

Mundo contemporáneo I. El siglo XIX



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índice

Introducción	7
1. Falansterio	9
2. Plan Haussmann	10
3. Proyecto de la Ringstrasse	11
4. Plan Cerdà	12
5. Parque Güell	14
6. Biblioteca Nacional de París, Sala de Lectura	15
7. Altes Museum	16
8. Pabellón Real de Brighton	18
9. Parlamento de Inglaterra	19
10. Gran Ópera	20
11. Burgtheater de Viena	21
12. Crystal Palace	22
13. Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París...	23
14. Tinaja	24
15. Silla Sussex	26
16. Sofá con vitrinas laterales y plafón decorativo	27
17. Amor y Psique	29
18. Monumento funerario a la archiduquesa María Cristina de Austria	31
19. Jasón	33

20. Princesas Luisa y Federica.....	35
21. La marcha de los voluntarios en 1792 (La Marsellesa).....	36
22. La Danza.....	38
23. Los burgueses de Calais.....	40
24. Las puertas del Infierno.....	42
25. El Juramento de los Horacios.....	44
26. La bañista de Valpinçon.....	45
27. Un bote de salvamento con el dispositivo <i>manby</i> se dirige hacia un barco encallado que señala el peligro con fuego de bengalas.....	47
28. La luna sobre el mar.....	48
29. La balsa de la Medusa.....	49
30. La muerte de Sardanápalo.....	50
31. Italia y Alemania.....	52
32. Astarté siríaca.....	53
33. Las espigadoras.....	55
34. El estudio.....	57
35. Scapin y Silvestre.....	58
36. Le déjeuner sur l'herbe.....	59
37. Las amapolas.....	61
38. La clase de danza.....	62
39. Baile en el Moulin de la Galette.....	64
40. Plein-air.....	65
41. Orfeo.....	66
42. Isla de los muertos.....	68

43. El beso.....	69
44. Escuela de Bellas Artes de Glasgow.....	71
45. Entrada a la estación de metro Porte Dauphine.....	73
46. Casa Batlló.....	74
47. Ciudad industrial.....	76
47.1.El nacimiento del urbanismo moderno	77
47.2.Arquitectura	81
47.3.Industria, técnica y arte	85
48. Escultura.....	90
48.1.Evolución	91
49. Los grandes movimientos pictóricos I.....	95
49.1.Neoclasicismo y romanticismo	96
49.2.Romanticismo	99
50. Los grandes movimientos pictóricos II.....	104
50.1.El realismo	105
50.2.El Impresionismo	108
51. El simbolismo.....	113
51.1.La concepción del arte simbolista	113
51.2.El art nouveau	116
Bibliografía.....	119

Introducción

Iniciamos el estudio del arte y la arquitectura en el siglo XIX con una fecha que se ha convertido en clave para la historia del mundo occidental: 1789, año de la Revolución Francesa. Las referencias cronológicas estrictas son siempre arbitrarias, pero la Revolución Francesa determina unos cambios políticos y sociales que justifican la pluralidad y riqueza de los movimientos artísticos del siglo XIX. Dedicaremos las primeras páginas a la descripción de la nueva ciudad, la que nace con la época industrial, que es el gran escenario del siglo XIX.

La industrialización y las nuevas tecnologías propiciaron una serie de cambios que condicionaron una manera nueva de hacer arquitectura y vivir la ciudad.

A esta vertiente técnica, que por otra parte influyó también fuertemente en la escultura y la pintura del periodo, debemos añadir la voluntad de conseguir un lenguaje clásico y universal que dominó todo el siglo XIX; es decir, un lenguaje que, inspirándose tanto en la Antigüedad clásica como en los clásicos del Renacimiento o el Barroco, se convirtiera en un modelo que se debía seguir, válido para los contemporáneos y para las generaciones futuras. Roma, la ciudad de los grandes maestros modernos, que entonces vivía un redescubrimiento de la Antigüedad, se convirtió en punto de referencia obligado. Los europeos del norte iban haciendo el llamado Grand Tour, en busca del punto de inflexión de una tradición cultural. De aquí surgió un gran negocio, el coleccionismo. Un gabinete de antigüedades, pequeño o grande, era completamente imprescindible en todas las mansiones de los nobles británicos y centroeuropeos, muchas veces convertidas en pequeños museos. Proliferaban anticuarios y estudiosos, y entre todas las antigüedades, monedas, pequeños utensilios, estatuillas de bronce o arcilla, las esculturas eran las más codiciadas.

Por otra parte, justo a mitad del siglo XVIII, se empezaron a entrever las primeras actitudes románticas, que culminaron en la segunda década del XIX, en las primeras escuelas pictóricas del romanticismo, que proclamaban la libertad creativa del artista por encima de la normativa clásica. Finalmente, en la época que nos ocupa, Roma iba perdiendo hegemonía respecto a una nueva capital del arte, París, y el arte de los salones cedía el protagonismo a un arte más burgués, de consumo mucho más amplio. En este marco aparecieron nuevas escuelas más "positivistas", como el realismo o el impresionismo, mientras que otros artistas, como los simbolistas, optaban por un arte de la significación. Cerramos el periodo en una fecha incierta que abarca los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, en los que las primeras vanguardias y la tecnificación de la arquitectura inauguran lo que ya podemos denominar claramente como arte moderno.

A lo largo del siglo XIX es fácil darse cuenta de los cambios que se producen en el mundo del arte, comparando lo que ocurría a finales del XVIII con lo que se observa a mediados del siglo XIX. Con respecto a la música, por ejemplo, la década de 1780-1790 es la época de Haydn y de Mozart, en cambio, la de 1840-1850 es la de Wagner y Verdi. Si nos centramos en la pintura, observaremos cómo del neoclásico se pasa al impresionismo, dejando en medio el ciclo completo del romanticismo y del realismo que, rompiendo con las viejas reglas del arte, abren el camino al individualismo, a la experimentación y al reto de las vanguardias. En literatura, la transformación experimentada se puede ejemplificar en la distancia que separa a Goethe o Schiller de Dickens, Poe o Dostoievski.

Como trasfondo de estas transformaciones de las artes siempre encontramos presente algunas aportaciones tecnológicas. La renovación de la arquitectura va de la mano de los nuevos usos del cemento. En 1824, Apsdin patentó el cemento artificial o portland; en 1847, Coignet utilizó el encofrado para la construcción de un edificio; en 1848, Lambot utilizó por primera vez el cemento armado... La literatura y la pintura alcanzaron nuevas dimensiones con los nuevos procedimientos de impresión y de grabado que incrementaron mucho las tiradas de las obras literarias y permitieron la reproducción de pinturas y la aparición del cartel.

Sin embargo, el factor básico no lo debemos buscar en las tecnologías, sino en los cambios de sensibilidad, como lo manifiestan las revoluciones liberales y la retasación de conceptos como el del amor romántico o el de patriotismo asociado a la nación, incomprensibles sin los grandes cambios económicos y sociales de este siglo.

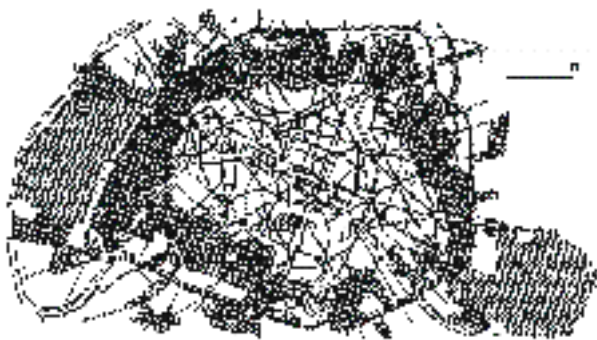
1. Falansterio



Arquitectura/urbanismo

En el programa de evolución social del ser humano planteado por Charles Fourier, se llegaría a un estadio en el que la vida y la propiedad estarían completamente colectivizadas. En ese momento, las personas abandonarían las ciudades y, agrupadas en "falanges" o grupos de 1.620 individuos, irían a habitar los llamados "falansterios" o comunidades autosuficientes. Arquitectónicamente tendrían la forma exterior de un gran palacio barroco, copiado del modelo de Versalles, y las diferentes alas del edificio se dispondrían en torno a diferentes patios. En el patio principal, llamado "patio de la parada", estaría la entrada al conjunto, bajo una torre alta, llamada "torre de la orden", coronada por un gran reloj y por un telégrafo óptico, desde la que se controlaría todo el conjunto. En el interior del edificio la vida transcurriría como en un hotel, con sus habitantes distribuidos por habitaciones y con toda una serie de servicios comunes: comedores, cocinas, escuelas, talleres, etc., de manera que se llevaría a cabo una vida colectivizada, en contra del ideal burgués de intimidad. Además, también se rompería con la típica idea de familia, ya que las habitaciones se distribuyen por edades. Así, los ancianos vivirían en la planta baja para no tener que subir escaleras; los niños en el primer piso y los adultos en los pisos superiores.

2. Plan Haussmann



París

Urbanismo

Durante la primera mitad del siglo XIX París se había convertido en una ciudad muy densa y al mismo tiempo muy conflictiva. Aunque había bastante espacio dentro del recinto amurallado, la población y las principales actividades de la ciudad se habían concentrado en el centro, y ocupaban calles estrechas y tortuosas de origen y rastro medieval que no podían absorber el tráfico creciente, consecuencia del aumento de habitantes y actividades. Además, desde 1789 se había desarrollado en París un espíritu inclinado a la agitación pública, que había dado lugar a varias revueltas: la de 1820, la de 1830, la de 1848, etc. La estructura medieval de la ciudad favorecía la actividad revolucionaria, ya que resultaba muy difícil el acceso de las fuerzas del orden y ofrecía muchos escondites a los insurrectos. Para resolver el problema, Napoleón III decidió "abrir" la ciudad y hacerla accesible al tráfico y al ejército. Con esta finalidad, Haussmann diseña un plan, dividido en tres fases, las "Trois Réseaux", que consiste en la apertura de amplias calles rectilíneas que, partiendo de un punto central de la ciudad, el llamado "gran cruce de París", atraviesan y parten en todas direcciones los barrios medievales y proporcionan amplias vías de comunicación interna en la ciudad porque enlazan los centros neurálgicos. Además, se aplica el principio de "jerarquización"; se crean espacios monumentales en las áreas más importantes, con un tratamiento arquitectónico destacado, que contrastan con la sencillez de los edificios de los espacios más secundarios.

3. Proyecto de la Ringstrasse



Viena

Urbanismo

La ciudad de Viena se encontraba dividida en dos partes: la ciudad interior, en el centro, amurallada, y la ciudad exterior, alrededor de ésta. En medio de las dos partes quedaba un espacio vacío en torno a la muralla, el glacis, en el que se podía edificar. Cuando en 1859 se decide derribar las fortificaciones, se plantea el problema de unir las dos partes de la ciudad llenando el vacío que el glacis y las murallas habían dejado. Después de un concurso internacional, se redactó un proyecto, fruto de la colaboración de diferentes arquitectos ganadores, que consistió en crear una "anilla" o avenida circular que rodeaba la ciudad interior y a la que iban a parar todas las calles, tanto de ésta como de la ciudad exterior; esta avenida llenaba el vacío y servía de punto de unión entre las dos partes de la ciudad. A lo largo de esta vía se organizan toda una serie de espacios urbanísticos monumentales, con grandes plazas, jardines y parques, en torno a los cuales se construyó un grupo de edificios públicos enormes, como el Parlamento, el Ayuntamiento, la Universidad, la Ópera, la Bolsa, el Teatro Imperial, los museos de Historia del Arte y de Historia Natural, la ampliación del Palacio Imperial, etc., que dan a esta avenida un acusado carácter monumental.

4. Plan Cerdà



Papel

77 x 116

Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona

Urbanismo

El proyecto de ensanche de Barcelona nace a partir de una reflexión global sobre la problemática de las ciudades industriales, que incluye cuestiones tan diferentes y cruciales como el clima, la orografía, las condiciones higiénicas, la circulación, la moral y, de un modo muy destacado, la vivienda obrera. A partir de estos estudios, recopilados en su *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona*, y en la *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al Proyecto de Reforma y Ensanche de la Ciudad de Barcelona*, Ildefons Cerdà concluye que la ciudad debe ser ilimitada, para poder crecer sin trabas, y garantizar tres principios básicos: la viabilidad, la salubridad y la igualdad.

Así, diseña una red ortogonal de calles, susceptible de crecer ilimitadamente, paralela al mar y orientada según los vientos más saludables. La anchura de las calles, que debe garantizar la ventilación y la iluminación correctas de las viviendas, varía según su importancia vial; desde las calles tipo de 20 m de anchura, 10 reservados a la circulación rodada y 10 a los peatones, hasta las vías de comunicación interna de la ciudad, como la calle Urgell, de 30 m, o hasta las calles que atraviesan toda la ciudad, la avenida Diagonal, la Gran Vía, y la avenida Meridiana, de 50 m de anchura.

Los cruces, puntos espacialmente conflictivos, se resuelven por medio de chaflanes, que doblan la superficie, y se prevé incluso la construcción de pasos elevados. Con respecto a las islas de casas, éstas adoptan una forma cuadran-

gular de 113 m de lado, resultado del cruce de las calles. Sólo se debían edificar por dos de sus cuatro lados, y se reservaban para espacio verde los otros dos y todo el interior, circunstancia que rompía con el modelo de ciudad densa y apostaba por una Barcelona completamente verde y abierta. Esto explica la casi ausencia de plazas del Plan, pues no se necesitaban para la función de espacio de reunión y de esparcimiento de la población, que habrían cumplido las zonas ajardinadas de las islas de casas, sino que se consideraban como grandes chaflanes, situados en importantes cruces circulatorios, como la plaza de las Glorias Catalanas, en el cruce de la Gran Vía, la Diagonal y la Meridiana, que se concebía como un inmenso chaflán.

En todos estos espacios verdes situados en las islas de casas habría que añadir los árboles de las aceras y los parques, abundantes y grandes, que Cerdà prevé por todo el Ensanche, y el gran bosque urbano que imagina a lo largo del río Besós.

Con respecto a los equipamientos, los distribuye equitativamente por toda la ciudad, de manera que prevé una escuela cada 25 islas, un mercado por cada 100 islas y un hospital cada 400 islas, sin favorecer ninguna zona concreta de la ciudad y rompiendo con la dicotomía centro-periferia.

Pero Cerdà también piensa en el progreso de la urbe, y por eso rediseña todas las líneas ferroviarias y propone interconectarlas y enlazarlas con el puerto –núcleo de riqueza– a través de las calles de la Marina y Aragón, que planifica con 40 m de anchura.

Cerdà se propuso repartir todos los equipamientos y edificios públicos por todos los barrios de la nueva ciudad, de manera que no hubiera ninguno que tuviera más importancia, sino que en todos se mezclaran todas las clases sociales. Desgraciadamente, debemos recordar que a causa de la especulación del suelo casi no se consiguió llevar a cabo ninguno de estos principios y que hoy del Plan Cerdà sólo nos ha quedado parte del diseño vial.

5. Parque Güell



Arquitectura y urbanismo

Barcelona

Modernismo

Cumpliendo el encargo de Eusebi Güell de construir una ciudad jardín siguiendo los modelos que había visto en Inglaterra, Gaudí planificó una urbanización privada, pensada para unos 300 habitantes, cerrada con un muro y con entradas controladas. En el interior, divide las 15 hectáreas de terreno que disponía en sesenta parcelas triangulares, en cuyo centro debían construirse sendos edificios rodeados de jardines. La urbanización consta de cuatro tipos diferentes de calles: los paseos o vías principales, con una anchura mínima de 10 m y pendientes muy suaves; las vías ordinarias para carruajes, con una anchura de 5 m y con pendientes más pronunciados que los paseos; los caminos para peatones, de 3 m de ancho, que enlazan los paseos con las vías y llegan hasta las partes más accidentadas del parque, y, finalmente, los atajos con escaleras, para acortar las distancias en aquellas zonas donde la fuerte pendiente no permitía trazar paseos, vías o caminos. Además, Antoni Gaudí proyectó varias obras de infraestructura, como viaductos, los pabellones de portería, un mercado cubierto, una gran cisterna y una gran plaza central, con el famoso banco de trencadís, dentro de su particular interpretación del modernismo.

6. Biblioteca Nacional de París, Sala de Lectura



Arquitectura

París

Historicismo/arquitectura del hierro

Edificio extremadamente funcional, que se divide en dos espacios bien diferenciados: la sala de lectura y el almacén de libros. La primera consiste en un impresionante espacio único, dividido sólo por columnas altas de hierro que imitan el orden compuesto, coronadas por arcos de medio punto que sostienen nueve bóvedas baídas. Estas bóvedas están formadas de piezas de mayólica y se abren en el centro mediante grandes tragaluces de cristal que permiten la entrada de luz natural, que ilumina toda la sala. El depósito de libros es todavía más funcional, ya que siendo un lugar donde no debía acceder el público, se elimina todo tratamiento decorativo historicista. Consiste en un gran espacio de la misma altura que la sala de lectura, cubierto con cristales, dividido en cinco plantas (una de ellas bajo el nivel del suelo). Toda la estructura es de hierro, salvo las estanterías, y la originalidad reside en el hecho de que los pavimentos de las diferentes plantas están hechos de planchas en forma de parrilla que dejan pasar la luz que llega desde el techo, solución que Labrouste adopta directamente de las salas de máquinas de los barcos de vapor y que aplica sin problemas a su biblioteca.

7. Altes Museum



Arquitectura

Berlín

Neoclasicismo

Típico edificio neoclásico que combina el repertorio formal clásico y la pureza volumétrica. La composición del edificio se basa en un único cuerpo en forma de prisma rectangular, sobre el que se levanta uno más pequeño, proporcionado, en el centro. La fachada principal del primer cuerpo recibe el tratamiento de pórtico o *stoa*, formado por un orden colosal de 18 columnas jónicas flanqueado en los extremos por antas que sostienen el entablamento, mientras que el pequeño cuerpo superior recibe un tratamiento de muro liso. Tan sólo las antefijas que coronan cada una de las columnas y los grupos escultóricos del cuerpo elevado rompen la rigurosa composición geométrica del conjunto. Esta sencillez de líneas exteriores contrasta con la compleja distribución del espacio interior. Una vez cruzada una segunda hilera de columnas, situadas en el área central detrás del pórtico, nos encontramos con una doble escalinata de dos avenidas que comunica los dos niveles del edificio mediante un vestíbulo abierto a doble alzada. Bajo el rellano superior central, común a las dos escalinatas, se nos abre una puerta que nos conduce al centro del edificio, concretamente bajo el segundo cuerpo rectangular visible desde el exterior, donde se sitúa una rotonda cubierta con cúpula de media naranja, a imitación del Panteón romano. Esta rotonda sirve de punto de unión entre las diferentes alas del edificio y había sido pensada como lugar donde exponer las piezas

escultóricas, siguiendo el modelo de los museos vaticanos, mientras que las piezas pictóricas se distribuían en los diferentes espacios en torno a los dos patios interiores del edificio que flanquean la rotonda.

8. Pabellón Real de Brighton



Arquitectura

Brighton

Neohindú

Edificio construido como espacio de grandes recepciones en la residencia de verano de la monarquía inglesa. La parte exterior llama la atención por la mezcla de elementos decorativos de estilos exóticos, entre los que destaca, en la parte superior, la gran cúpula central en forma de cebolla, típica de la arquitectura hindú, y las cubiertas de los dos pabellones de los extremos, que imitan las de las pagodas chinas. En la parte baja, los arcos y aperturas, inspirados en la forma de arco de herradura, así como las celosías, hacen juego con los pináculos en forma de minaretes, basados en la arquitectura islámica, que flanquean los elementos antes mencionados. En el interior seguimos encontrando formas exóticas, como la gran escalinata china y los "capiteles" de las columnas de la cocina, que imitan hojas de palmera. Esta mezcla de estilos no es extraña en un edificio como éste. El exotismo, como recreación de un idealizado mundo lejano de sueño y refinamiento, era muy habitual en las construcciones dedicadas al ocio, menos solemnes que los edificios oficiales. Además, la importante presencia colonial británica en la India, la "Joya de la Corona", hace muy oportuna la aplicación de este "estilo" en un edificio destinado a celebrar la magnificencia de la monarquía inglesa.

9. Parlamento de Inglaterra



Arquitectura

Londres

Neogótico

Conjunto inmenso de edificios de planta cuadrangular, que incluye algunas construcciones del siglo XI como la célebre nave isabelina del Westminster Hall, que alteran la rígida regularidad de todo el complejo. Este conjunto se organiza en torno a un octágono central que conecta el amplio vestíbulo con dos áreas casi simétricas a cada lado, la zona de la Cámara de los Lores y la zona de la Cámara de los Comunes. Esta distribución es perfectamente perceptible desde el exterior, donde la aguja central marca el punto de situación del octágono, y la fachada del río, larga y regular, con sendos pabellones distribuidos simétricamente, nos indica la disposición simétrica de las dos cámaras. Sólo la situación de la torre del reloj, el famoso Big Ben, y de la torre de la Reina Victoria rompen levemente esta simetría. De esta manera –y como ya vieron muchos de sus contemporáneos, entre ellos el mismo A. W. Pugin, principal defensor del neogótico–, el Parlamento de Inglaterra se convierte en un edificio clásico; Pugin lo calificó de "griego" revestido con formas góticas, ya que la arquitectura civil medieval se caracterizaba justamente por su irregularidad y asimetría. Eso nos demuestra claramente que en la mayoría de los casos la arquitectura historicista no va más allá de la pura recuperación de los lenguajes formales del pasado, aplicados, sin ningún tipo de pudor, a los esquemas compositivos del siglo XIX.

10. Gran Ópera



Arquitectura

París

Estilo Segundo Imperio

La construcción del edificio más prototípico del estilo llamado "Segundo Imperio", versión francesa del eclecticismo arquitectónico, significó, en el contexto de la realización del Plan Haussmann, la remodelación total del barrio con la apertura de la Avenida de la Ópera, que lo comunica directamente con el Palacio del Louvre, y la de las calles que circundan el edificio, buscando la máxima perspectiva para la pomposa fachada, la cual se compone básicamente mediante la combinación de arcadas en la planta baja y balcones a modo de umbral en la planta noble, flanqueados por un orden doble de columnas.

La mayoría de los elementos arquitectónicos proviene del Renacimiento italiano y se combina libremente, sin seguir ningún modelo concreto, con gran profusión de esculturas y elementos decorativos exuberantes, que consiguen un tono suntuoso y abarrocado, muy característico del estilo Segundo Imperio. En el interior, la escalinata, los salones y el auditorio siguen la pauta de la fachada, con una gran ostentación de elementos ornamentales y materiales nobles.

11. Burgtheater de Viena



Arquitectura

Viena

Eclecticismo

Construido delante del nuevo Ayuntamiento y de estilo neogótico, este teatro formaba parte del programa de grandes edificios oficiales que llenan la Ringstrasse vienesa. Y también formaba parte del complejo de la ampliación del Palacio Imperial o "Hofburg", que incluía, además del teatro imperial, dos nuevas alas monumentales y dos museos para las colecciones imperiales, encargados también a Semper. Éste es quizás el edificio más comprometido de todo el conjunto; siguiendo con el precedente de las dos óperas construidas en Dresde –la primera destruida por un incendio en 1869–, Gottfried Semper diseña un edificio moderno, donde la función domina la forma y no al revés. Así, el extraño perfil semicircular de la fachada principal, que rompe con la invariable planta cúbica de los edificios ochocentistas, como la Gran Ópera de París, no hace más que traducir en el exterior la forma semicircular de la sala de conciertos, mientras que las dos largas alas laterales no son más que dos monumentales "cajas de escalera" que contienen sendas escalinatas de acceso a la planta noble del edificio. Por detrás, un cuerpo sobresaliendo, adosado al cuerpo semicircular principal, contiene el escenario. Así, Semper construye un edificio "sincero", altamente funcional, hasta el punto de que la composición está exclusivamente regida por la función.

12. Crystal Palace



Arquitectura

Londres

Arquitectura del hierro

Edificio de grandes dimensiones construido como recinto de la primera exposición universal, celebrada en el Hyde Park de Londres en 1851. Consiste en una gran nave de 555,30 m de largo por 137,16 m de ancho, cubierta de forma escalonada a diferentes alturas, cruzada por un transepto central con bóveda de cañón de mayor altura, añadido para meter unos árboles preexistentes. Toda la estructura se construyó a base de miles de láminas de cristal y piezas de hierro y madera prefabricadas, pensadas para volver a utilizarlas una vez acabada la exposición. Sólo tardaron seis meses en construirla. Pero la novedad de estos edificios, que seguía la concepción de un inmenso invernadero, tipología en la que Joseph Paxton era un experto, es el gran espacio interior –unos 62.000 m²– que se cubría. Todos los escritos de la época –el edificio fue destruido por un incendio en el año 1937– coinciden en destacar el hecho de que dentro reinaba una gran sensación de desorientación. La enorme longitud de los muros y su separación provocaban que nunca se pudiera abarcar por completo con la vista, en lo que contribuía el hecho de que fueran de cristal, es decir, transparentes. Así pues, el visitante, que sólo podía ver una infinita sucesión de columnas y vigas, quedaba sin puntos de referencia del espacio interno: tenía la impresión de encontrarse en una gran extensión indefinida en la que se perdía la noción de espacio cerrado, principio básico de la arquitectura.

13. Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París



Arquitectura

Arquitectura del hierro

Sin duda podríamos calificar la Exposición Universal de París de 1889 como la más importante de todo el siglo. No tan sólo se mostraron artefactos mecánicos que representaban un gran avance de la técnica, sino que también encontramos los edificios más espectaculares.

Presidiéndola, a modo de emblema, la majestuosa Torre Eiffel, de 300 m de altura, construida en sólo diecisiete meses; detrás, dos edificios laterales dedicados a las bellas artes y a las artes liberales, respectivamente, y, justo en medio, la impresionante estructura de la Galería de Máquinas. Esta galería consistía en un edificio de hierro y cristal de 420 m de largo por unos 115 m de ancho. En el interior, un enorme espacio completamente libre y diáfano, es decir, que toda esta gran anchura se cubría con una larga sucesión de armaduras o grandes arcos de hierro sin necesidad de ninguna columna. Eso permitía situar sin ningún tropiezo las grandes máquinas que se exhibían en el interior y que el público visitante contemplaba desde dos puentes móviles suspendidos en el techo. Además de la gran luz de estas armaduras, hay que señalar el hecho de que, a medida que ascendían desde tierra, aumentaban en anchura y peso, de manera que la parte más delgada y ligera quedaba abajo y la más ancha y pesada justo en la parte superior. Naturalmente, esto destruye la tectónica tradicional, en la que la parte sustentadora era siempre más ancha y pesada que la parte sustentada, y abre las puertas a un concepto completamente nuevo de la arquitectura.

14. Tinaja



Cerámica

Artes decorativas

Victoria and Albert Museum, Londres

Neoclasicismo

Tinaja compuesta de tres partes: una base hexagonal, decorada con greca de formas cuadrangulares; una parte intermedia con molduras forma escocia, decorada en la parte baja con una anilla de formas vegetales e incisiones en la parte alta; y una parte superior de sección circular con amorcillos juguetones, coronada por elementos vegetales entrelazados. Debemos destacar la separación clara entre la parte inferior, con predominio total de la línea recta (hexagonalidad, grecas...) y el color blanco, del resto de la pieza, de fondo azul cielo y dominada completamente por las líneas curvas. No nos encontramos ante la copia exacta de una pieza original clásica, sino de una composición pensada en el siglo XVIII que combina elementos clásicos de varias procedencias, que más bien tienen que ver con la arquitectura y el mobiliario que con la cerámica. Sin embargo, los elementos plásticos, cuya aportación más clara es la de John Flaxman, no están en absoluto copiados directamente de ninguna vasija griega o romana, sino que se inspiran en diferentes elementos de la plástica de estos momentos históricos: los amorcillos tienen mucho que ver con las pinturas de carácter mitológico encontradas en Pompeya y Herculano, sobre todo por el carácter del dibujo, con el contorno muy depurado y la visión

frontal. Con respecto al diseño de la greca de la parte inferior y a los elementos vegetales de la parte superior, la primera se convierte en una resonancia de la ornamentación arquitectónica romana, mientras que los segundos tienen una influencia clara de la llamada pintura decorativa romana.

15. Silla Sussex



Marco de madera de ébano y asiento de rejilla de junco: 84,5 x 48,3 x 40,7

William Morris Gallery. Walthamstow, Londres

Artes & Crafts

Silla que forma parte de una serie de asientos del mismo nombre que incluye desde taburetes hasta sofás. Ésta, que sigue el carácter anguloso de toda la serie, presenta brazos y respaldo, sin tapizar, imitando bambú, combinados con marco torneado y asiento de rejilla. La simplicidad del diseño se inspira en el mobiliario de estilo regencia, típico de las casas de campo inglesas de mediados del siglo XVIII. Parece que el modelo concreto fue una silla encontrada en una casa de campo de Sussex, y de aquí tomó el nombre toda la serie, aunque no es del todo seguro de que aquella silla fuera realmente típica de aquella región. Esta serie tuvo mucho de éxito, no tan sólo entre el grupo de artistas afines a Morris (Edward Burne Jones la utilizó para amueblar su casa); también la recomendó J. Edis en su obra "Decoration and furniture of Town Houses", donde la calificaba de excelente, comfortable y artística.

16. Sofá con vitrinas laterales y plafón decorativo



267 x 259 x 68 cm (sofá con vitrinas); 100 x 137,5 cm (panel de marquetería)

MNAC, Museo de Arte Moderno, Barcelona

Modernismo

Esta obra maestra del mueble modernista catalán formaba parte del conjunto del mobiliario del salón principal de la Casa Lleó-Morera, obra primordial del arquitecto Lluís Domènech i Montaner, en el Paseo de Gracia de Barcelona. El núcleo central lo constituye el sofá, tapizado de terciopelo verde, flanqueado por dos piezas compuestas de armario pequeño, cajón y vitrinas, flanqueadas al mismo tiempo por dos arrimadores de marquetería.

Es interesante destacar el trabajo diferente de las piezas por niveles. Las partes más bajas, tanto en los armarios pequeños como en los plafones inferiores de los arrimadores, se caracterizan por el acusado tratamiento geométrico, plasmado en las tres sencillas pero rotundas líneas verticales centrales, que conectan con los diseños contemporáneos de Charles Rennie Mackintosh, diseñador de la llamada "Escuela de Glasgow" y arquitecto de la escuela de Bellas Artes de la misma ciudad.

Esta rigidez se atenúa con las pequeñas rosas de regusto secesionista, que se disponen triangularmente de lado a lado de las líneas. En un nivel medio, los pequeños cajones presentan aplicaciones de metal similares a las que hay bajo el sofá y en el gran panel de marquetería que lo corona, con un diseño floral que representa grandes ramos de morera, símbolo de la familia. En el nivel superior, las dos vitrinas con vitrales retoman el motivo de la rosa, aquí más naturalista, y se coronan con sendos pináculos donde la rosa, ahora en tres dimensiones, vuelve a ser la protagonista. En el panel central de marquetería,

al igual que en los dos laterales, realizados combinando gran cantidad de maderas nobles de varios colores y tonalidades, encontramos delicadas figuras femeninas de regusto prerrafaelita, en un jardín idílico.

17. Amor y Psique



Mármol

150 x 68 cm

Neoclasicismo

Museo del Ermitage, San Petersburgo

Obra inspirada en *El Asno de Oro* de Lucio Apuleyo, nos muestra el triunfo del amor por encima de la muerte. Psique había abierto la caja de Proserpina, en contra de la voluntad de Venus, y había sido castigada con la muerte, de la que Amor la rescata con un beso.

De toda la historia, Canova rechaza los momentos más dramáticos, y al mismo tiempo más dinámicos, que se avendrían más con la estatuaria barroca, y elige una escena que permite transmitir la "noble sencillez y serena grandeza" de la escultura griega, modelo de belleza para la escultura neoclásica. En esta escena en la que Psique entrega una mariposa a Amor, Canova nos habla del amor platónico, que es al mismo tiempo bello y frágil como una mariposa, pero que sin embargo nos llena de serenidad y armonía. A esta serenidad y armonía se une la idealización de los cuerpos, jóvenes y bien formados, y también su desnudez, púdica, y el típico peinado "a la griega", características que definen

formalmente la plástica neoclásica. A todo eso hay que añadir la claridad compositiva, básica para el neoclasicismo, porque facilitaba la aprehensión de los valores morales y didácticos que la obra debía transmitir al público.

18. Monumento funerario a la archiduquesa María Cristina de Austria



Mármol

574 cm de altura

Agustinerkirche, Viena

Neoclasicismo

Obra dominada por una gran pirámide, referencia clara al mundo funerario egipcio. En la parte superior se distingue un medallón en el que se ha esculpido un relieve con el busto de la difunta, rodeado por una serpiente que se muerde la cola, emblema arcaico de la eternidad. Este medallón lo sostiene y lo eleva una figura femenina que representa la felicidad, acompañada de un ángel que la guía por los caminos celestiales.

Una puerta, que imita la forma de una mastaba, centra la parte inferior. A cada lado la flanquean dos grupos. A la derecha, el ángel o genio de la muerte, un joven adolescente de bellas formas, que sustituye a la típica calavera, reposa sobre el león de la fortaleza y nos habla de la nueva visión neoclásica de la muerte, entendida como una muerte dulce. A la izquierda, un típico séquito funerario romano avanza hacia la puerta; en frente, una figura femenina, símbolo de la piedad, lleva la urna con las cenizas de la difunta, acompañada por dos chicas, símbolo de la beneficencia. Las tres avanzan con la cabeza gacha y con un movimiento pausado, al igual que las tres figuras que las siguen: un viejo, una chica y un niño, que representan las tres edades de la vida. Todos ellos están encima de una alfombra que, dispuesta rítmicamente sobre los escalones, conduce a todo el séquito hacia la puerta, elemento que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos y que hace referencia

al misterio eterno del más allá. Así, Antonio Canova nos muestra cómo todos avanzamos por esta alfombra que es la vida y que nos lleva indefectiblemente hacia la muerte.

19. Jasón



Mármol

Dimensiones superiores al natural

Museo Thorvaldsen, Copenhague

Neoclasicismo

Jasón y un puñado de hombres fuertes y valientes, los argonautas, partieron hacia la Cólquida a buscar el Vellocino de Oro. Después de muchas pruebas e infortunios, y ayudado por Medea, Jasón volvió con el preciado trofeo, habiendo superado victorioso la prueba impuesta por los dioses.

Jasón aparece como un chico joven, que sostiene el vellocino con el brazo izquierdo. La saeta que toma con la mano derecha y que se apoya en el hombro, el puñal colgado y el casco en la cabeza nos lo muestran como un guerrero, pero no es en absoluto un guerrero activo en plena batalla, sino que es más bien un héroe victorioso en un momento de reflexión después de la lucha. El cuerpo desnudo y la cabeza de perfil, como si fuera el de una moneda, remiten la obra al mundo clásico, pero no al momento helenístico, de donde habitualmente se tomaban los modelos, sino al siglo de Pericles: Jasón es representado como un adolescente con un cuerpo idealizado, pero aún tierno,

y no vemos el reflejo de ninguna pasión ni sentimiento, sino aquella "noble sencillez y serena grandeza" que, según Johann Joachim Winckelmann, hacía de la estatuaria griega la mejor producción de toda la historia del arte.

20. Princesas Luisa y Federica



Técnica/material

Dimensiones

Alte National Gallerie, Berlín

Neoclasicismo

Este retrato de las dos hermanas que se casaron en 1794 con el príncipe heredero de Prusia –futuro Federico Guillermo III– y su hermano, respectivamente, y que eran mucho mayores que ellas, destaca por la naturalidad con que aquéllas están representadas. Vemos a dos adolescentes sorprendidas en un momento de distensión, abrazadas amistosamente, con un gesto y una actitud que no denotan su condición de princesas reales, sino de dos buenas hermanas en un momento de inocentes confianzas juveniles. La postura de ambas, apoyadas en un delicado equilibrio, refuerza todavía más esta idea de intimidad y compañerismo, y se aleja de las maneras elegantes e idealizadas que suelen caracterizar la escultura neoclásica, y que Schadow había utilizado a la hora de representar a los grandes héroes prusianos. El único punto de contacto con el mundo clásico lo encontramos en la indumentaria de las chicas, vestidas con sendas túnicas y con complicados peinados de rizos. El hecho de que ésta fuera también la moda en el siglo XVIII, y el aspecto un punto desarreglado de los vestidos y del pelo, nos habla más de un momento de jovial intimidad de las chicas que de los ideales de belleza clásica.

21. La marcha de los voluntarios en 1792 (La Marsellesa)



Piedra

1.176 cm de altura

Arco de Triunfo del Etoile, París

Romanticismo

Este grupo forma parte del programa iconográfico elaborado después de la Revolución de 1830 para decorar el Arco de Triunfo de París, que entonces se acababa de construir. Los cuatro grupos escultóricos de pleno relieve que decoran los cuatro pilares del arco, los bajorrelieves que tienen encima y el friso que recorre todo el entablamento hacen referencia a las grandes gestas de la Revolución Francesa y del Imperio, etapas gloriosas de la historia de Francia con cuyo espíritu se quiere relacionar la monarquía surgida de la Revolución de 1830.

Justamente inicia el programa el grupo de François Rude, que hace referencia directa a la Revolución de 1789 por medio de los voluntarios que en 1792 fueron a luchar contra Prusia y Austria, naciones aliadas para derribar el régimen revolucionario y restaurar el absolutismo.

Arriba del todo está el genio de la guerra llamando a los voluntarios a la batalla, con las alas desplegadas y señalando con la espada el camino que deben seguir. Debajo, el jefe de los voluntarios, un hombre maduro, con barba, vestido a la romana, agita el casco para llamar su atención y toma por el hombro a un chico desnudo con casco que cierra el puño izquierdo, y que representa la juventud dispuesta a sacrificarse por la patria. Detrás, a la izquierda, un soldado toca la trompeta para avisar y otro tensa su arco; en la izquierda, otro soldado se prepara y un hombre viejo, alzando la mano, parece querer dar consejo al jefe de los voluntarios. Detrás de todos, y a la altura de las piernas del genio de la guerra, la bandera francesa.

22. La Danza



Piedra

420 x 298 cm

Musée de Orsay, París

Romanticismo

Acompañada de "El drama lírico", "La música instrumental" y "La Armonía", esta obra forma parte del conjunto de grupos escultóricos que flanquean las arcadas de los dos cuerpos laterales de la fachada principal de la Gran Ópera de París.

La obra de Carpeaux se diferencia claramente de las otras tres, rígidamente simétricas, con una victoria alada central flanqueada por otros personajes de corte y ropa clásicos, que, acompañados de "puttis", sostienen elementos alegóricos. Así, en "La Danza", el personaje principal, que ha sido ligeramente desplazado hacia la izquierda, es un "genio" también alado, completamente desnudo, acompañado de un niño retozón en sus pies, que mientras da un bote anima a danzar a un grupo de chicas, casi todas desnudas, haciendo corro a su alrededor.

La obra es de un gran dinamismo, con un ritmo circular destacado y una ligereza que rompen con el tono grave y grandilocuente de las obras vecinas. Además, las figuras, que se inspiran en personajes contemporáneos, se han

tratado con gran naturalidad y expresan la alegría y la "joie de vivre" que caracterizó el París del Segundo Imperio, por medio de rostros y miradas llenas de picardía que contrastan vivamente con el desaire y la severidad que presiden los personajes de los otros grupos.

23. Los burgueses de Calais



Bronce

210 x 240 x 190 cm

Musée Rodin, París

Impresionismo

En 1347, durante la Guerra de los Cien Años, Eustache de Saint-Pierre se entregó, junto a cinco ciudadanos más de Calais, a Eduardo III, rey de Inglaterra, para que quitara el asedio de su ciudad. Éste es el tema de la escultura que se encargó a Rodin.

El autor, después de descartar el típico monumento con un gran pedestal, optó por situar a los personajes sobre una mínima peana triangular, casi a la altura del espectador, hecho que los hacía mucho más humanos. Y tampoco forman un único bloque, sino que se trata de seis figuras completamente exentas, en las que es tan importante la materia que las compone como el espacio vacío que las rodea.

Este aislamiento físico de cada una de las figuras se ve reforzado por el tratamiento retratístico, que rehuye la idealización, y por las diferentes actitudes de los personajes: Eustache de Saint-Pierre, el viejo, conduce con fuerza y determinación al grupo; Jean d'Aire lleva con resolución viril las llaves de la ciudad, en actitud de vasallaje; Andrieu d'Anders, con las manos en la cabeza, representa la desesperación de la renuncia heroica; Pierre de Wissant, en un momento de duda en el camino hacia la muerte, gira la cabeza atrás mientras su hermano Jacques avanza hacia el destino ineluctable; finalmente, Jean de

Fiennes, con los brazos abiertos, simboliza el sacrificio de la juventud. Es precisamente este camino hacia el sacrificio colectivo lo que une a las figuras por encima de su aislamiento físico y anímico.

24. Las puertas del Infierno



Bronce

635 x 400 cm

Musée Rodin, París

Simbolismo

Éstas debían ser las puertas del Museo de Artes Decorativas de París, que nunca fue construido. En un principio, Rodin imagina unas puertas divididas en diferentes paneles, similares a las Puertas del Paraíso del Baptisterio de la Catedral de Florencia, de Ghiberti, con escenas y personajes inspirados en el Infierno que Dante describe en la *Divina Comedia*. Pero muy pronto abandona esta idea y en lugar de paneles sitúa dos grandes rectángulos cavernosos donde acumula toda una serie de figuras entrelazadas que crean escenas confusas, que tampoco tienen nada que ver con la obra de Dante.

Este *horror vacui* continúa por el dintel y por los marcos de las puertas, donde la acumulación de figuras todavía es mayor, de manera que sólo podemos distinguir claramente dos grupos, El pensador, en el dintel, y Las tres sombras, aislados encima. El resto de escenas y personajes representa temas que se han relacionado con *Las flores del mal*, de Baudelaire. Encontramos pasiones culpables, deseos insatisfechos, esperanzas vanas, soledad, perversidad, temas que nos hablan de una visión trágica de la condición humana y que de alguna manera se relacionan con la vida del propio mismo. Y es que Rodin quería

representar aquí cualquier figura que expresara algún tipo de emoción trágica, y por eso eliminó el grupo de Ugolino y Francesca, convertido posteriormente en El beso, ya que expresaba un estado de felicidad que no se avenía con el ambiente trágico de las puertas.

25. El Juramento de los Horacios



Óleo sobre lienzo

330 x 427 cm

Musée du Louvre, París

Neoclasicismo

Los tres hermanos Horacios juran fervorosamente a su padre que darán muerte, en enfrentamiento personal, a los hermanos Curiacios, y que pondrán fin a la guerra que enfrentaba a Roma y Alba. Este juramento, que trasiega a las mujeres de la familia, madre y hermanas de los héroes, se lleva a cabo en una sala de una sobria arquitectura romana sin ningún elemento decorativo que distraiga nuestra atención. La composición está muy clara: los personajes forman dos grupos bien definidos, el de las mujeres y el de los hombres, este último dispuesto armónicamente bajo las arcadas del fondo.

El punto de vista es completamente frontal, con una perspectiva simple, y la disposición de los personajes en una misma línea, como en un friso clásico, contribuyen a la claridad compositiva. Las figuras, de una gran corporeidad, casi escultórica, con unos contornos bien dibujados, y la paleta, restringida a los colores primarios y saturados, aplicados con factura lisa y acabada, refuerzan todavía más la simplicidad de la obra. Sólo el contraste entre los dos grupos, los hombres en actitud heroica, llena de fervor patriótico, y las mujeres, en actitud dramática y compungida, rompen la armonía de toda la composición.

26. La bañista de Valpinçon



Óleo sobre lienzo

Dimensiones

Musée du Louvre, París

Neoclasicismo

El cuerpo desnudo y de espalda de la bañista es el protagonista absoluto de la composición. Se trata de un cuerpo estilizado, a pesar de que no idealizado, que permite a Jean-Auguste-Dominique Ingres trabajar con la linealidad típica de su estilo, y subordinar el color a un contorno bien recortado y definido. Este desnudo también le permite trabajar con las diferentes gradaciones que la luz produce sobre el cuerpo de la mujer.

El espacio, limitado por ropas suaves, es cerrado y plano al mismo tiempo, casi sin profundidad, y la figura femenina, perfectamente dibujada, se recorta directamente sobre el fondo y adquiere un carácter monumental. Los únicos elementos que nos dan cierta profundidad son la cama y la bañera, sólo insinuada por la cabeza de león de donde mana el agua.

El virtuosismo, reflejado con el detallismo con el que soluciona el tocado de la mujer y las cenefas de las sábanas, es otra de las aportaciones de Ingres, que suele desarrollar mucho más sobradamente en sus retratos. La obra nos transmite una idea de intimidad y comodidad que entroncará con soluciones posteriores más decantadas hacia el orientalismo.

27. Un bote de salvamento con el dispositivo *manby* se dirige hacia un barco encallado que señala el peligro con fuego de bengalas



Óleo sobre lienzo: 91,4 x 122 cm

Victoria & Albert Museum, Londres.

Romanticismo

El título tan largo de esta obra sólo nos describe lo que ocurre en la parte izquierda, donde vemos el bote luchando contra las oleadas de un mar enfurecido, y una gran mancha oscura que representa el humo del barco, sin duda incendiado, en el que destaca un punto de luz, que debe de ser la bengala. En la parte derecha y baja del cuadro vemos el mar y la playa, donde dos personajes observan con atención toda la escena, cerca de los restos de otro barco accidentado. De hecho, los protagonistas de la obra no son ni el barco incendiado ni el bote ni los personajes que lo contemplan, sino la captación exacta de la luz y la atmósfera. Así, en la parte superior del cuadro, muy bien separada de la inferior por la línea horizontal del embarcadero, aparece toda una gama de tonos cálidos, desde el amarillo, el rojo y los ocres, hasta el negro del humo. Mediante este despliegue cromático Joseph Mallord William Turner refleja magistralmente la mezcla del humo de la niebla y de las nubes, es decir, todo el abanico de efectos atmosféricos. En la parte baja las tonalidades son frías –con los blancos y azules del agua que dominan la composición–, atenuadas por la luz irradiada desde la parte superior. Por lo tanto, Turner se interesa mucho más por los efectos puramente pictóricos, de manera que irá arrinconando progresivamente la anécdota y tenderá hacia la pintura pura, lo que lo convierte en un precedente clarísimo de la abstracción.

28. La luna sobre el mar



Óleo sobre lienzo

55 x 71 cm

National Galerie. Galerie der Romantik. Berlín

Romanticismo

Tres personajes, situados encima de una roca y de espaldas al espectador, contemplan la luz de la luna sobre dos barcos que surcan el mar. En este paisaje, típicamente romántico, se resume la visión sublime de la naturaleza de Caspar David Friedrich. Este autor nos presenta siempre unos paisajes reales, muchos de ellos de los bosques del Harz o cerca del Mar Báltico, como es el caso, de los que toma los aspectos más insólitos, aquí, el momento en el que aparece la luna por encima de las nubes. Esta luz misteriosa invade toda la obra y le da un cierto carácter de irrealidad.

Los personajes, absortos, recortados contra el cielo, parecen meditar sobre la grandeza de la naturaleza, por medio de la cual admiran la obra de Dios. Los barcos, símbolo de la vida de los hombres que cruzan el mar de la existencia, representan la relación difícil entre el hombre y esta naturaleza divinizada, ante cuya grandeza el hombre romántico se siente solo, indefenso y empequeñecido como las tres figuras de la obra. El hecho de que estén de espaldas elimina la personalidad y les da un carácter universal que permite que nos sintamos identificados, y también nos invita a meditar sobre el drama de la vida humana.

29. La balsa de la Medusa



Óleo sobre lienzo

491 x 716 cm

Musée du Louvre, París

Romanticismo

En 1817 La Medusa, una fragata oficial con destino a Senegal, naufragó. Al no haber bastantes botes salvavidas se decidió construir una balsa a la que subieron ciento cincuenta personas. Esta balsa debía ser arrastrada por las olas, pero inexplicablemente las cuerdas que los unían fueron cortadas, de manera que las ciento cincuenta personas quedaron abandonadas a su suerte durante doce días. Este hecho, que causó gran conmoción cuando fue denunciado, impresionó a Théodore Géricault, quien estudió hasta el último detalle esta catástrofe para poder reproducir con el máximo realismo la grandeza dramática de la historia, eligiendo el momento de máxima tensión: cuando avistan un barco lejano. Para la composición recurrió a los esquemas del barroco, utilizando la típica forma de aspa. Así, la diagonal principal, que conforma un crescendo emocional, arranca del grupo más pasivo, situado abajo, a la izquierda, donde encontramos a un personaje que sostiene a su hijo muerto, y forma un conjunto marcadamente escultórico; a continuación hay un segundo grupo de supervivientes que se ha levantado al ver el barco, y la diagonal culmina con la figura del personaje de color que, sobre una tina, agita los brazos. La otra diagonal, con menos intensidad dramática, la forma el personaje muerto con la cabeza dentro del agua, situada en el extremo inferior derecho, y continúa por el palo de la vela. Géricault se sirve de los principales recursos de la escuela barroca, como el realismo de Caravaggio, el claroscuro de los tenebristas y la composición dinámica, en aspa, de Peter Paulus Rubens.

30. La muerte de Sardanápalo



Óleo sobre lienzo

392 x 496 cm

Musée du Louvre, París

Romanticismo

La composición se inspira en una tragedia de Lord Byron: Sardanápalo está a punto de morir y, negándose a abandonar sus pertenencias más queridas, entre las que incluye sus criados, concubinas, caballos y perros, ordena matarlos para llevárselos con él a la otra vida. El tema, a partir de una historia centrada en Persia, es plenamente romántico porque se combina el exotismo con la tragedia y la crueldad.

La obra nos presenta una escena llena de dinamismo, con una acusada sensación de caos y dramatismo, a causa de la gran cantidad de objetos desordenados, las posesiones inanimadas de Sardanápalo y los personajes en movimiento y luchando, con actitudes exaltadas y posturas forzadas. La gran diagonal que se abre desde el ángulo superior izquierdo, y que recibe un tratamiento lumínico más destacado, domina la composición, uniendo la cabeza del sátrapa, concentrado en la observación de la matanza, con la figura de la esclava que está siendo asesinada. El contraste entre el padecimiento y la impotencia de ésta, la brutalidad del verdugo y la frialdad de Sardanápalo acentúan todavía más el horror de la escena. A todo esto debemos añadir el cromatismo exaltado, que predomina con el rojo de la cama y de la ropa que repone entre la

cama y el suelo, y que coincide con la gran diagonal abierta, la cual, a su vez, contrasta vivamente con el blanco de la túnica del sátrapa y el color nacarado de los cuerpos de las víctimas.

31. Italia y Alemania



Óleo sobre tabla

94 x 104 cm

Neue Pinakothek, Múnich

Natzarenisme

Dos chicas, agarradas de las manos, conversan plácidamente muy juntas, en un místico cortejo. La de la derecha, morena y de pelo recogido, va con un vestido renacentista y lleva en la cabeza unos toques de laurel, mientras que la de la izquierda, rubia, con flores silvestres y largas trenzas, va vestida de una manera vagamente medieval. Representan a Italia y Alemania, respectivamente, la cultura mediterránea y la cultura nórdica unidas espiritualmente por los nazarenos. De lado a lado, los paisajes refuerzan esta idea: detrás de Italia encontramos una capilla, en medio del campo, de arquitectura sencilla y equilibrada, evocadora de la bucólica vida campesina del sur; mientras que detrás de Alemania encontramos una ciudad amurallada, presidida por una aguja gótica muy alta, que nos habla del trasiego de la vida urbana del norte. Tradición y modernidad, Renacimiento y gótico, religiosidad y laboriosidad.

Con esta obra los nazarenos nos explican que ellos han superado todos estos dualismos y han aprovechado lo mejor de ambas tradiciones.

32. Astarté siríaca



Óleo sobre lienzo

183 x 107 cm

Manchester City Art Gallery, Manchester

Prerafaelitismo

Una bella mujer sensual, de mirada penetrante y labios carnosos, flanqueada por dos asistentes de carácter angelical, personifica a Astarté, la diosa de la fecundidad y del amor, representación genuina del principio femenino. En realidad se trata de Jane Morris, esposa de William Morris, por quien Dante Gabriele Rossetti sintió una atracción fascinante, hasta al punto de ver reflejados todos los atributos de la mítica Astarté.

Se trata, pues, de una mujer de proporciones manieristas, con un gran cuerpo, de carácter arquitectónico, casi masculino, y una cabeza pequeña, coronada por una larga y estilizada cabellera. Adopta la postura de la Venus de Médici, símbolo de belleza de la época victoriana, y se viste con una túnica verde, color preferido por Rossetti y que se encuentra en otras de sus protagonistas femeninas, como La querida o La Ghirlandata, para la que también tomó como modelo a Jane Morris. La túnica está ceñida al cuerpo por una cadena de oro, decorada con granadas y rosas, símbolos de la pasión y de la vida resucitada, la pasión que suscita la belleza de la mujer y la renovación vital que ésta aporta por medio de la maternidad. Así vio Rossetti a Jane Morris, a su amante, como

mujer de una gran belleza, iluminada por las antorchas que sostienen a sus asistentes; pero al mismo tiempo también la vio como madre, ya que él fue amigo y compañero de juego de sus hijos y tomó precisamente a su hija May como modelo para la asistente de la izquierda.

33. Las espigadoras



Óleo sobre lienzo

85,3 x 111 cm

Realismo

Musée d'Orsay, París

Nos encontramos en pleno mes de junio, momento de gran actividad para los campesinos de las llanuras cerealísticas: se debe segar el trigo, separar el grano de la paja, recolectar las espigas, construir los pajares, etc. Éste es el tema de esta obra, la dura vida del campo, simbolizada por estas tres anónimas espigadoras que pasan horas y horas bajo el calor del sol de junio, doblando la espalda y los riñones hasta el agotamiento. Esta humilde escena, que rememora la infancia del pintor, se resuelve en una composición sencilla y austera: un primer plano dominado por las tres figuras, dos de ellas casi idénticas, y un fondo de paisaje, casi completamente horizontal, donde encontramos al resto de personajes casi imperceptibles. Las tres espigadoras se sitúan en un gran espacio abierto y se recortan ante la tierra que tantos esfuerzos les exige, recurso que utiliza Jean-François Millet para monumentalizarlas y, al mismo tiempo, mostrarnos la atávica relación entre los campesinos y la tierra que trabajan. En este sentido, no se centra en la anatomía de las figuras, sino que da mucha más importancia a la vestimenta campesina que la esconde, buscando la simplificación geométrica y el carácter anónimo de las mujeres que da un cariz universal a estos personajes. El espacio se consigue por medio de un horizonte alto y la superposición de planos paralelos, huyendo de la perspectiva tradicional. El uso de una gama cromática amarillenta, que nos remite a un caluroso día estival, contribuye a crear este ambiente de trabajo cansado y fatigoso que los

campesinos aceptan resignadamente. La técnica, con una pincelada suelta y oleosa que huye del dibujo y la linealidad, nos muestra muy claramente las influencias que los impresionistas recibieron de los pintores de Barbizon.

34. El estudio



Óleo sobre lienzo

359 x 598

Musée de Orsay, París

Realismo

El hecho de que el autor subtitule esta obra "alegoría real de siete años de vida artística" nos muestra el carácter de "manifiesto" del realismo que representa. Encontramos todos los componentes de la nueva pintura; por una parte, a la izquierda, están los personajes, temas y mitos que le interesan representar a un pintor: un cura, un payaso, un cazador...; en el centro encontramos al artista pintando un paisaje, que representa la "naturaleza" vista como simple medio físico y no como fuente de estímulo del pintor, como había sucedido con el romanticismo. Detrás del pintor, una mujer desnuda, la "realidad", nueva musa inspiradora; y al otro lado del lienzo, un niño, el joven arte realista que acaba de nacer. En el lado derecho vemos todos los amigos y compañeros de Courbet que dan apoyo al realismo: en el extremo tenemos a Baudelaire, el intelectual, leyendo un libro; ante sí, una pareja burguesa representa el amor mundano, que contrasta con el amor libre de la pareja que se besa a su lado. Sentado está Champfleury, crítico que apoya al realismo, y detrás de él hay varios personajes como Proymaret, de rojo, músico; Max Bouchon, poeta realista; Bruyas, mecenas del realismo, y Proudhon, sociólogo.

35. Scapin y Silvestre



Óleo sobre lienzo

60,5 x 82 cm

Musée du Louvre, París

Realismo

La escena representada pertenece a la obra *Les Fourberies d'Scapin*, de Molière. Aquí el autor hace protagonista a Scapin, un personaje prototípico del teatro italiano que representa al sirviente mentiroso, intrigante, negligente y ebrio. Lo podemos ver murmurando con Silvestre, el otro protagonista de la comedia, urdiendo alguna de sus intrigas. Naturalmente, a Honoré Daumier no le interesa el personaje en sí mismo, sino las posibilidades de crítica social que ofrece: la mentira, la intriga e incluso la estupidez de quien se cree inteligente y se deja aconsejar por un personaje poco fiable. Estos personajes eran frecuentes en la Francia del Segundo Imperio, y es precisamente en este punto donde Daumier quiere incidir, con la escena teatral como pretexto. En cuanto al estilo, es evidente el dominio del dibujo, con unos contornos bien marcados por encima del color aplicado para llenarlos. Debemos recordar la larga etapa como dibujante y caricaturista del autor, que también queda patente en esta obra en la que el tratamiento de los rostros y la expresión de los personajes reproduce muy acertadamente la actitud y la fisonomía de los actores.

36. Le déjeuner sur l'herbe



Óleo sobre lienzo

208 x 264 cm

Musée d'Orsay. París

Impresionismo

En un bosque frondoso a la orilla del Sena y cerca de París, encontramos a cuatro personajes, dos hombres y dos mujeres que, como muchos otros parisinos de la época, han abandonado la ciudad y se han acercado a la naturaleza para distraerse.

Los personajes están bien documentados: la mujer desnuda de delante es Victorine Meurent, modelo preferida de Manet; el hombre que se encuentra frente a ella, con el bastón en la mano, es Eugène Manet, hermano del autor, y el hombre que está tras él es Ferdinand Leenhoff, escultor holandés, hermano de Suzanne, la chica que aparece al fondo.

Parece evidente que nos encontramos al final de una sesión de pintura (o escultura) al aire libre, con la modelo descansando un momento y conversando con los artistas justo antes de ponerse el vestido que tiene a la izquierda, al lado de los restos de la "comida" que han consumido durante la sesión.

La cuestión no es, sin embargo, tan sencilla ni la composición es tan casual. En esta obra Édouard Manet hace una síntesis de los grandes maestros del pasado, Ticiano y Rafael, y al que él consideraba gran maestro del presente: Courbet. Así, el tema de la "conversación" de figuras desnudas y vestidas en un paisaje proviene de una obra veneciana de principios del siglo XVI, El concierto Cam-

peste de Ticiano (también atribuido a Giorgione); y la composición la toma de un grupo de divinidades fluviales que aparece en una obra perdida de Rafael, El juicio de Paris, conocida por un grabado de Marcantonio Raimondi. De esta manera Manet se muestra todavía mucho más audaz que el mismo Courbet, reinterpretando en clave moderna dos temas del Renacimiento y mostrando sin ningún tipo de vergüenza un desnudo femenino contemporáneo mucho más denodado que el de Las bañistas o Chicas a la orilla del Sena del maestro del realismo.

Pero si los motivos son antiguos, la técnica es completamente moderna. En esta obra se rompe del todo con la perspectiva académica; el espacio se desarrolla en altura mediante los contrastes de manchas planas de color y de los efectos atmosféricos. Los últimos planos afectan sobre todo al fondo de paisaje, constituido por una superposición de velos transparentes de luz y una atmósfera creada por unas sombras verdosas que se van cerrando hacia el fondo, donde encontramos un pequeño punto de claridad azul. En este marco se sitúan las figuras, conformando un gran triángulo que al mismo tiempo se descompone en tres triángulos menores: el primero está formado por una mujer desnuda en primer término y un hombre detrás de ella; el segundo, opuesto a éste, está perfilado por el hombre del bastón, y el tercero está centrado por la figura femenina del fondo.

Dentro de esta compleja estructura triangular, Manet crea el espacio con los contrastes cromáticos antes mencionados: la blancura de la figura femenina desnuda y del propio vestido de la chica vestida del fondo se contraponen a la oscuridad del negro de los trajes de los hombres, y la separa de ellos, lo que a su vez destaca el juego visual producido por el pie desnudo de la chica en primer término en contraste con el zapato negro del hermano de Manet. Este juego cromático también lo podemos observar en la naturaleza muerta compuesta por el vestido de la chica y los restos de comida, donde los tonos fríos (azul del vestido y verde de las hojas) contrasta con los tonos cálidos (rojo de las frutas y amarillo del pan y la cesta), que prefigura el juego de complementarios que utilizarán los impresionistas, que tomaron a Manet como maestro.

Con esta obra se rompe definitivamente con la perspectiva lineal renacentista de los pintores académicos, y se crea un nuevo tipo de espacio en altura por medio de efectos atmosféricos y cromáticos.

37. Las amapolas



Óleo sobre lienzo

50 x 65 cm

Musée d'Orsay. París

Impresionismo

Un campo de hierbas altas, cerrado por una lejana hilera de árboles que enmarcan una casa, detrás de la cual se abre el cielo medio nublado, es el sencillo tema de esta composición. Las amapolas, único elemento vegetal que destaca en el césped, son el motivo que le da título. Nos encontramos ante una obra donde el paisaje asume todo el protagonismo: no hay ninguna historia, las figuras humanas no tienen ninguna importancia ni representan a ningún personaje concreto, sino que se utilizan como simples elementos compositivos: enmarcan las amapolas, tanto por encima como por debajo, y refuerzan el ritmo ascendente que éstas imprimen al cuadro, con la diagonal situada en el ángulo izquierdo. También las nubes se convierten en un recurso dinámico que proporciona una luz y una atmósfera cambiantes, datos importantes en una obra que no busca la representación de un paisaje inmóvil y absoluto, sino concreto y real, captado en un instante, en un momento determinado. Por lo tanto, es normal que nos encontremos ante una obra de factura rápida, en la que cuenta mucho más el efecto del conjunto que los detalles, sólo insinuados mediante manchas de color. Estas manchas se han aplicado siguiendo los principios del contraste por complementarios, combinando el verde de las hierbas con el rojo de las amapolas y el azul del cielo, en busca de una armonía cromática.

38. La clase de danza



Óleo sobre lienzo

85 x 75 cm

Musée d'Orsay. París

Impresionismo

Presenciamos el final de una clase de danza de la escuela de la ópera de la Rue Le Peletier de París. Jules Perrot, el profesor, centro de la composición, da las últimas lecciones a la bailarina que hay ante el espejo, mientras que las otras, cansadas y algo aburridas, esperan impacientes que la clase se acabe. Así, se establece un juego de contrastes en diferentes niveles: el gran espacio vacío que rodea al profesor le da fuerza y protagonismo frente a las bailarinas, agrupadas en semicírculo en un espacio muy pequeño a su alrededor. Además, la posición del maestro, con las piernas separadas, bien apoyadas sobre los pies, y con el cuerpo descansando en el bastón, le da una gravedad que contrasta con la ligereza de las chicas.

Finalmente, la postura elegante de la bailarina central contrasta con los ademanes espontáneos e incluso vulgares del resto. El conjunto parece representar la captación de un momento determinado, de una impresión, como era habitual en los impresionistas, pero nos encontramos ante una obra muy pensada, reelaborada dos veces y realizada en el taller a partir de bocetos elegidos en la escuela de danza. Edgar Degas no renuncia, sin embargo, al concepto de

"instantánea", y, por tanto, recorta a la bailarina del lazo azul de la derecha y los tacones de la del lazo verde, enfrente, imitando un encuadre fotográfico que da a entender que lo que representa es sólo un "trozo de la realidad". La visión oblicua, muy corriente también en los impresionistas, refuerza el carácter fotográfico del cuadro.

39. Baile en el Moulin de la Galette



Óleo sobre lienzo

131 x 175 cm

Musée d'Orsay. París

Impresionismo

Si bien el paisaje puro era uno de los temas preferidos por el impresionismo, como hemos visto en *Las amapolas* de Monet, la plasmación de las diversiones de la sociedad contemporánea es otro. Y el tercero era el paisaje urbano.

El Moulin de la Galette, situado en un Montmartre todavía rural, era el centro de diversiones y de encuentro de muchos artistas, así como de jóvenes trabajadoras que acudían buscando trabajo como modelos. Así, en esta obra, Auguste Renoir retrata en el conjunto de personajes en torno a la mesa y en la pareja que baila aislada a su izquierda a toda una serie de pintores y modelos que habían trabajado con él, de modo que convierte esta obra en un documento "histórico" de la vida contemporánea de París.

En cuanto a la composición, destaca el gran círculo formado por el grupo principal, integrado en una estructura reticular que da solidez al conjunto, marcada en la parte alta tanto por los brazos de las lámparas que cuelgan del techo como por las formas arquitectónicas del fondo, destacadas en blanco. También hay que remarcar el típico tratamiento impresionista de la luz, con el juego de sombras azuladas, resultado de la aplicación de la ley de descomposición de la luz por complementarios a la claridad amarillenta del sol, matizada por el verde de los árboles.

40. Plein-air



Óleo sobre lienzo

51 x 66 cm

MNAC, Museo de Arte Moderno, Barcelona

Modernismo

Una mujer sentada en una mesa al aire libre, girada de espaldas al espectador, observando a un hombre, en último término, cerca del parisino Moulin de la Galette, constituye el tema de esta obra. La intranscendencia de la escena nos indica claramente que la protagonista no es la mujer, cuyo rostro no podemos ver, ni el hombre, sino la atmósfera de una nebulosa mañana, quizás invernal, en Montmartre.

La gradación de tonos grisáceos, consecuencia de la luz del sol matizada por las espesas nubes que cubren la ciudad, y el contraste entre la primera mesa, bien dibujada, y el molino del fondo, sólo esbozado, acentúan los efectos atmosféricos del cuadro, el aire húmedo y frío que lo envuelve todo.

El encuadre fotográfico, manifestado por medio de la mesa y la silla vacías de primer término, cortadas arbitrariamente, y la poca importancia de las figuras, que no se exhiben para ser retratadas, sino que han sido captadas en un movimiento espontáneo y momentáneo, nos evidencian esta voluntad del pintor de captar un momento, un instante de un paisaje, una atmósfera, intereses que habían guiado la pintura impresionista francesa y que Ramon Casas, y también Rusiñol, trasladarán a la pintura catalana de finales del XIX.

41. Orfeo



Óleo sobre lienzo

154 x 99,5 cm

Musée d'Orsay, París

Simbolismo

Orfeo, el mayor de los músicos, símbolo del artista y, por extensión, de la civilización, fue descuartizado por las ménades en una orgía dionisiaca, y lanzaron los miembros de su cuerpo al río Hebros. Su cabeza y su lira, arrastrados por la corriente del río, llegaron a las costas de Tracia, donde fueron rescatados por una joven. Éste es el tema de la obra, uno de los preferidos de Gustave Moreau, del que hizo más de una representación. Aquí vemos cómo, al día siguiente de la fiesta, la chica sostiene la cabeza y la lira y los contempla muda y llorosa mientras, en la lejanía, se ven los meandros del río que van hacia el mar, sobre el que en ese momento está saliendo el sol. A la izquierda, y sobre un promontorio rocoso de un cierto artificio, unos pastores entonan, con sus flautines, alguna de las melodías de Orfeo.

Con respecto al tratamiento plástico de la obra debemos destacar al acusado preciosismo, característica que Moreau desarrollará plenamente a partir de los años setenta, y que aquí se puede observar justamente en dos de los elementos más importantes de toda la composición: en la lira y la cabeza de Orfeo, y en el vestido de la chica, cubierto de pedrería.

42. Isla de los muertos



Óleo sobre tabla

1,11 x 1,56

Kunstmuseum, Basilea

Simbolismo

Primera de las cinco versiones que sobre este tema realizó Arnold Böcklin, en las que cambió la negra noche que aquí aparece por momentos más luminosos del día que continúa siendo, sin embargo, nublado y desapacible. Según una tradición de la antigua Roma, la isla de los Muertos, situada justo en medio de la laguna Estigia, es el lugar de reposo de los difuntos, donde les conduce un barquero misterioso. Y esto se ve en esta obra: una barca que se acerca a la isla, una isla dominada por altos cipreses, símbolo de luto en los países mediterráneos, y donde encontramos todo un conjunto de extrañas construcciones adosadas a la roca, entre las que destacan las puertas, muy similares a las de las mastabas, lugar de entierro de los antiguos egipcios. La obra evoca un mundo de irrealidad y sueño: el mismo tema, la muerte, siempre rodeada de misterio; la ambientación nocturna, como símbolo del fin de la vida; la extraña fisonomía de la isla; los altos cipreses que se funden con la negra noche, y sobre todo el contrapunto cromático del ataúd blanco y la misteriosa figura que lo acompaña, también blanca, nos hablan de otro mundo, otra realidad que se escapa del universo tangible y que sólo puede existir en el interior de cada uno de nosotros. Ésta es la realidad de Böcklin.

43. El beso



Óleo sobre lienzo

180 x 180

Österreichische Galerie. Viena

Simbolismo

Dos personajes, un hombre y una mujer, enmarcados por un aura dorada, se abrazan sobre un campo de flores, ante un fondo plano neutro, de tonos también dorados. Las figuras, completamente estilizadas, llevan unos vestidos que les cubren todo el cuerpo y sólo nos muestran la cabeza y las manos; el personaje femenino también los pies. Nos encontramos ante una obra plenamente esteticista, de decoración exuberante y de una gran riqueza cromática que lo invade todo, excepto el fondo.

Predominan los tonos dorados, así como las formas geométricas y espirales, sobre todo en los vestidos de los personajes, tratados como si fueran un mosaico.

El espacio es completamente plano, bidimensional, no hay ningún interés por crear profundidad, y el fondo neutro sugiere un ámbito indeterminado, en un momento también indeterminado.

Esta obra se convierte en el símbolo del amor. El modo como el hombre, en cuyo vestido predominan los rectángulos, símbolos fálicos, toma a la mujer, recubierta de formas ovoides, en posición de dominio, y la posición de ésta, arrodillada y pasiva, casi muerta, nos muestra la difícil relación entre contrarios, que tiene lugar en el espacio común del aura dorada que los rodea.

44. Escuela de Bellas Artes de Glasgow



Glasgow

Art Nouveau

Edificio de rígida geometría, en el que los contrastes entre el espacio y la masa, el vacío y la plenitud, se convierten en los principales elementos decorativos. La línea recta y los ángulos cortantes sustituyen a la línea sinuosa y la estilización típica del Art Nouveau internacional.

La fachada principal se compone de ocho ejes, cada uno con dos grandes ventanales, uno en la planta baja, iluminando las oficinas, y otro exactamente el doble de alto, iluminando los talleres del primer piso.

En el lado izquierdo encontramos tres ejes idénticos, mientras que en el cuarto eje los ventanales son sustituidos por la ventanilla de la portería, y a su izquierda encontramos la puerta de acceso. En el lado derecho se han situado los cuatro ejes restantes, con menos anchura para los dos situados más al extremo, por lo que la puerta de acceso, en teoría al lado izquierdo de la fachada, queda situada justo en medio, y se crea un juego sutil de simetría/asimetría que rompe el rígido esquema geométrico del edificio.

Esta ruptura también se da en los hierros que hay justo delante de las ventanas de los talleres. Se perfilan con una curva estilizada y se coronan con unos elementos esféricos, de inspiración celta, que incorporan sutilmente también

la línea curva en el dominio de las rectas. Pasa lo mismo con la valla de hierro que rodea el edificio, donde también se introducen tímidamente las líneas curvas.

En la fachada lateral, que acusa el nivel de la calle, se observa una "desintegración" de los ejes de la fachada principal, de los que sólo quedan los grandes ventanales de los talleres, y también un gran dominio de la plenitud sobre el vacío, con ventanillas cuadrangulares. Debemos señalar que Charles Rennie Mackintosh también aplicará su depuración geométrica de líneas a los diseños de muebles.

45. Entrada a la estación de metro Porte Dauphine



Arquitectura

París

Art Nouveau

La inauguración, en 1900, de los primeros tramos del metro de París supuso la convocatoria de un concurso para diseñar los accesos a las estaciones. Básicamente se definieron tres tipos de accesos: el simple contorno con barandillas, los edículos y los pabellones. Aquí nos encontramos ante un edículo, compuesto de una "nave", acabada en ábside semicircular, formada por paneles de lava esmaltada y de cristal impreso. Encima, forman la cubierta dos marquesinas de cristal, la delantera en forma de abanico y la que propiamente cubre la nave en forma de "V", sobresaliendo suficientemente. De esta manera la entrada queda protegida de las inclemencias del tiempo, sobre todo de la lluvia, cuya agua desagua por la parte baja de la "V" formada por las marquesinas. Tanto en este tipo como en los otros dos, Guimard utilizó sobradamente el lenguaje floral más típico del Art Nouveau: todos los elementos tienen formas orgánicas, hay una estilización de formas vegetales y un dominio de la línea sinuosa por encima de la recta. Los tonos, ocres y verdosos, también se refieren a este mundo vegetal, de manera que el edículo que tenemos en la imagen queda completamente integrado en el entorno boscoso donde se sitúa.

46. Casa Batlló



Siglo XX

Arquitectura

Barcelona

Modernismo

Edificio construido en el año 1877, con la fachada y los patios interiores reformados por Antoni Gaudí. El arquitecto rompió con el esquema típico de fachada plana con balcones superpuestos y la sustituyó por otra de perfil ondulado, recubierta de elementos de cerámica de colores relucientes. Destacan dos elementos: el coronamiento ondulado y la cruz de cuatro brazos, desplazados hacia la derecha para compensar la menor alzada de la vecina casa Amatller, así como la gran tribuna del principal, cuya construcción obligó a desmontar toda la fachada de este piso, con el consiguiente peligro de derrumbe del edificio, y a sustituirla por columnas delgadas de formas óseas, que conseguían la máxima apertura para el salón del piso principal.

En el interior se rompió con la típica disposición de patio prismático detrás de la caja de la escalera: se elimina el concepto de "caja" y se sitúa la escalera justo en medio de un gran patio de perfil ondulado, más abierto por la parte superior del edificio y más cerrado por la inferior. Para regular la luminosidad del patio y de las viviendas, Gaudí jugó con el cromatismo y la medida de las aperturas. En los pisos más altos, de luz más intensa, sitúa ventanas pequeñas, mientras

que en los pisos más bajos, donde llega menos luz, abre grandes ventanales. En cuanto al cromatismo, se utilizaron piezas cerámicas azules más oscuras en los pisos superiores y más claras en los pisos inferiores, con la intención de obtener una iluminación cenital uniforme para toda la altura del patio.

47. Ciudad industrial

La Revolución Industrial y la ruptura con el Antiguo Régimen hicieron que las viejas urbes se transformaran en ciudades industriales modernas. Su crecimiento rápido y desordenado, junto con la llegada masiva de mano de obra, supusieron problemas muy graves que nunca se habían planteado y que sólo se podían resolver con la planificación urbana o urbanismo, un concepto que se introduce en estos momentos. Al mismo tiempo, las nuevas actividades de la sociedad industrial requerían nuevos espacios arquitectónicos para desarrollarse, por lo que en el siglo XIX encontramos que aparecen otras tipologías que, aprovechando las ventajas de los nuevos materiales, intentarán adaptarse a las necesidades emergentes. Pero el trauma que significó esta rápida ruptura con las antiguas estructuras urbanas (y también sociales) provocó que el hombre del siglo XIX reflexionara profundamente sobre su historia y su destino, y eso explica la aparición de dos fenómenos típicos de este siglo: el historicismo y las exposiciones universales, verdaderas revisiones del pasado y del presente de la nueva sociedad industrial.

En pocos años, y debido al fuerte crecimiento demográfico y al proceso de industrialización, Europa pasa de tener unas ciudades pequeñas a unos núcleos urbanos de grandes dimensiones. El nuevo marco urbano, en vez de definirse por una relación omnicomprendiva del conjunto a partir de la relación entre edificios utilitarios (casa, pequeño taller, tienda) y edificios representativos (palacios, iglesias, plazas y monumentos conmemorativos), se redefinirá por una gran dimensión, por una separación y jerarquización de los barrios y por la importancia de las vías de comunicación.

Debido a la ideología subyacente del *laissez faire*, la ciudad se dividió en dos zonas: la verde (casas residenciales de clase alta) y la fabril, donde se amontonaban las fábricas y las residencias obreras. El terreno del marco urbano era sometido a la ley de la oferta y la demanda. El resultado del diseño urbanístico fue la aglomeración, el caos y unas condiciones de vida pésimas con frecuentes epidemias.

Por primera vez los socialistas utópicos (Owen, Fourier, Godin) pusieron el acento en la organización colectiva e intentaron resolver de manera pública los diferentes aspectos familiares y sociales.

La crisis estructural de 1848 y la crisis ideológica que afecta al sector liberal (partidario, ahora, de una cierta intervención estatal) y el sector socialista (con la crítica de los utópicos por parte de Marx y Engels), afectará también al diseño de la ciudad: se dictarán ordenanzas y se harán obras públicas, se limitarán relativamente las iniciativas privadas y se dará una nueva interpretación del

centro urbano. La ciudad resultante será, sin embargo, fea (por monótona), incómoda (por la falta de servicios) y mal distribuida (por la jerarquización de los barrios).

"Entre millones de personas me encuentro solo" decía Baudelaire. La ciudad no ofrece nada colectivamente, y se transforma en un mecanismo indiferente, diluido en miles de espacios privados donde es posible todo tipo de experiencias individuales. Incluso los espectáculos y los rituales colectivos adquieren un carácter y una distinción de pequeños ambientes cerrados: la Ópera de París no llega a tener 2.000 plazas en una ciudad de millones de habitantes (en cambio, el teatro de la Atenas clásica ofrecía cabida a casi toda la población libre). Al espacio individual se opone el espacio público, donde uno es perfectamente desconocido e ignorado.

47.1. El nacimiento del urbanismo moderno

Las ciudades europeas nunca habían experimentado un crecimiento tan repentino como el que registran durante la primera mitad del XIX. La consecuencia inmediata de este aumento de población rápido y constante fue la de poner de manifiesto la falta de espacio en las estructuras urbanas, la mayoría amuralladas, y con una disposición de origen medieval, en la que no tenían cabida ni las nuevas actividades industriales ni los nuevos habitantes. El inevitable aprovechamiento de todos los espacios libres para construir pequeñas viviendas donde se amontonaba la clase obrera y para situar industrias provocó graves problemas higiénicos, con la aparición periódica de epidemias. Junto a esto, la falta de suelo edificable y de viviendas para la población obrera fue el origen de una especulación inmobiliaria feroz, que agravó la situación.

Hubo dos reacciones ante este estado de cosas: la de los que abogaban por la creación de una ciudad igualitaria y la de los que defendían una jerarquización marcada del espacio urbano y de la sociedad. Al primer grupo pertenecen los llamados "socialistas utópicos", que entre en 1820 y 1850 formulan nuevos modelos de ciudad que rompen totalmente con el concepto tradicional y aspiran a crear nuevos marcos sociales donde los seres humanos puedan relacionarse entre sí, en igualdad de condiciones y en armonía con la naturaleza.

En el segundo grupo encontramos los proyectos urbanísticos promovidos por la burguesía, que plantean la reforma de los núcleos urbanos existentes. Durante la primera mitad del siglo estas reformas consistieron en intervenciones puntuales, de carácter superficial, que afectaron a lugares muy concretos de las ciudades, tal como se había hecho durante el Renacimiento y el Barroco.

A partir de 1850, cuando no hay suficiente con las operaciones concretas, se hace necesario plantear proyectos de alcance general que se enfrenten a la ciudad como conjunto, y abordar el derribo de los recintos fortificados, decisión que debía permitir la expansión de las urbes.

Esta expansión irá acompañada de una amplia remodelación de los antiguos centros urbanos mediante la apertura de nuevas calles, anchas y rectilíneas, que permitirán una circulación más fluida y la comunicación entre puntos neurálgicos de la ciudad, así como una mayor ventilación e insolación de las viviendas; de este modo, con la creación de modernas redes de servicios, básicamente de alcantarillado, se logrará la eliminación de graves problemas higiénicos.

Estos nuevos centros, donde se reunían desde tiempos antiguos los edificios representativos del poder, el comercio y los servicios, se volverán atractivos para las clases acomodadas, de manera que se edificarán casas de calidad, con la subsiguiente expulsión de las clases populares hacia los nuevos barrios creados en las afueras de la ciudad, donde seguirán viviendo en condiciones miserables, ya que no se resolverá el problema de la vivienda obrera.

Y éste será el modelo que acabará imponiéndose en la mayoría de las ciudades, un modelo que reflejará en el tejido urbano las desigualdades que caracterizarán la nueva situación social derivada de la implantación del sistema capitalista.

El socialismo utópico y la ciudad

Robert Owen es el primero y más significativo de los reformadores utópicos. Su ascensión social, desde simple dependiente de comercio hasta industrial de fortuna y político, le permitió comprobar personalmente las injusticias del sistema capitalista. Como consecuencia impulsó la creación de fábricas socialmente justas, con salarios y condiciones laborales dignas, y a partir de esta experiencia positiva planteó un nuevo modelo de ciudad. A pesar de ser un industrial, Owen cree que la agricultura debe ser la principal actividad humana, porque la considera mucho más digna que el trabajo en una fábrica, y por eso diseña una comunidad con una población restringida y autosuficiente, donde se trabaja colectivamente, tanto en la agricultura como en la industria, que tiene un papel secundario. Se potencia la vida comunitaria con comedores colectivos y se reduce el espacio privado al dormitorio y a una sala de estar, con la pretensión de integrar a los habitantes en una especie de gran familia unida. Urbanísticamente, las ciudades de Owen, pensadas para sólo 1.200 habitantes, tienen la forma de una gran plaza rectangular cerrada, con casas a los cuatro lados y con edificios comunes en el centro.

A su vez, Charles Fourier presenta otra propuesta, pensada para un estado futuro de la humanidad en el que la vida y la propiedad estarán completamente colectivizadas. Será el momento –según Fourier– en el que los hombres abandonarán las ciudades tradicionales y se reunirán en edificios colectivos que él llamó falansterios.

Ninguna de las dos propuestas mencionadas llegó a realizarse con éxito. Mientras que en Estados Unidos algunos grupos de colonos hicieron suyos algunos aspectos de las propuestas de Owen para organizarse en poblaciones, en Francia, Jean-Baptiste Godin fundó los llamados "familisterios", basados en los falansterios de Fourier pero con la característica de suprimir la vida en común.

Las grandes ciudades del siglo XIX

El modelo de ciudad jerarquizada definido por las actuaciones urbanísticas del siglo XIX presentará varias variantes, según la situación de cada una de las urbes donde se aplique.

Londres, centro de la Revolución Industrial, ya experimentó un crecimiento espectacular en el siglo XVIII. Ni en aquel momento ni durante el siglo XIX se aplicó ningún gran plan urbanístico a la ciudad, sino que ésta creció mediante la ordenación de pequeños barrios yuxtapuestos, que rodeaban el centro de la ciudad. Estos barrios adoptan un esquema vial básicamente cuadrulado, centrado por una gran plaza cuadrada o *square*, y se llenan de pequeños edificios adosados o Terraces. El único proyecto de reforma y ampliación de cierta entidad será la apertura y urbanización de Regent's Street y Regent's Park. París se convierte en el ejemplo prototípico de reforma urbanística ochocentista, con la aplicación del Plan Haussmann, nacido de la necesidad de Napoleón III de "pacificar" la ciudad después de más de medio siglo de revueltas, y también de sanearla y hacerla más accesible. El barón de Haussmann no sólo resolverá los problemas higiénicos y viales, sino que también trasladará la nueva estratificación social del Segundo Imperio a la organización de la ciudad. En Viena, la construcción de la Ringstrasse significará tanto la unión de dos partes de la ciudad que habían quedado separadas por el glacis, como el levantamiento de un "barrio" monumental que resolverá las necesidades administrativas y representativas de la capital del nuevo Imperio Austrohúngaro.

En Barcelona, el Plan Cerdà fue el único que superó, al menos teóricamente, el concepto de ciudad jerarquizada, proponiendo una urbe igualitaria e ilimitada, con una poderosa red vial y amplios espacios verdes, en la que los servicios se repartían uniformemente por todo el territorio, circunstancia que rompía con la dicotomía centro-periferia que los planos de París y Viena habían impuesto. Esta voluntad de eliminar las diferencias sociales de la ciudad, así como el rechazo del núcleo antiguo por todas las cosas negativas que éste representaba (densidad de población, insalubridad, especulación inmobiliaria, etc.), se acercan a los proyectos de los socialistas utópicos y hacen del plan diseñado por Ildefons Cerdà el más avanzado de la época.

En Madrid, Carlos María de Castro propuso un plan en el que se adopta el esquema cuadrulado de Cerdà, pero se aplican los principios de segregación social y se separan los barrios acomodados de los barrios obreros.

La utilización de la escultura monumental como elemento ornamental será una pieza clave a la hora de definir socialmente los nuevos espacios urbanos, no sólo porque los monumentos se situarán justo en medio de la ciudad, en los puntos más valorados, como es el caso de la Fuente Saint Michel de París, sino porque aquéllos serán la traducción iconográfica de los valores ideológicos de la burguesía, que los dedicará tanto a los grandes hombres como a conceptos más abstractos, por ejemplo el comercio o la industria, pilares básicos de la sociedad capitalista.

La ciudad jardín

El modelo de ciudad jardín, propuesto por Ebenezer Howard en 1898 en su folletín *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform*, parte de las ideas de los socialistas utópicos y las combina con los principios de comodidad y de intimidad burguesa. Así, plantea pequeños núcleos urbanos, insertados en la naturaleza, completamente autosuficientes, pero teniendo en cuenta el concepto de propiedad privada, lo que rompía con la idea colectivizadora de los utópicos.

Este proyecto se concreta en 1902, cuando se construye la ciudad de Letchworth, cerca de Londres. Letchworth consta de varios barrios de casas unifamiliares con jardín, al lado de un área industrial dispuesta de manera que no moleste a los habitantes, y todo rodeado por un cinturón de campos de cultivo que marcan el límite de desarrollo de la ciudad. El proyecto se realizó a medias, ya que sólo se trasladó a vivir aquí la mitad de la población prevista. El problema residía precisamente en la pretendida autosuficiencia de la ciudad, que no era factible porque los habitantes necesitaban un núcleo urbano importante cerca donde poder realizar sus actividades.

De esta manera, el concepto de ciudad jardín quedó reducido al de suburbio residencial, es decir, un barrio elegante, poco denso, lleno de jardines y, sobre todo, dependiente de los servicios de una ciudad próxima. En Cataluña, el Parque Güell es el resultado de intentar aplicar estos principios en la ciudad de Barcelona.

El rápido crecimiento de las ciudades, provocado por el flujo migratorio del campo a la ciudad, produce la transformación de la ciudad moderna y la formación en torno a este núcleo de un nuevo cinturón construido: la periferia. El núcleo tiene una estructura ya formada en la Edad Media: existen los monumentos principales –iglesias, palacios– que a menudo dominan el panorama de la ciudad, pero sus calles son demasiado estrechas por el tráfico en aumento y las casas demasiado pequeñas; las clases ricas abandonan el centro y se van a la periferia. Las viejas casas se convierten en tugurios donde se amontonan los pobres y los recién emigrados.

No existen leyes o reglamentaciones urbanísticas, y si las hay no se aplican. La calidad de las viviendas más pobres puede empeorar, por lo tanto, hasta el límite de lo que es soportable. Grupos de especuladores construyen edificios

para obreros, pensando sólo en obtener los máximos beneficios; el obrero debe utilizar una parte importante del salario para pagar el alquiler (algo que no sucedía en el campo). La vivienda puede parecer mejor que la chabola que tenía cuando vivía en el campo: pero ésta tenía mucho espacio alrededor y muchas actividades (cría de animales, de juego para los niños, tráfico de peatones y carros, etc.) podían desarrollarse al aire libre. En cambio, ahora, el hacinamiento de viviendas en un espacio restringido dificultaba la eliminación de las basuras e imposibilitaba casi totalmente las actividades al aire libre. Por las calles encontramos alcantarillas descubiertas, montañas de basuras y, como era de esperar, los barrios más humildes surgen en los lugares más desfavorables.

47.2. Arquitectura

Hay tres hechos que caracterizan y diferencian la arquitectura del siglo XIX con respecto a la de los siglos precedentes: el protagonismo que adquieren algunos materiales que hasta entonces o bien se habían utilizado poco, como el hierro y el cristal, o bien se habían escondido, como el ladrillo; la creación de nuevas tipologías arquitectónicas, muchas de las cuales serían posibles gracias a la aplicación de estos materiales: mercados, estaciones, galerías cubiertas, pabellones de exposiciones, etc. y la falta de un "estilo propio del siglo", que daba pie a la aparición de los llamados "historicismos" y "eclecticismos". La revisión de los estilos del pasado va ligada al cambio precipitado y traumático que experimentó la sociedad europea con la implantación del sistema capitalista.

Ante la sensación de pérdida de un mundo más humanizado, como era el de las sociedades agrarias, sustituido por unas relaciones sociales más agresivas, vinculadas a la industrialización, surgieron pensadores, como los socialistas utópicos, que abogaban por una reforma igualitaria de la sociedad, y otros, como Augustus Welby Pugin, que propugnaban un retorno a los modelos sociales del pasado. Este deseo de vuelta al pasado, en busca de momentos en los que se suponía que la humanidad había sido más feliz, ya se había expresado en el siglo XVIII, cuando la Ilustración rescató del mundo clásico una serie de valores morales que debían regenerar la corrupta sociedad francesa del Antiguo Régimen.

En arquitectura, esta mirada atrás supuso la recuperación de las formas del pasado como una manera de evadirse del presente, con una actitud típicamente romántica. Así, desde finales del siglo XVIII hasta la irrupción del art nouveau se van recuperando todos y cada uno de los estilos del pasado, desde el arte del antiguo Egipto hasta el mismo rococó, sin olvidar los estilos de países exóticos, como la India, China o Marruecos, con la pretensión de recrear mundos poéticos lujosos y confortables que permitieran alejarse de la prosaica realidad de la Europa industrializada.

Este recorrido de los estilos históricos, que denominamos "historicismo", tendrá dos vertientes: una de carácter ideológica y otra de cariz estético. La primera está relacionada con el hecho de que cuando se recupera un estilo se

intentan recrear los valores positivos, sociales, históricos y culturales del momento en el que éste surgió. Esto se ve claramente con el *Rundbogenstil*, que aparece cuando interesa convertir Múnich en un centro cultural importante comparable a la Florencia de los Médici, y consiguientemente se recrea la arquitectura del cuatrocientos florentino.

La vertiente estética estará relacionada con la utilización indiscriminada de ciertas formas del pasado, difundidas mediante la publicación de repertorios de elementos arquitectónicos y ornamentales, como ya sucedió a finales del siglo XVIII, cuando antes de la formulación teórica del neoclasicismo surgió la moda "a la griega". La relación entre la vertiente ideológica y la estética explica el paso de los historicismos a los eclecticismos. Así, mientras que en los primeros predomina el deseo de evocar un momento histórico, en los segundos tiene prioridad el deseo estético, y por ello no se dudará en mezclar elementos de diferentes estilos para buscar soluciones que reflejen el gusto de la época. La arquitectura del siglo XIX será, pues, un compendio de cosas nuevas y cosas antiguas, de nuevas tipologías revestidas de elementos antiguos y de estilos del pasado recreados con tecnologías modernas.

La arquitectura del hierro

Hasta mediados de siglo XVIII el uso de carbón mineral no hacía posible fundir el hierro, de manera que sólo se podía forjar, es decir, se trabajaba golpeándolo en caliente. Pero el carbón de coque, con más potencia calorífica, permitió fundir el hierro y darle cualquier forma por medio de moldes.

Al principio, esta nueva tecnología se desarrolló en Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial, y se aplicó sólo a obras de ingeniería como los puentes. El primer puente de hierro forjado fue el Coalbrookdale Bridge, de T. F. Pritchard, construido entre 1777 y 1779, que consistía en una gran arcada de 30 m de luz.

A medida que se van descubriendo las nuevas y ricas posibilidades del hierro colado se perfecciona la construcción de puentes, de manera que entre 1819 y 1824 se construye el primer puente colgante sostenido por tirantes, el Menai Bridge, obra de T. Telford. Con respecto a la arquitectura, el hierro sólo tendrá una presencia evidente en las nuevas tipologías, sobre todo en las más ligadas al mundo industrial.

Por lo tanto, será especialmente útil en actividades que pidan edificios con espacios amplios sin compartimentar, los cuales se podían cubrir fácilmente con la combinación de columnas delgadas y vigas largas de este material. Por eso encontramos la fundición en fábricas, estaciones, mercados, como Les Halles de París, y también en los grandes pabellones de las exposiciones universales, como el Crystal Palace de Londres o la Galería de Máquinas, en París. En las tipologías tradicionales el hierro tendrá sólo un uso estructural, pues se tenderá a ocultarlo con piedra o estuco. Además, en estos edificios las partes de

hierro visto se adaptarán a las formas de los lenguajes históricos, de manera que, como en el caso del Pabellón Real de Brighton, no representarán ninguna ruptura con el estilo general del edificio.

También será muy corriente compaginar las dos tecnologías, la de la piedra y la del hierro, en edificios representativos pero que necesitan un gran espacio cubierto sin compartimentar, como es el caso de la Biblioteca Nacional de París. Ahora bien, será en Estados Unidos donde se desarrollarán al máximo las posibilidades del hierro forjado, con la construcción de rascacielos para viviendas y oficinas, hacia la década de 1860.

Nuevas tipologías arquitectónicas

El siglo XIX supuso una renovación radical de las viejas tipologías arquitectónicas, acompañada de la creación de muchas otras completamente nuevas, estrechamente ligadas a las tecnologías de aparición reciente. En el primer caso, se puede hablar de diversificación y especialización, ya que se consiguen edificios independientes y separados para funciones que antes se realizaban dentro de un mismo conjunto, como reflejo de los cambios sociales y de los avances higiénicos.

Si hasta el siglo XVIII en los palacios de los monarcas absolutos había dependencias donde se decidía la política del país, se administraba justicia, se representaban óperas y se mostraban las colecciones reales, en el siglo XIX, con la separación de poderes impulsada por la burguesía y la "democratización" de la sociedad, estas funciones se separan de la monarquía y se realizan en edificios independientes, pensados también para una mayor cantidad de público que los utilizará, fruto del crecimiento demográfico.

Así surgen los parlamentos, como el Parlamento de Inglaterra, los palacios de justicia, las óperas burguesas, como la Gran Ópera de París, y los museos, como el Altes Museum de Berlín.

También los hospitales, que se desvinculan de los monasterios, y los mercados, que hasta entonces se celebraban al aire libre, reflejarán las nuevas preocupaciones higienistas de la época, como el Mercado de Les Halles de París. Las nuevas prisiones dejarán de ser las viejas mazmorras de los castillos y, en sintonía con el espíritu de la Ilustración y su visión del hombre como ser básicamente bueno pero corrompido por la sociedad, se convertirán en lugares pensados para regenerar a los presos. Las nuevas universidades y bibliotecas, como la Biblioteca Nacional de París, también se desvincularán de la Iglesia, y responderán, junto con los museos, al afán burgués por acceder al mundo de la cultura, hasta entonces reservado a los nobles y clérigos. Las fábricas, las bolsas de comercio y los pabellones para exposiciones, así como las estaciones de ferrocarril, serán las tipologías arquitectónicas más ligadas al sistema económico capitalista.

Historicismo y eclecticismo

El neoclasicismo arquitectónico se puede considerar fruto de la confluencia de tres corrientes: por una parte, la Ilustración francesa aporta la valoración del mundo clásico como modelo de sociedad virtuosa que se debe imitar; por otra, los teóricos italianos, como Carlo Lodoli y Francesco Milizia, formulan el rechazo del rococó como arte corrupto y poco sincero; y, para acabar, los arquitectos-arqueólogos ingleses, como James Stuart y Nicholas Revett, con sus campañas arqueológicas en Italia y Grecia y la publicación exhaustiva de sus resultados, aportan el conocimiento científico de las formas clásicas.

En París encontraremos los edificios más arquetípicos del neoclasicismo, como el Panteón, el Arco de Triunfo o la Iglesia de Santa María Magdalena, muchos de los cuales fueron impulsados a partir de 1806 por Napoleón, que tenía la pretensión de revivir el espíritu del Imperio Romano.

En Alemania, sin embargo, se adoptaron soluciones más originales, sobre todo en las obras de Karl Friedrich Schinkel, quién conjugará el mundo clásico con una estética muy funcional en edificios como la Schauspielhaus, la Neue Wache o el Altes Museum. En Inglaterra serán sir Robert Smirke, con su British Museum, y John Nash, con el proyecto de Regent's Street y Regent's Park, los arquitectos más típicos del neoclasicismo, pero sobre todo destacará sir John Soane por sus soluciones más modernas. El neogótico se desarrolló principalmente en Inglaterra, donde ya en el siglo XVIII encontramos edificios que imitan el estilo de los antiguos castillos medievales. Ahora bien, el neogótico como estilo oficial inglés se desarrollará plenamente sobre todo a partir de los escritos de Augustus Welby Pugin, quien valoró el gótico como un arte ético y genuinamente cristiano, y de la generalización de los estudios sobre el patrimonio gótico inglés, y se materializará en obras tan importantes como el Parlamento de Inglaterra. En Francia, Eugène Viollet-le-Duc valoraba el gótico desde el punto de vista exclusivamente estructural, y aunque se impulsaron importantes campañas de restauración del patrimonio medieval dañado por la Revolución, nunca será el estilo oficial francés. Desde inicios del siglo XIX son habituales las soluciones eclécticas, aunque hasta 1850 el eclecticismo no toma impulso en tanto que estilo que recupera la suntuosidad del barroco y del rococó, y la mezcla con elementos de otros estilos clásicos para expresar el nuevo estatus político y económico de la alta burguesía. Esto lo veremos principalmente en Francia, donde el advenimiento de Napoleón III propicia la aparición del estilo "Segundo Imperio", formulado por Charles Garnier con obras como la Gran Ópera de París; mientras que en Viena encontraremos un eclecticismo menos ornamental, pero comprometido con la necesidad de superar los historicismos, buscando un "estilo propio del siglo XIX", que se plasma en edificios como el Burgtheater de Gottfried Semper.

El neoclasicismo, típico del siglo XVIII, pervivirá obsesivamente durante el siglo XIX; incluso en Norteamérica tendrá un último estallido a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Lo que para los clásicos era un puro espacio ex-

terno y medida humana, en el siglo XIX se transforma en un código tipológico que olvida las dimensiones humanas y tiene como función principal dignificar el espacio interior y la nobleza del edificio, si se trata de un edificio público, o manifestar la categoría de los que viven en él, si es un edificio privado.

Las tipologías históricamente dignas de los grandes edificios de las épocas pasadas perduran a lo largo del siglo XIX como si los nuevos materiales y las nuevas necesidades no osaran encontrar un código propio. El neo-romano servirá para bancos y edificios públicos estatales (parlamentos, tribunales, etc.), el neogótico para las iglesias (salvo Inglaterra, donde es un estilo nacional), el neo-barroco para las salas de espectáculos, etc.

Los nuevos espacios arquitectónicos (puentes, mercados, salas de exposiciones de las grandes ferias), dado que no habían existido anteriormente, buscan y reencuentran un estilo "ingeniero" propio. De aquí irá saliendo la valoración de una nueva concepción racional y funcional opuesta a la concepción aristocratizante y religiosa de la piedra.

Un precedente de lo que será la nueva arquitectura del siglo XX, y que se abre camino decididamente a las nuevas necesidades y a los nuevos materiales es el de la Escuela de Chicago. Debido al incendio de la ciudad en 1871 y a la falta de historia de un país joven (los códigos viejos no estaban presentes), un grupo de arquitectos se decidió a emprender una concepción radicalmente nueva del edificio público y privado, y con el esqueleto metálico y el ascensor empiezan el camino del racionalismo contemporáneo.

47.3. Industria, técnica y arte

Las exposiciones universales son la expresión más genuina de la nueva sociedad industrial que se está desarrollando en el siglo XIX. En un momento en el que la técnica progresa muy rápidamente, o cuanto menos a una velocidad impensable hasta entonces, se vuelven necesarios estos acontecimientos por medio de los cuales la opinión pública podía ponerse al día de los últimos avances en todos los campos de la actividad humana. Con todo, la sección más importante era la dedicada a los progresos técnicos, aplicados básicamente a la industria, donde se exponían los artefactos industriales más nuevos que presentaba cada uno de los países participantes. El espíritu de competitividad que caracteriza el capitalismo hizo de las exposiciones universales el lugar idóneo donde las diferentes naciones podían rivalizar para mostrar su poder.

Esta competencia se establecía a todos los niveles, incluso dentro del ámbito de las artes. Había pabellones donde cada país exponía las obras de los mejores artistas nacionales, bien dentro del campo de la pintura, la escultura y la arquitectura, bien en el de las artes aplicadas, las cuales sufrieron directamente los cambios introducidos por la nueva sociedad industrial: hasta aquel momento la producción de objetos de arte de uso cotidiano (muebles, vajillas, juegos de cubiertos, tapices, porcelanas, etc.) estaba en muchos países bajo el control

directo de las monarquías absolutas. Así pues, se habían creado las llamadas "fábricas reales", como la de porcelana de Sèvres o la de tapices de Madrid, donde trabajaba un conjunto de artesanos bajo la dirección de los artistas de la Corte. Estas fábricas, que producían objetos de gran calidad, daban la pauta del gusto oficial y servían de modelo para otros talleres privados.

Con la revolución industrial y la caída de las monarquías absolutas, las reales fábricas y los talleres privados tendieron a desaparecer y la producción de objetos de arte pasó a la industria, que podía producir más cantidad, con más rapidez y además a buen precio. Como consecuencia de esto, los objetos de uso cotidiano se popularizaron, de manera que los grandes artistas perdieron interés y se limitaron a la producción de objetos de arte puro, como la pintura y la escultura, que no tenían ninguna otra utilidad que el puro placer estético.

A partir de este punto el nivel de calidad de las artes del objeto disminuirá, y será precisamente la comparación entre los objetos artísticos producidos en Inglaterra, entonces el país más industrializado del mundo, y las piezas expuestas por los países poco industrializados en el marco de la primera exposición universal, lo que provocará que los artistas ingleses vean la necesidad de dignificar otra vez las artes del objeto.

Las artes aplicadas e industriales en el siglo XIX

Josiah Wedgwood, con su fábrica de cerámicas, inicia la producción industrial de objetos artísticos a finales del siglo XVIII. Son piezas de alta calidad, como la célebre Tinaja, porque se basaban en modelos y elementos del mundo antiguo, que él conocía muy bien. Con todo, lo más común era que los objetos de arte que salían de las fábricas no partieran de los diseños de una persona con unos conocimientos artísticos tan amplios como Wedgwood, sino que fueran variaciones de diseños que se encontraban en catálogos sobre los estilos del pasado, sin ningún tipo de criterio.

Gracias a la facilidad que ofrece la producción mecánica, se crean objetos con unas formas cada vez más complicadas, y se confunde complejidad con calidad. Se fabricaban con materiales de baja categoría que imitaban materiales buenos. Esto provocó, naturalmente, un descenso de la calidad de los objetos de arte producidos en serie respecto a los producidos artesanalmente, cada vez más escasos.

Ya en la primera mitad del siglo XIX se intentó enderezar esta situación por medio de la educación artística. Así, el mismo Príncipe Alberto de Inglaterra, con el apoyo de Henry Cole, impulsó la creación de escuelas de diseño en Londres, Birmingham y Manchester, en las que se intentaba orientar el gusto de los alumnos con la contemplación de obras de arte de todos los tiempos. En esta línea educativa se situará la creación del South Kensington Museum, en 1855, núcleo original del Victoria & Albert Museum, donde se mostrarán las mejores piezas de artes aplicadas, contemporáneas y pasadas, así como la

publicación de la "gramática del ornamento", donde Owen Jones reúne los modelos de decoración de todos los tiempos y países, no para que los copien sino como fuente de inspiración.

El retorno al artesanado

Junto con la de Henry Cole y sus colaboradores, surgen otras iniciativas que ponen el énfasis en el carácter social del arte. Por ejemplo, John Ruskin, un pensador que rechaza la sociedad industrial, defiende un retorno a la sociedad de la Edad Media y, por lo tanto, a la manera de hacer de los artesanos medievales, porque ve en la sociedad medieval una espiritualidad y un ética que no encuentra en su mundo contemporáneo, caracterizado por el materialismo.

William Morris reúne y pone en práctica las ideas de Ruskin: propugna que el valor de la pieza está precisamente en el oficio del artesano, en la dedicación del ser humano que expresa la alegría del trabajo, sin la que no existe el arte. Además, ve que a través del objeto de uso cotidiano de calidad puede mejorar el nivel de vida de la clase trabajadora, verdadera víctima de la industrialización. Para poner en práctica sus ideas funda, en 1862, un taller de artes decorativas, que junto con otros de este tipo producen piezas tan importantes como la Silla Sussex o el Cáliz de Plata de A. Pugin, punto de partida del movimiento Arts & Crafts. Morris y sus colaboradores llevan a cabo una importante tarea de recuperación de las técnicas artesanales del pasado, pero no consiguen su objetivo social, ya que los productos que elaboran artesanalmente son muy caros y no pueden ser adquiridos por la clase obrera.

Los orígenes del diseño

Gracias a los esfuerzos de Morris, las artes aplicadas dejan de ser una ocupación inferior y recuperan su dignidad dentro de la producción artística. En torno a las exposiciones periódicas que a partir de 1888 organiza la Arts & Crafts Exhibition Society, surgen todo un grupo de artistas y arquitectos, como Walter Crane, Richard Norman Shaw, Charles Robert Ashbee y Charles A. Voysey, que se interesan por las artes del objeto. Empiezan a entender que la producción industrial no es tan negativa y que hay que aceptarla si se quieren difundir sobradamente las artes del objeto, de manera que el problema no radica en la producción seriada, sino en la calidad y en la funcionalidad de los diseños, para lo que empezarán a pensar en objetos que, a pesar de ser artísticos, se adapten a los procesos de producción industrial.

Paralelamente se fundarán las primeras escuelas de artes aplicadas, como la Central School of Arts & Crafts, creada en 1893, donde se pondrá el énfasis en el diseño de objetos que, rehuendo el medievalismo, resulten sencillos y sintéticos, de acuerdo con las necesidades del medio mecánico de reproducción. Esta sencillez llegará con la depuración de las formas medievales y también con la influencia de la estampa japonesa. El japonismo será importante para

las artes aplicadas, sobre todo en el periodo del art nouveau, momento en el que las artes del objeto recuperarán todo su esplendor con piezas como el Sofá con vitrinas laterales y panel decorativo, de Gaspar Homar.

Las exposiciones universales.

Durante la primera mitad del siglo XIX ya encontramos las primeras exposiciones nacionales, en las que cada país mostraba los avances que había alcanzado en todos los campos. Las exposiciones universales empezaron en 1851, cuando se rebajaron las barreras aduaneras y se abrieron grandes posibilidades para el comercio internacional, que al mismo tiempo se vio potenciado por estas exposiciones.

En 1851 tiene lugar la primera exposición universal, en Londres, y a continuación vendrán las de Nueva York en 1853, Múnich en 1854, París en 1855 y 1867, Viena en 1873, de nuevo París en 1878, Sidney en 1879, Melbourne en 1880, Ámsterdam en 1883, Amberes y Nueva York en 1885 y Barcelona, Copenhage y Bruselas en 1888. Podemos cerrar esta lista con la Exposición Universal de París de 1889, organizada en conmemoración del centenario de la toma de la Bastilla y considerada como la más importante de las celebradas en el siglo XIX.

De hecho, con estos certámenes y sobre todo con los pabellones construidos para contener las maquinarias que muestran los diferentes países, se puede escribir la historia de la ingeniería; el objetivo será siempre el mismo, conseguir unas estructuras que cubran cada vez más espacio con el mínimo número de elementos de apoyo, con la intención de buscar lo que se define como espacio diáfano. Estas estructuras, que debían alojar las grandes máquinas que los diferentes países presentaban, sólo eran posibles con la aplicación de las últimas tecnologías y, por lo tanto, con la explotación máxima de las posibilidades que ofrecía la arquitectura de hierro. Además, como se trataba de estructuras que debían construirse en poco tiempo y eran de carácter temporal, era necesario que fueran fáciles de montar y desmontar, lo que hacía del hierro el material ideal, ya que se puede aplicar por medio de piezas prefabricadas. Encontramos este uso espectacular del hierro en el Crystal Palace de Londres, que, como la mayoría de los pabellones, abandona por completo el lenguaje estilístico historicista de la arquitectura de la época y nos habla a través de elementos exclusivamente arquitectónicos. Esta estructura será el punto de partida para construcciones cada vez más atrevidas, como la Galería de Máquinas de París y la propia Torre Eiffel, máximo exponente de la arquitectura del hierro y de los progresos que en 1889 había alcanzado la ingeniería.

Hasta ahora, la producción de objetos de arte de uso cotidiano (muebles, vajillas, juegos de cubiertos, tapices, porcelanas, etc.) había estado bajo el control directo de las monarquías absolutas, por medio de las "fábricas reales", donde trabajaba un conjunto de artesanos bajo la dirección de los artistas de la corte, los cuales marcaban la pauta del gusto oficial. Pero con la Revolución Indus-

trial la producción de objetos de arte pasó a la industria, que podía producir más cantidad, con más rapidez y además a buen precio. Los grandes artistas perdieron interés y se limitaron a la producción de objetos de arte puro, como la pintura y la escultura; y esto provocó que el nivel de calidad de las artes del objeto disminuyera. Gracias a la facilidad que ofrece la producción mecánica, se crearon objetos con unas formas cada vez más complicadas, confundiendo complejidad con calidad. Además, estaban fabricados con materiales de baja categoría que imitaban materiales buenos, hecho que provocó, naturalmente, un descenso de la calidad de los objetos de arte producidos en serie respecto a los producidos artesanalmente, cada vez más escasos.

Ya en la primera mitad del siglo XIX se intentó enderezar esta situación por medio de la creación de escuelas de diseño. Otras iniciativas pusieron el énfasis en el carácter social del arte, como la de John Ruskin, un pensador que rechazaba la sociedad industrial y defendía un retorno a la sociedad de la Edad Media.

William Morris puso en práctica las ideas de Ruskin: propugnaba que el valor de la pieza estaba justamente en el oficio del artesano y confiaba en que, a través del objeto de uso cotidiano de calidad, podría mejorar el nivel de vida de la clase trabajadora. Para poner en práctica sus ideas fundó, en 1862, un taller de artes decorativas, punto de partida del movimiento Arts & Crafts. No consiguió su objetivo social, ya que los productos que se elaboraban artesanalmente eran muy caros y no podían ser adquiridos por la clase obrera. Pronto, sin embargo, se entendió que el problema no radicaba en la producción seriada, sino en la calidad y en la funcionalidad de los diseños.

Paralelamente a este proceso de producción industrial de objetos de arte, se organizaron periódicamente (a partir del año 1851) las exposiciones universales. El objetivo de sus pabellones, construidos para contener las maquinarias, era siempre el mismo: conseguir unas estructuras que cubrieran cada vez más espacio con el mínimo número de elementos de apoyo, con la intención de buscar aquello que se define como espacio diáfano. Estas estructuras sólo eran posibles con la aplicación de las últimas tecnologías y, por lo tanto, con la explotación máxima de las posibilidades que ofrecía la arquitectura de hierro. La construcción en poco tiempo y su carácter temporal obligaba a que fueran fáciles de montar y desmontar, lo que hacía del hierro el material ideal, ya que se puede aplicar por medio de piezas prefabricadas.

48. Escultura

El gran teórico del neoclasicismo, Johann Joachim Winckelmann, definió la escultura como un lenguaje superior en el que se concretaban todos los ideales de la Antigüedad. La veracidad, la nobleza y la belleza, unas condiciones tanto estéticas como morales –queremos incidir en este último aspecto–, eran las características básicas de la escultura griega. Para los escultores modernos la escultura griega no debería ser un modelo que "copiar", sino el punto de referencia ideal para crear según la mimesis griega, una belleza ideal que Winckelmann todavía creía que se basaba en la belleza del mármol blanco y pulimentado. En realidad, era una apreciación equivocada, como se demostró a principios del siglo XIX, cuando se empezó a estudiar la policromía en los antiguos monumentos clásicos. Pero los ideales definidos por Winckelmann y trasladados a la civilización contemporánea por medio de la obra de Antonio Canova fueron los que dominaron la producción escultórica de todo el siglo, una escultura de líneas puras, que sobrevaloraba el mármol blanco muy bien pulimentado como el material más apreciado. Por otra parte, la figura humana desnuda, como expresión del ideal del alma, fue el tema favorito durante el neoclasicismo y a lo largo de todo el movimiento académico; pero este mismo desnudo sirvió de base para las experimentaciones de los grandes artistas de finales del siglo, como Auguste Rodin o Medardo Rosso.

La escultura fue el arte neoclásico por excelencia y Antonio Canova su paradigma, cuyas pautas sirvieron de modelo para el desarrollo de toda la escultura del siglo XIX.

Winckelmann, el principal propagandista del neoclasicismo, entendía el arte clásico como la fusión de una sencillez noble y una magnificencia calmada. No hay, sin embargo, una línea divisoria clara entre el neoclasicismo y el romanticismo, aunque en ciertos aspectos son movimientos totalmente opuestos. En el renovado interés por el arte antiguo, el celo arqueológico podría dejar paso fácilmente a un sentimiento de nostalgia por la edad de oro, y el término *clasicismo romántico* se utiliza en ocasiones para definir un aspecto del neoclasicismo en el que el interés por la Antigüedad va acompañado de una emoción romántica. Tanto el romanticismo como el clasicismo abrazan conceptos de nobleza, de grandiosidad, de virtud y de superioridad. Sin embargo, mientras que la concepción clásica parece un ideal posible que adaptará al hombre a su sociedad y modelará a aquella sociedad, haciendo un marco ordenado para él, la concepción romántica imagina el inalcanzable más allá de los límites de la sociedad y de la adaptabilidad humana. El héroe clásico acepta el destino sobre el que no tiene ningún control y triunfa noblemente en esta sumisión,

de lo contrario no sería ningún héroe. El héroe romántico se enfrenta a un entorno hostil con el que en ningún momento confraterniza, aunque alcance su meta, de lo contrario no sería ninguno romántico.

El filósofo alemán G. W. F. Hegel, en sus clases sobre estética, decía que "en el arte romántico la forma está determinada por la idea interior del contenido sustancial que este arte está llamado a representar".

48.1. Evolución

La escultura era el arte neoclásico por excelencia. Del clasicismo derivó la gran estatuaría pública, que fue tan importante a lo largo de todo el siglo e inspiró la mayoría de las obras que se exponían en los salones oficiales de las grandes capitales europeas y americanas.

Hacia finales del siglo XIX podemos ver, sin embargo, que la escultura, y especialmente la de ámbito más comercial, se va orientando hacia un realismo descriptivo, hasta que en las postrimerías del mismo la gran personalidad de Auguste Rodin impulsó un cambio básico en los conceptos generales de la escultura.

También podemos observar cómo los grandes movimientos artísticos, el romanticismo, el realismo o el impresionismo, que a lo largo del siglo afectaron tanto a otros lenguajes artísticos como a la poesía, la pintura o la música, inciden tangencialmente en la evolución de la escultura. La relevancia social que tenía normalmente el encargo escultórico o arquitectónico, junto con otros factores, como el precio más elevado de los materiales o los relacionados con la misma formación del escultor, justifican el profundo clasicismo que dominó la evolución de la escultura a lo largo de esta época.

Canova, el gran maestro de la escultura neoclásica

En los últimos años del siglo XVIII, Roma estaba llena de talleres de restauración de esculturas, pero hasta la aparición de Antonio Canova no podemos hablar de un escultor moderno que conocía a fondo, e incluso con creces, los secretos de la antigua escultura clásica. Se formó en Venecia, ciudad entonces en plena efervescencia cultural, donde coincidían las últimas y más espectaculares muestras de la fiesta barroca, y que también era el objetivo de muchos de los viajeros cultos de los siglos XVIII y XIX. En los cenáculos venecianos el Abate Lodoli postulaba los nuevos principios de la arquitectura rigorista. Dédalo e Ícaro es un buen ejemplo de su primera producción. En 1779 viajó a Roma, ciudad donde fijó su residencia. Allí entró en contacto con Johann Joachim Winckelmann, y también con el noble y conocedor inglés Gavin Hamilton, que lo introdujo en la escultura griega. Pero Canova nunca imita a los clásicos, sino que busca una belleza abstracta e ideal en las leyes generadoras y estructurales de la composición. Su escultura va de lo que es relativo a lo ideal, y no representa la realidad, sino que la sublima. Desde esta perspectiva

hay que entender el valor que daba al proceso técnico, ya que una ejecución impecable es garantía de la belleza. Las obras que le dieron más fama fueron los encargos para dos grandes monumentos funerarios papales, el de Clemente XIV (1783-1787, Roma, Iglesia de los Santos Apóstoles) y Clemente XIII (1787-1792, Roma, San Pedro del Vaticano) en los que sigue, depurándolo, el esquema triangular definido por Miguel Ángel en las tumbas de los Médici de Florencia, que también siguió Bernini. Estos monumentos son sus obras cumbre, así como su monumento funerario a la archiduquesa María Cristina de Austria en Viena, inscrito en una pirámide, imagen arquetípica de la muerte y evocadora de la Antigüedad.

Son, asimismo, de esta época dos obras que quieren emular los grandes trabajos escultóricos de la Antigüedad clásica, *Perseo* (1800-1801, Roma, Museos Vaticanos), que reinterpreta la belleza ideal del Apolo del Belvedere, y *Hércules y Licas* (1795-1815, Roma, Galería de Arte Moderno), moderna interpretación del "sublime padecimiento" del Laocoonte. Trabajó también para Napoleón en un monumental retrato del emperador como Marte (1803-1806, Londres, Aspley House) y de Paulina Bonaparte como *Venus Victoriosa* (1804-1808, Roma, Galería Borghese).

La herencia del neoclasicismo. El romanticismo y el realismo en la escultura

Los modelos escultóricos definidos por Antonio Canova se convirtieron en las pautas sobre las que se desarrolló toda la escultura del siglo XIX, que corrientemente llamamos academicismo porque se convirtió en el lenguaje defendido desde las instituciones artísticas más prestigiosas de la época, las academias. Un discípulo de Canova, Bertel Thorvaldsen, fue el principal creador de "prototipos" o modelos para la escultura del siglo. De origen danés, pasó prácticamente toda su vida profesional en Roma. Thorvaldsen entendía la escultura como una definición de diferentes tipologías, de esquemas y modelos muy bien delimitados dentro del purismo más clasicista, al que debemos añadir un cierto gusto arcaico, como podemos observar en el Jasón.

Mucho más compleja es la producción de un artista británico, John Flaxman, escultor y también ilustrador. De su vertiente como escultor destacaremos una larga colaboración haciendo de diseñador de motivos ornamentales para la fábrica de cerámica J. Wedgwood & Bentley, con obras de una gran calidad ornamental y un estilo muy personal: esquemático y dibujado en líneas precisas y motivos clásicos.

Los grandes escultores del siglo XIX, siguiendo las pautas académicas, alcanzaron un nivel de gran calidad artística. También podemos recordar a otros artistas reconocidos como el alemán Gottfried Schadow, el sueco Johan Tobias Sergel o el francés David d'Angers. Entre los españoles, destacan los catalanes Damià Campeny y Antoni Solà. A medida que avanza el siglo, la estética aca-

démica se va dejando influir por una sensibilidad muy próxima al romanticismo, que se puede apreciar tanto en los temas como en la progresiva libertad expresiva que adquieren sus obras.

Este juicio lo podemos hacer extensivo a los dos escultores que tradicionalmente la historiografía ha considerado románticos: François Rude, autor de La Marsellesa, un relieve del Arco de Triunfo del Étoile, en París, y su discípulo Jean-Baptiste Carpeaux, autor de La Danza, relieve para la Ópera de París. Son escultores de una técnica académica impecable, con una temática que se inscribe dentro del romanticismo, y además destacan por la precisión y la habilidad de la que hacen gala, que sitúan a sus obras en el marco de la arquitectura. Tampoco podemos hablar de innovaciones formales en la escultura próxima al realismo. Ahora bien, encontraremos un cambio temático decisivo, la contemporaneidad, los temas y las anécdotas de cada día. La escultura de la época del realismo no tuvo la crudeza de la pintura contemporánea y a menudo acabó en un simple anecdotismo. Podemos mencionar, por ejemplo, a Honoré Daumier, conocido sobre todo como pintor, aunque también trabajó como escultor en los primeros años de su vida profesional, y aportó a la escultura su gusto peculiar por la caricatura. Por su parte, el belga Constantin Meunier fue el artista más próximo a las formulaciones del realismo en su concepción de la escultura.

Rodin, una nueva concepción de la escultura

Pero en la década de 1880, una sola personalidad, Auguste Rodin, revolucionaba la escultura. Rodin abandona la forma convencional para investigar las posibilidades del primitivismo, y su poética del boceto o de la obra inacabada abre un campo ilimitado de expresividad en la escultura. Se formó colaborando en los trabajos decorativos del gran París de Haussmann, y en esta línea se situaron también sus primeros encargos. En un viaje a Italia, en 1876, redescubre la escultura de la Antigüedad y, en especial, a Miguel Ángel. Con *La edad del bronce* (1875-1876, Museo Rodin, París) inicia una nueva trayectoria. La escultura, de tamaño natural, representa a un guerrero desnudo con un gesto ambiguo que quizás nos remonta a la incertidumbre del destino de la humanidad, y en esta sublime incertidumbre radica su novedad. El encargo de Las puertas del Infierno para el Museo de Artes Decorativas de París significa su consagración como artista, y las escenas que representará en la puerta, *El pensador*, *El beso*, *Los amores de Paolo y Francesca*, cobrarán vida independiente y se convertirán en esculturas exentas en las composiciones más conocidas del artista.

La temática de *Las Puertas del Infierno* está inspirada en la *Divina Comedia* de Dante y transmite todo el espíritu y la angustia del poema. Rodin, en un primer proyecto recuperaba la disposición de las puertas del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti, pero acabó eliminando la compartimentación de las escenas, y le dio una interpretación totalmente libre. En 1884 recibe el encargo de realizar el conjunto de Los burgueses de Calais, pieza en la que busca la

expresión y el primitivismo de la Edad Media; sitúa a los héroes, ciudadanos de Calais, a ras de suelo, y elimina el pedestal por primera vez en la historia. Continúan los encargos con el *Víctor Hugo* para el Panteón de París (1889) y el espléndido *Balzac* (1891), a quien representó con toda su furia creadora. Su reconocimiento internacional llegó con una gran exposición que se le dedicó en el marco de la gran Exposición Universal de París de 1900, y desde este momento su influencia será decisiva en la evolución de la escultura en Europa y en América. Entre todos los escultores influidos por Rodin, uno, en especial el italiano Medardo Rosso, llegó más lejos que el maestro en la desintegración y la expresividad de la forma y en la búsqueda de nuevas posibilidades técnicas de la escultura.

A principios de siglo, los escultores que alcanzaron un alto nivel artístico lo hicieron siguiendo las pautas académicas y los modelos del clasicismo. Es el caso de los alemanes Shadow y Rauch, del sueco Sergel, el francés David d'Angers o de los catalanes Damià Campeny y Antoni Solà.

Sin embargo, a medida que avanza el siglo XIX, una especie de sensibilidad romántica lo invade todo. Los que lideran esta causa romántica son los franceses François Rude, Antoine-Louis Barye y Jean-Baptiste Carpeaux, que incorporan a sus obras los temas contemporáneos, el deseo de tensión y movimiento, la búsqueda de efectos expresivos y la captación de emociones y de todo tipo de sentimientos.

De hecho, sin embargo, el término *eclecticismo* es el que mejor define estilísticamente la mayor parte de la escultura del siglo XIX: o bien se repetían modelos del pasado según un lenguaje codificado previamente, o bien se utilizaban simultáneamente varios estereotipos estilísticos. Podemos decir que suele tratarse de una escultura vinculada a las esferas de poder, que suele buscar efectos escenográficos y narrativos, con un esfuerzo intencionado por manifestar todo tipo de ostentaciones técnicas, huyendo de la simplicidad, y con un claro deseo de exhibir composiciones complejas y agitadas.

La repercusión del realismo en la escultura es más de orden temático o expresivo que de renovación formal. La contemporaneidad y los temas de cada día serán la principal aportación. Papel relevante tiene el belga Constantin Meunier con sus obras representando trabajadores vinculados a la sociedad industrial.

Deberemos esperar a 1880 para que la personalidad de Rodin cambie y revolucione la escultura con su búsqueda de primitivismo y su poética del esbozo o de la obra inacabada.

49. Los grandes movimientos pictóricos I

Ocupan este apartado los dos grandes movimientos pictóricos de la primera parte del siglo XIX: el neoclasicismo y el romanticismo, dos movimientos que la historiografía ha tendido a presentar como antagónicos; nosotros señalaremos más bien sus concomitancias. La situación cultural en la que se desarrollan responde a los mismos principios: los valores culturales, sociales, y también morales, de la nueva burguesía, que imponen, sobre todo una relación con la naturaleza y la sociedad. Giulio Caro Argan afirmaba ajustadamente que en el neoclasicismo se resolvieron estos valores con una posición colectiva y social, y en el romanticismo desde un punto de vista individual y pasional. Se trata de "actitudes" clásicas y románticas que conviven simultáneamente en el tiempo.

La evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el final del Renacimiento, queda parada en el siglo XVIII y se disuelve por obra del subjetivismo burgués. El ataque a la tradición del Barroco-Rococó proviene de dos direcciones diferentes, pero está orientado hacia el mismo ideal artístico opuesto al gusto cortesano. Por una parte, el emocionalismo y el naturalismo representados por Rousseau, Richardson, Greuze y Hogarth; por otra, el racionalismo y el clasicismo de Lessing Winckelmann, Mengs y David.

En Inglaterra la transformación del arte cortesano en burgués se produce mejor y más radicalmente que en Francia, donde la tradición barroca todavía es perceptible en el romanticismo. Pero, al acabar el siglo, en Europa, sólo hay arte burgués, con una vertiente progresiva y otra conservadora; no existe ya un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva a los propósitos cortesanos. Se ha consumado la transferencia de la dirección cultural de una clase social a otra: la burguesía ha desplazado a la aristocracia. Este proceso de desplazamiento alcanza su culminación política con la Revolución Francesa y su culminación artística con el romanticismo.

Hasta el romanticismo, la visión que predominaba del mundo era estática, parmenídea, ahistórica. Se daba una significación unívoca e inmutable a los factores determinantes de la cultura humana, a los principios racionales de la ordenación natural y sobrenatural del mundo, a las leyes morales y lógicas, a los ideales de la verdad y el derecho, al destino del hombre y al sentido de las instituciones sociales. A partir del romanticismo, sin embargo, esta visión cambia: la naturaleza del hombre y de la sociedad es evolucionista y dinámica, la cultura es un eterno fluir, nuestra vida espiritual es un proceso, etc. La naturaleza del espíritu humano, las instituciones políticas, el derecho, el lenguaje, la religión, las artes, etc. son comprensibles sólo desde su historia.

49.1. Neoclasicismo y romanticismo

Los cambios de gusto artístico son mucho más apreciables en el ámbito de la pintura que en los de la arquitectura y la escultura. Desde finales del siglo XVIII se imponen unas nuevas normas de corrección y buen gusto que tamizan la gran tradición barroca. Es importante tener presente que el neoclasicismo en pintura no implica renunciar a la gran tradición pictórica del barroco, sino simplemente a depurarla.

Ya en los últimos años de la monarquía, Jacques-Louis David iniciaba, en Francia, un importante proceso de definición del nuevo estilo, que se completó en la etapa revolucionaria. Las academias hicieron el resto. De esta manera se oficializaba lo que ya se denomina "pintura académica".

El pintor y teórico Anton Rafael Mengs (1728-1779), nacido en Dresde, aunque vivió casi toda su vida en Roma, formuló las nuevas normas sobre la belleza en una recopilación de notas que se publicó de manera póstuma con el nombre de "Reflexiones sobre la belleza y el gusto de la pintura" (1780). Mengs defendía un concepto ideal de belleza, que se podía encontrar en la naturaleza pero que el artista debía componer, inventar desde su "ingenio" y ejecutar por medio de un aprendizaje riguroso. Pero para entender la importancia que tuvo la pintura académica debemos tener presente que los límites entre neoclasicismo-academicismo y romanticismo son mucho más tenues.

Las primeras actitudes románticas –ante la imposibilidad de definir un "estilo" romántico, es mejor hablar de actitudes– corresponden a la estética de lo pintoresco en la Gran Bretaña de principios del siglo XVII, en el mismo momento en el que se iniciaba el neoclasicismo en las artes plásticas; además, el academicismo convive con los diferentes romanticismos a lo largo de todo el siglo XIX, hasta que este último, el romanticismo, se disuelve en el simbolismo de finales de siglo.

David y la definición de la pintura neoclásica

Jacques-Louis David es el pintor que en las últimas décadas del siglo XVIII hizo la explicitación más clara de la pintura neoclásica. A la teorización clásica de Mengs, quien defendía también la primacía de una pintura sólida, técnicamente perfecta, fundamentada en el estudio de los grandes maestros, David añadía el componente pedagógico o "moral" que estaba implícito en la Ilustración francesa y que ya había estimulado la producción de artistas de la generación precedente, como Jean-Baptiste Greuze. Desde esta perspectiva, la pintura, en especial la histórica, pero también la de género, se convertía en un vehículo para traducir valores de acuerdo con las nuevas normas morales de la sociedad. David fue un pintor totalmente comprometido, primero con la Revolución, y después con el Imperio, y contribuyó decisivamente a definir la iconografía propia de estos dos periodos históricos.

Su formación, como la de todos los artistas de su época, fue totalmente romana. Vivió en Roma entre 1775 y 1780, y allí descubrió personalidades tan distintas como Gianbattista Piranesi o Johann Joachim Winckelmann; visitó Pompeya y Herculano y estudió con profundidad los grandes clásicos de la pintura, pero se sintió atraído también por el naturalismo de Caravaggio.

En el Juramento de los Horacios, la Antigüedad sirve para dar apoyo a una historia ejemplar, la de los Horacios, que anteponen el honor del estado civil a los vínculos de la sangre, y se presentan como modelo para los nuevos ciudadanos de la era moderna.

Los lectores devuelven a Brutus los cuerpos de sus hijos (1789, París, Museo del Louvre) ya es un clamor a favor de la República, actitud que culmina con *La muerte de Marat* (1793, Bruselas, Museo Real de Bellas Artes), que revoluciona el concepto de la pintura de historia, porque abandona toda espectacularidad y presenta al héroe muerto con una simplicidad sublime.

Con el advenimiento de Napoleón, David pasa a ser el pintor oficial del Imperio, y así empieza una última etapa de su producción, más académica y convencional. Trabajó en obras de gran importancia, como *Napoleón coronando a la emperatriz Josefina* (1807, París, Museo del Louvre), y en algunos retratos, género en el que siempre había destacado, como el de Madame Récamier (1800, París, Museo del Louvre).

David, por fidelidad a Napoleón, murió en el exilio en Bruselas, pero su obra ya se había convertido en un punto de referencia indiscutible para toda la pintura del siglo XIX.

Neoclásicos y académicos

Las academias y el viaje a Roma son los dos pilares sobre los que se apoya la formación de los pintores a lo largo de todo el siglo XIX. Unos pintores que estudiaban tanto la Antigüedad como los clásicos modernos, y que aspiraban a crear una pintura de síntesis, un lenguaje universal y eterno que sea válido para el presente y para el futuro. La enseñanza académica se basaba en unas normas de composición, dibujo y color estrictos, que dependían tanto de una sólida formación teórica como de la adquisición de una técnica impecable, que se alcanzaba mediante un aprendizaje muy riguroso. Dominaba por encima de todo una teorización de la pintura que tocaba todos los campos, desde los más estrictamente teóricos o especulativos hasta aquellos aspectos mucho más concretos, como la división de las artes en mayores y menores, y las clasificaciones entre los diferentes géneros y técnicas pictóricas.

La gran pintura de historia, seguida por la de tema mitológico, ocupaban las categorías más altas entre los géneros, y las técnicas del fresco y óleo eran las más reconocidas. Al cabo de la lista se situaba la pintura de género o la de flores,

al igual que técnicas como la acuarela, consideradas "menores" y practicadas mayoritariamente por las mujeres artistas, a las que, por otra parte, se impedía acceder a cualquier tipo de formación o promoción.

Entre los seguidores de David tiene un papel muy representativo Jean-Auguste-Dominique Ingres, que pronto se orientó hacia una pintura muy personal. Ingres desarrolló un estilo basado en la línea y el dibujo de clara tradición académica, pero con un gusto por el primitivismo medievalizante que lo acerca a la sensibilidad romántica. Ingres vivió casi toda su vida en Italia, desde 1814, en un exilio forzado por su apoyo decidido a Napoleón, y no consiguió el reconocimiento de París hasta el Salón de 1824. Algunas de sus obras se pueden considerar clave dentro del academicismo, como la *Apoteosis de Homero* (1827, París, Museo del Louvre), mientras que otras, sin abandonar nunca su estilo lineal, tratan temas orientalistas muy próximos al gusto romántico, como *La gran odalisca* (1814, París, Museo del Louvre) o *La bañista de Valpinçon*.

Podemos mencionar también a quien fue probablemente el artista más célebre del ciclo napoleónico, Antoine Jean Gros; así como a Élisabeth Vigée-Lebrun, una de las retratistas más cotizadas de la época, a Pierre-Joseph Proudhon, el gran rival de David en los salones de París, o al pintor germánico Asmus Jakob Carstens, en quien conviven una factura clásica con una sensibilidad plenamente romántica.

Podemos definir el Neoclasicismo como un movimiento estético de base intelectual, expresión de la ideología en imágenes de la burguesía ascendente que critica los excesos y el virtuosismo del arte inmediatamente precedente, y que se quiere comprometer a fondo con la problemática de su tiempo. Teóricos como Winckelmann y Quatremere de Quincy, pintores como Mengs y David, escultores como Canova y Thorvaldsen, y arquitectos como Percier, Fontaine, Schinkrel, Antolini, Valadier, Boullée y Ledoux, pueden ser considerados como los representantes más destacados de esta tendencia.

Los arquitectos neoclásicos saben que un nuevo orden social exige un nuevo orden de la ciudad, y todos sus proyectos se inscriben en un plan de reforma urbanística. La nueva ciudad deberá tener, como la antigua, sus monumentos, pero en este caso el arquitecto deberá preocuparse también del desarrollo social y funcional. Se construyen iglesias a manera de templos clásicos, así como escuelas, hospitales, mercados, aduanas, puertos, calles o plazas. Los escultores y los pintores trabajan por la ciudad: estatuas, ornamentos y grandes representaciones históricas que sirven de ejemplo a los ciudadanos.

Sin embargo, cabe distinguir dos líneas arquitectónicas: una que, en realidad, sigue siendo barroca, con sus postulados de exaltación del poder y de la autoridad, pero que por voluntario deseo de contraste con el rococó va despojándose de sus elementos y tiende a una simplicidad casi romana (el Panteón de París, de Soufflot; la Ópera de Berlín, de Knobeldorf; la Puerta de Alcalá y el Ministerio de Hacienda de Madrid de Sabatini), y otra, esencialmente fun-

cional y desnuda, cargada a veces de intención simbólica, que constituye la verdadera arquitectura de la razón, que tanto preocupó a los revolucionarios para ponerla al servicio de una nueva sociedad.

49.2. Romanticismo

No podemos hablar de estilo romántico, sino de artistas románticos. Una vez conquistado el estilo universal que había definido Mengs y que el academicismo había establecido a lo largo del siglo XIX, sólo quedaba el camino de la libertad. Ahora más que nunca podemos hablar de actitudes románticas que arrancan del más estricto individualismo.

El romanticismo defiende por encima de todo la sublime capacidad creativa del artista, un elegido de los dioses de los que recibe el don de la poesía o la pintura. El artista es un genio aislado, marginado en una sociedad que no comprende la grandeza del arte, y vive sometido, dominado por las fuerzas de la naturaleza; el subjetivismo motiva que cada artista –o cada grupo de artistas– aspire a definir "su" lenguaje como propio, mediante el cual reflejará "su propia" personalidad. La angustia, el miedo y la inseguridad ante los comportamientos sociales y frente a la naturaleza son características básicas para comprender la sensibilidad del artista romántico.

Dada la falta de un "estilo" definido en el romanticismo, se entiende que éste coincida en el tiempo con el academicismo. Si bien no podemos hablar de un estilo romántico, podemos hacerlo en cambio de temas románticos, de motivos que fueron afines a muchos de los artistas románticos, pues, en última estancia, aquéllos reflejaban sus preocupaciones. En primer lugar, la atracción por el primitivismo, tanto en relación con la búsqueda del "yo" primitivo, del ser puro, anterior a los convencionalismos sociales, como de las formas de pintura primitivas, previas a la definición de la perspectiva –otro convencionalismo. Así, giran los ojos hacia la pintura de la Edad Media, que los conduce a descubrir un mundo que idealizan, lleno de mitos y de creencias.

El otro gran tema romántico es el del viaje; un viaje a través del yo, en primer lugar, pero también un viaje hacia los países exóticos que ofrecen sistemas de vida insólitos y diferentes; lo que da lugar a otro de los temas más comunes de los pintores románticos: el orientalismo.

En los epígrafes siguientes analizaremos las diferentes "actitudes" románticas, los grandes pintores como Théodore Géricault, Eugène Delacroix o Caspar David Friedrich, pero también los grupos de artistas, los nazarenos o los pre-rafaelitas, maneras muy diferentes de entender un movimiento que superó el problema del estilo, entendido desde un punto de vista formal.

El paisaje romántico

La pintura de paisaje es uno de los grandes motivos del romanticismo. El tema de las fuerzas irrefrenables de la naturaleza, contra las que el ser humano no puede hacer nada en su soledad, es uno de los grandes "terrores" románticos; por otra parte, los diferentes estados de la naturaleza pueden traducir de manera idónea los diferentes estados del alma. En Gran Bretaña, que había tenido una importante tradición en la definición del jardín paisajístico en el siglo XVIII, y donde habían disfrutado de gran fortuna crítica los paisajistas del barroco, Nicolas Poussin y Claude Lorrain, surgen dos artistas fundamentales para entender el paisaje romántico, Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837). Turner propone una lectura profunda de la naturaleza y en especial de los fenómenos atmosféricos, que describe con toda su grandeza, desde un punto de vista épico y con un concepto casi abstracto respecto a la utilización de la luz y del color. Lo manifiesta especialmente en pinturas como la de *Un bote de salvamento con el dispositivo manby* que se dirige hacia un barco encallado que señala el peligro con fuego de bengalas. Constable, en cambio, es el gran representante de la estética de lo pintoresco en la pintura: elabora sus paisajes minuciosamente, con un acercamiento casi científico, al que añade un estudio detallado de los diferentes tonos y colores de la superficie pictórica.

Las pinturas de Turner y Constable implican dos lecturas muy diferentes sobre la naturaleza y el entorno humano; en cambio, la obra del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) se plantea desde la sumisión del ser humano a las fuerzas de la naturaleza, como podemos observar en la *Abadía en el bosque de robles*. Friedrich representa momentos y aspectos insólitos de la naturaleza, contrastes lumínicos o de color, y describe unos paisajes grandiosos, infinitos, en los que unos pequeños personajes, de espaldas, tan sólo pueden expresar sentimientos de soledad y tristeza. Las composiciones de Friedrich fueron muy bien recibidas entre los artistas románticos, entre los que mencionaremos sólo al pintor belga, arraigado en Madrid, Carlos de Haes, quien promovió la escuela paisajística castellana.

El romanticismo en Francia, Géricault y Delacroix

El apelativo *romántico* se utilizó por primera vez para definir la manera de pintar de Géricault y Delacroix y, de manera explícita, para señalar sus diferencias respecto al estilo "académico" de Jean-Auguste-Dominique Ingres (un academicismo, sin embargo, teñido de espíritu romántico, como hemos visto). A pesar de su profunda admiración por David, y sin renunciar al magisterio técnico del pintor neoclásico, Théodore Géricault ya se inscribe plenamente dentro de la estética romántica.

Géricault aporta básicamente dos cosas en el campo de la pintura: el descubrimiento de la realidad como tema y la superación de la jerarquización de los géneros pictóricos que había establecido la Academia; rompe las convenciones con los géneros, especialmente el de la pintura de historia, en una obra maestra *La balsa de la Medusa*.

Entre 1820 y 1821 Géricault hace largas estancias en Inglaterra, donde el contacto con el mundo marginado del proletariado agudiza su interés por la descripción de la realidad, en un proceso evolutivo muy parecido al de Goya. Los retratos de locos que hizo por encargo de su amigo, el médico Étienne Georget, son una dramática muestra de su estilo más maduro.

El romanticismo francés culmina con la personalidad de Eugène Delacroix, el artista que simboliza el romanticismo por sus aportaciones técnicas y temáticas. En una primera época había estado muy influido por Géricault, en obras como *La barca de Dante y Virgilio* (1821-1822, París, Museo del Louvre) o *La matanza de Scios* (1821-1824, París, Museo del Louvre), que explica el drama del pueblo griego en lucha por la libertad.

En una obra que describe otra gran mortandad, *La muerte de Sardanápalo*, situaba la escena en un ambiente orientalista muy del gusto del romanticismo; y poco después presentaba en el Salón una de sus obras más significativas, *La libertad guiando al pueblo*, el 28 de julio de 1830 (1830, París, Museo del Louvre), que representa una renovada visión de la pintura de historia. Hacia mediados de siglo, la imaginación va dominando su pintura por encima de la temática. Delacroix evoluciona hacia un sentido estrictamente plástico o poético del hecho pictórico, próximo a lo que ahora, desde la estética de la posmodernidad, podemos llamar "pintura-pintura" y que fascinó a muchos contemporáneos, como al poeta Baudelaire. Este cambio se produjo a la vuelta de un viaje a Marruecos y Argelia, que condicionó composiciones tan señaladas como *Mujeres de Argel* (1834, París, Museo del Louvre) o la serie de luchas de tigres y leones, que son una magnífica composición libre y creativa de color muy próxima a la poética del impresionismo.

Los nazarenos y puristas

Cuando pasamos a analizar los colectivos de artistas que como grupo participan de la estética romántica, los nazarenos alemanes resultan ser los más sugestivos. Estuvieron profundamente influidos por la filosofía de los hermanos Schlegel y, en especial, por Wackenroder. Su magisterio fue decisivo en la filosofía del grupo, según la cual el artista debía mantener una actitud casi religiosa ante el arte y la fuente de inspiración sólo podía ser la divinidad, al margen de cualquier intervención de la razón. Los artistas nazarenos se propusieron vivir en comunidad como los monjes de la Edad Media; se constituyeron como hermandad de San Lluc, en 1809, y poco después se trasladaron a Roma. El alma del grupo fue Johann Friedrich Overbeck, y fueron miembros destacados Peter von Cornelius o Franz Pfors. Su pintura se basaba en un fuerte primiti-

vismo inspirado en la Edad Media y en el *Quattrocento* italiano, como observamos en la pieza Italia y Alemania de J. F. Overbeck, y sobre todo practicaron la pintura mural al fresco según los modelos de la Edad Media. Bajo su influencia en Italia se definió una nueva línea de pensamiento, el purismo, que también defendía la connotación religiosa de la obra de arte. Los puristas se reunieron en torno al manifiesto *Del Purismo nelle arti* (1843), redactado por Antonio Bianchini, Tomasso Minardi y Pietro Tenerani. Los puristas italianos fueron los que, a su vez, influyeron en el grupo de los nazarenos catalanes.

Los pre-rafaelitas

En Gran Bretaña, y muy influido por el sentido religioso y colectivo de los nazarenos y por las ideas estéticas que propugnaba John Ruskin, se configuró el grupo de los pintores-poetas pre-rafaelitas. Aquí los consideraremos dentro del romanticismo por su fuerte contenido primitivista, que se manifestaba en una aproximación estética, pero también moral, a la Edad Media. Los pre-rafaelitas defendían los sistemas de vida y de producción de una Edad Media totalmente idealizada, hecho que, en el campo plástico, les hizo rechazar todas las aportaciones pictóricas posteriores a Rafael. Técnicamente, su pintura se caracteriza porque evita totalmente el claroscuro y por la minuciosidad en la descripción de todos los detalles, bajo una luz estrictamente natural. Se inclinaron decididamente por los temas de contenido social que pudieran ser puestos como modelos de comportamiento y se inspiraron tanto en las leyendas artúricas como en la poesía medieval o en el Nuevo Testamento, especialmente en temas de la vida privada de Jesús y de María. Fundaron la Hermandad Pre-rafaelita –así se denominaron–, en 1848, Dante Gabriele Rossetti, autor de la Beata Beatriz, Helman Hunt y John Everett Millais. Con posterioridad se unió al grupo Edward Burne-Jones y el promotor de Arts & Crafts, William Morris. Como grupo en sentido estricto tuvieron muy poca duración, pero influyeron enormemente en artistas y movimientos posteriores; por una parte por la teoría que, inspirada en Ruskin y William Morris, defendía la integración de las artes en la arquitectura y que fue fundamental en la renovación de las artes decorativas y en los primeros pasos del diseño, como observamos en la Silla Sussex; y por otra porque fueron los inspiradores de una iconografía nueva, basada especialmente en los motivos vegetales y en un nuevo tipo de belleza femenina, asumida por el art nouveau.

¿Qué es el romanticismo? Son muchos los intentos que se han hecho para definirlo e innumerables las ocasiones en las que se ha manifestado la imposibilidad de circunscribir el término a una serie de manifestaciones de una época concreta. Ya V. L. Phelps se preguntaba, en 1893, en qué consistía el romanticismo, y respondía que toda tentativa para definirlo en pocas palabras estaba predestinada al fracaso, pues la palabra era utilizada de maneras y con significados muy diferentes.

De hecho, cuando se cita la palabra *romanticismo* se piensa en una época –sobre todo una época de la literatura– situada en torno a la primera mitad del siglo XIX o en muchos tópicos, o en determinados autores cuyas biografías se asocian con determinados héroes creados por ellos, en los que se identifica con la melancolía, el amor trágico, la rebeldía, la aventura...

Las dificultades para definirlo provienen, sobre todo, de la variedad de manifestaciones llamadas románticas, la amplitud geográfica en la que se producen y el diferente momento en el que surgen.

El romanticismo supuso una ruptura con una tradición, con un orden anterior y con una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de la libertad, algo que no se hubiera podido producir de no ser por la capacidad de azorar y sorprender de las primeras manifestaciones, sin la que no se hubiera conseguido la propagación del espíritu romántico por toda Europa. Estas manifestaciones se producirán en todos los campos: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc.

El movimiento romántico carece, aunque existe un buen número de coincidencias que permiten hablar de unidad y uniformidad, si no de un grupo, sí de un movimiento. La unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir –a la que se deben asociar las diferentes características nacionales– y en una manera de concebir al hombre, la naturaleza y la vida.

En Francia, por ejemplo, se suele distinguir un romanticismo de apariencia católica y nacional de un romanticismo materialista. En Alemania y en Inglaterra se suele diferenciar un primer romanticismo de un segundo movimiento más maduro, menos teórico y más práctico. Se hace, pues, una distinción entre el romanticismo alemán (de tendencias reaccionarias) y el romanticismo europeo occidental (de tendencias progresistas). También se habla de dos fases: según esta concepción, Alemania pasaría de una actitud originariamente revolucionaria a una posición reaccionaria; en cambio, Europa occidental evolucionaría de una posición conservadora y monárquica hacia una actitud liberal.

50. Los grandes movimientos pictóricos II

Realismo e impresionismo son los dos grandes movimientos que definen el panorama pictórico de la segunda mitad del siglo XIX. Los dos nacen bajo el signo de una nueva clase social: la burguesía, que hizo de la cultura un signo de distinción y, en consecuencia, consumía otro tipo de pintura. En primer lugar, creaba una demanda muy superior de objetos artísticos y, en especial, de pintura de caballete. Esto provocó que apareciera la figura del "marchante", que difundía y comercializaba la producción de los artistas. Asimismo, los artistas dejaron de trabajar según pedido: los grandes encargos de la Iglesia, la nobleza o el estado, y, desde mediados de siglo, su producción iba fundamentalmente encaminada al mercado abierto. El marchante de arte será desde entonces y hasta bien avanzado nuestro siglo una figura básica en la promoción de las nuevas corrientes artísticas. París se convirtió en centro de sus actividades, aunque podían tener sucursales abiertas en Roma, Londres o Nueva York. En los años de finales de siglo serían ellos los que se arriesgaron a promover a nuevos artistas o lenguajes innovadores, hasta el punto de que los podemos llegar a considerar como los nuevos "mecenas" del arte. Del mismo modo, la pintura redujo necesariamente sus formatos, mientras que se producía una contradicción difícil de resolver: los pintores continuaban presentando grandes piezas en los salones –muchas veces decisivas obras experimentales, como *L'estudi* o *El funeral d'Ornanso* de Gustave Courbet–, pero toda su producción iba por otros caminos.

El problema de la relación entre las técnicas artísticas y las nuevas técnicas industriales se concreta, especialmente para la pintura, en el problema del diferente significado y valor de las imágenes producidas por el arte y las producidas por la fotografía. Su invención (1839), el rápido progreso técnico que reduce el tiempo de exposición y permite alcanzar la máxima precisión, los intentos de fotografía "artística", las primeras aplicaciones a la plasmación de movimiento (fotografía estroboscópica, cine) y, sobre todo, la producción industrial de máquinas de fotografiar y los grandes cambios que el uso generalizado de la fotografía determinan en la psicología de la visión, han tenido, en la segunda mitad del siglo XIX, una gran influencia sobre la orientación de la pintura y sobre el desarrollo de las corrientes artísticas relacionadas con el impresionismo.

Con la difusión de la fotografía, muchas prestaciones sociales pasan del pintor al fotógrafo (retratos, paisajes de campo o ciudad, reportajes, ilustraciones, etc.). La crisis afecta, principalmente, a los pintores de oficio, los retratistas convencionales, y desplaza la pintura como arte al ámbito de una actividad de élite. Si la obra de arte se convierte en un producto excepcional, puede interesar sólo a un público restringido y tener un alcance social muy limitado.

El problema planteado por la relación pintura-fotografía presenta dos soluciones: se rehuye el problema afirmando que el arte es una actividad espiritual que no puede ser sustituida por un medio mecánico (es la tesis de los simbolistas) o se reconoce que el problema existe y que es un problema de visión que se puede resolver sólo definiendo con claridad la distinción entre los tipos y las funciones de la imagen pictórica y de la imagen fotográfica (es la tesis de los realistas y de los impresionistas).

En el primer caso, la pintura tiende a plantearse como poesía o literatura en imagen; en el segundo, la pintura, liberada de su tradicional función de representar lo que es real, tiende a plantearse como pintura pura, es decir, a averiguar cómo, con procedimientos pictóricos rigurosos, se obtienen valores que no se pueden realizar de ninguna manera más.

50.1. El realismo

El realismo nació en el contexto de las revoluciones burguesas del ochocientos, y en las primeras manifestaciones tuvo un carácter social y reivindicativo muy fuerte. Pero su lenguaje plástico, una vez matizado y lejos de su violencia inicial, estaba muy cerca de los gustos que dominaban la segunda mitad del XIX, y tenía incluso muchos puntos de coincidencia con los sistemas académicos. Influyó también muy directamente en la pintura de género, que fue una de las fórmulas pictóricas de más éxito de la segunda mitad del XIX. Es el caso, por ejemplo, de la pintura preciosista que practicó, entre otros, Mariano Fortuny (1837-1874).

En último lugar, cabe señalar que muchas de las manifestaciones pictóricas del periodo sólo se pueden entender desde las aportaciones hechas por los realistas franceses. La relación sería larga, pero podríamos recordar a los llamados naturalistas alemanes, como Adolf von Menzel (1815-1905) o Wilhelm Leibl (1822-1899); el camino personal abierto por Camille Corot (1796-1875); la pintura animalista de Rosa Bonheur (1822-1899); el luminismo iniciado por los Macchiaoli italianos; la incidencia que tuvo en subgéneros como la pintura de batallas, donde destacaron Ernest Meissonier o Lady Elisabeth Thompson-Butler; o, ya a finales de siglo, la pintura social, la gran triunfadora de los salones, que describía los mismos temas de la pintura realista pero con una finalidad moralista mucho alejada de la violencia de los primeros pintores franceses.

El paisaje en el siglo XIX. La escuela de Barbizon

El paisaje fue el gran género pictórico del siglo XIX, el género burgués por excelencia. En una sociedad industrial, con el peso de la población urbana, el paisaje se convirtió en un tema muy apreciado, un tema al mismo tiempo en el que se podían experimentar de manera idónea los juegos de luz y color que, a la larga, conducirían al impresionismo.

Por otra parte, la pintura de paisaje proporcionaba espacios idóneos para la descripción minuciosa de la realidad, preconizada por el positivismo y la misma pintura realista.

La concepción de la pintura de paisaje se modificó sustancialmente en la Europa continental en 1824, cuando se pudo ver en París la obra de John Constable. El paisaje pintoresco británico, un paisaje imposible pero sin embargo próximo, incidió decisivamente en los paisajistas franceses, especialmente en Théodore Rousseau, que trabajó primero en los bosques de Fontainebleau y que, en 1833, se instaló en Barbizon. En Barbizon se establecieron un grupo de pintores, como Virgilio Narciso Díaz de la Peña (1808-1876) o Jules Dupré (1811-1889), que experimenta con el paisaje como fuente de experiencias lumínicas, pero sin abandonar la lección de los grandes maestros barrocos, Poussin o Claude Lorena, y, sobra decirlo, la de Constable. Más que de una "escuela" debemos hablar de una "colonia" de artistas unidos por la voluntad de cultivar la pintura de paisaje. Este modelo hizo fortuna en Europa, y por doquier surgen grupos de artistas interesados en el estudio del paisaje local; es el caso, por ejemplo, de la catalana escuela de Olot, encabezada por Joaquim Vayreda.

En Barbizon se formó con Charles-François Daubigny (1817-1878) que ya practicaba abiertamente el *plein air*. Daubigny fue quien introdujo el mar como tema idóneo para estudiar los efectos de la atmósfera y la luz. Pero el pintor que más destacó en Barbizon, Jean-François Millet, no tiene precisamente el paisaje como tema primordial. Es un pintor de escenas rurales, tratadas, eso sí, en un escenario dominado por el juego expresivo de la luz, como es perceptible en *Las espigadoras*. Pero el pintor que empieza vías nuevas para el paisaje es Camille Corot (1796-1875), que lo despoja de todo convencionalismo, sobre todo en cuanto a composición, y abre las puertas a las aportaciones del impresionismo.

Realismo y sociedad

La pintura realista más radical, como se formula en Francia a mediados de siglo, se debe entender dentro de un fenómeno cultural más amplio inspirado en el filósofo Pierre-Joseph Proudhon, que, desde posturas abiertamente progresistas, abogaba por la orientación social del arte. Le siguieron un amplio grupo de intelectuales y artistas, entre los que destacaron el novelista Émile Zola y el pintor Gustave Courbet. Por lo tanto, debemos entender el realismo como el primer movimiento en Europa que surgió dinamizado por una nueva clase dirigente, la de los intelectuales, que, sin poder político y económico, podían tener en cambio una considerable influencia ideológica. Esto es también consecuencia del poder cada vez más decisivo que posee la prensa como formadora de opinión. De esta manera podemos entender el gran papel que ejerció la crítica –una crítica de arte ya en el sentido moderno del término– en el realismo. Un periodista, Jules Husson, Champfleury, defendió abiertamente las posiciones realistas e incluso publicó un manifiesto en 1855. Junto al de la crítica, hay que recordar el papel que desempeñaron las revistas ilustradas,

que se popularizaron por medio de un sistema moderno de reproducción de imágenes, la litografía. Así, muchos artistas como Honoré Daumier cultivaron la caricatura política o de denuncia social.

En estas premisas apoyaba la producción de los pintores realistas, quienes, igual que los grandes novelistas, describían la realidad sin prejuicios, pues consideraban que afrontar la verdad tal como es, sin actitudes preestablecidas dictadas por la razón o la emoción, se convertía en un testimonio y, al mismo tiempo, una denuncia de la vida cotidiana. La factura debía ser, además, minuciosa y correcta, ya que el trabajo del artista como trabajo libre era el más digno. Por esta razón, los grandes maestros del pasado, en especial los barrocos, que se acercaban también a la realidad aunque desde unos planteamientos radicalmente diferentes, se convirtieron en un punto de referencia inexcusable.

Courbet, Daumier, los grandes maestros del realismo

En 1855, Auguste Courbet presentaba en el Salón El estudio del pintor, alegoría real de siete años de vida artística (París, Museo del Louvre), que será el gran manifiesto artístico del realismo. El autor alude en el subtítulo a sus últimos años, una etapa que se iniciaba con la revolución de 1848, en los que su relación con Pierre-Joseph Proudhon había sido muy fuerte. Más tarde se había retirado durante dos años, mientras trabajaba en dos obras definitivas, *El entierro de Ornans* (1850, París, Musée d'Orsay) y *Los picapedreros* (desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial), dos escenas que querían representar las imágenes más trágicas de la realidad, la muerte, una muerte no entendida precisamente como transición, y la visión opresiva y denigrante del trabajo. A partir de los años sesenta Courbet derivó hacia una pintura más comercial, dentro de la misma línea realista.

Honoré Daumier, en cambio, dio una visión muy diferente del movimiento. Trabajó sobre todo como caricaturista en sus primeros años de profesión, con unas provocativas caricaturas políticas, mientras se iniciaba como escultor. Esta formación le permitió hacer unos pequeños bustos caricaturizados de los parlamentarios que llamó *Las celebridades du just-milieu* ('Las celebridades de la mediocridad') y que utilizaba como material de trabajo de las caricaturas que publicaba en prensa. Hacia la década de los cincuenta inició su carrera como pintor, de un realismo muy imaginativo y que daba mucho protagonismo a los juegos expresivos obtenidos con los contrastes lumínicos, en obras como *El vagón de tercera clase* (1860-1865, Baltimore, Walters Art Gallery). El radicalismo realista de Courbet y Daumier tuvo otros seguidores en Francia, como Gustave Doré o Hippolyte Chevalier (Paul Gavarni), que son también ilustradores excelentes. Fue sobre todo en la experiencia realista donde se consolidó la primera etapa de Édouard Manet, autor de piezas como *Le déjeuner sur l'herbe* (*Olimpia*) (1865, París, Musée d'Orsay), que incorporan un conociemien-

to profundo de la historia de la pintura –desde Goya hasta los grabados japoneses– con una visión instantánea de la pintura que le vuelve absolutamente moderno.

El esfuerzo por traducir la visión de la naturaleza sin convencionalismos académicos, renunciando a los efectismos románticos, se agudiza desde los años cincuenta del siglo XIX: a partir de este momento se explorarán directa y constantemente las posibilidades de traducir en la tela todas las percepciones visuales que sugiere la naturaleza.

A esto contribuye de una manera singular la obra del mayor paisajista del siglo XIX, Corot.

Con Courbet la pintura se hace definitivamente realista, hasta el punto de que, en su tiempo, se confundía el término *realismo* con el arte de Courbet. Por medio de su obra es como mejor pueden definirse los paradigmas de la tendencia. En cuanto a técnica y formas, la valoración de los empastes, los encuadres casuales y la falta de referencias en la pintura culta; en cuanto a los temas, rechaza la belleza arquetípica, no en la creación de un mundo ideal al margen de la vida, representación directa del entorno, plasmación naturalista, antiacadémica, anticlásica, el trabajo y el trabajador como nuevo héroe, vida al aire libre (playa, picnic), la ciudad (calles, cafés, bailes), la familia, la mujer y la muerte.

Realismo, según Courbet, significa afrontar la realidad prescindiendo de todo prejuicio filosófico, teórico, poético, moral, religioso y político. La realidad no es para el artista distinta a como lo es para los demás: un conjunto de imágenes que capta el ojo. Pero si estas imágenes deben tener un sentido para la vida, deben ocurrir cosas, ser, por así decirlo, recreadas por el hombre.

Pintar significa dar a la cosa pintada un valor superior al de la cosa vista; dicho brevemente, hacer lo que se ve. ¿Cuál es la separación y la distancia entre la cosa vista, que desaparece de pronto, y la misma cosa pero pintada, permanente? Sólo el trabajo del artista. Así, el trabajo del artista se transforma en paradigma del auténtico trabajo humano, entendido como presencia activa del hombre en la realidad. El artista es prototipo del trabajador que no obedece a la iniciativa, ni sirve a los intereses de un patrón, que no se somete a la lógica de la máquina. Es, en definitiva, el tipo del trabajador libre, que alcanza la libertad en la praxis del trabajo.

50.2. El Impresionismo

El impresionismo parte de un principio compartido con el realismo, según el cual sólo existe el mundo sensible, pero no entendido como unas situaciones o unos "temas", sino como unos puntos de color y de luz.

En la pintura impresionista se plantea de una manera explícita y por primera vez en la historia de la pintura el concepto de pintura "objeto", de pintura autónoma, desarrollada al margen de la "representatividad" que ésta pueda tener. Los pintores impresionistas tenían una preferencia por la temática de paisaje (son pintores de *plein air*), porque éste es idóneo para sus experimentaciones sobre la luz y el color. De hecho, el tema se convierte en secundario, representan cualquier aspecto "no seleccionado" de su entorno, que ellos mismos llaman "la vida moderna".

De esta manera entraron en el mundo de la pintura toda una serie de motivos que iban desde las simples escenas de calle o los interiores domésticos hasta los cabarets o prostíbulos. El tema es simplemente una descripción, y lo que será, en cambio, decisivo es la "factura" de la obra. La aportación más significativa del movimiento fue la aplicación, de manera más intuitiva que científica, de la ley del contraste simultáneo del color que había sido formulada por Eugène Chevreul muchos años antes y que ya había sido conocida por Delacroix y otros pintores románticos. De este modo, se llegó a un colorismo independiente que tenía como objetivo la síntesis del color y la luz, en un concepto próximo al que ahora utilizamos cuando hablamos de "pintura pura".

El movimiento se configuró en torno a Manet, que en aquella época ya era un pintor reconocido. En un primer periodo trabajaban con conciencia de grupo, y es un buen ejemplo la pintura de Henri Fantin-Latour, Homenaje a Delacroix (1864, París, Musée d'Orsay), en la que, ante una efigie de Delacroix, aparecen entre otros Manet, Renoir, Monet, Bazille o el mismo Zola. Las individualidades, sin embargo, dominaron pronto sobre la conciencia de grupo, y en 1882 ya se puede considerar disgregado. En la década de los años ochenta se consolidó el estilo de los que denominamos "artistas postimpresionistas": Paul Cézanne, Vincent van Gogh o Henri de Toulouse-Lautrec, que llevaron mucho más allá las técnicas del impresionismo, y el de los neoimpresionistas como Georges Seurat o Paul Signac, que dieron una visión estrictamente científica del tema.

Bases teóricas y técnicas del impresionismo

La utilización de los colores puros y el abandono del claroscuro, que da como resultado una pintura fresca e instantánea, son las características más evidentes de la pintura impresionista. Los impresionistas desarrollaron hasta las últimas consecuencias el principio que ya habían aplicado John Constable o Camille Corot, entre otros, por el que el reflejo de luz sobre un color se puede representar con la aplicación de diferentes tonos del mismo color y, yendo más lejos, los contrastes de colores complementarios aumentan el juego de luces y sombras de la pintura.

Esto se concreta en lo que podemos denominar la pincelada de color luz, que convierte la pintura impresionista en un mosaico de toques de color que evocan en sí mismos los valores lumínicos propios de la pintura. Además, estas

manchas de color puro son una falsa realidad, pues pueden ser sintetizadas por la visión humana si se observa la obra a una distancia prudente. Estas teorías se basaban –como ya hemos comentado– en la ley formulada por Chevreul. Siendo director de la fábrica de tapices de Gobelins, Chevreul dedicó sus experimentaciones al estudio de los tintes, y descubrió que la luz es el origen de la coloración, principio que permitió eliminar definitivamente el claroscuro de la pintura.

Pero también debemos considerar las aportaciones del físico y fisiólogo Ferdinand von Helmholtz, autor de *La óptica y la pintura* (1855), con sus trabajos sobre la percepción de la visión, que abonaron desde un punto de vista fisiológico las teorías de Chevreul. Asimismo, fue decisiva la popularización de la fotografía, muy utilizada por los artistas de esta generación, que les permitía experimentar con nuevos ángulos de visión y rompió el concepto de perspectiva tradicional. La conjunción de todos estos factores desembocó en una pintura de factura radicalmente distinta de la pintura realista, aunque ambas fórmulas partían de planteamientos similares con respecto a la captación del mundo sensible.

El "grupo" de los pintores impresionistas

Las tertulias que se organizaban en los talleres de Édouard Manet y de Henri Fantin-Latour confluyeron hacia 1869 en el café Guerbois, donde, bajo la autoridad de Manet, se encontraban Camille Pissarro, Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Paul Cézanne y Alfred Sisley, con Émile Zola, el crítico Théodore Duret, primer historiador del impresionismo, y el fotógrafo Nadar, e iban conformando los principios del impresionismo.

En otoño del año siguiente, Monet, Manet y Renoir pintaron juntos *La Grenouillère*, unos baños situados cerca del Sena. Utilizan todos el mismo escenario y toman como punto de investigación el reflejo de la luz en el agua del río. El estilo vaporoso de Degas se puede observar en las figuras de *La clase de danza*, y la mirada voluptuosa y luminosa de Renoir en la escena de *Baile en el Moulin de la Galette*. Poco después, a raíz de la guerra francoprusiana y la Comuna de París, los artistas se dispersaron; concretamente Monet, Pissarro y Sisley fueron a Gran Bretaña, donde conocieron a los paisajistas ingleses, y especialmente la visión poética del paisaje de Turner. De esta época podemos destacar la conocida *vista del Parlamento de Londres* (1871) de Monet, o pinturas como *Las amapolas*, donde ya se aprecia una técnica plenamente impresionista.

Acabada la guerra, Monet y Renoir alquilan una casa en Argenteuil, un bello paraje donde reviven los momentos de *La Grenouillère*, en estricto contacto con el paisaje. En este periodo fue decisiva la tenacidad del marchante Durand Ruel para promocionar la obra de estos artistas, aprovechando un momento económico alcista provocado por el final de la guerra. Pero hacia 1874, una

crisis económica provocó que los artistas buscaran otros canales de promoción. En este contexto, decidieron organizar ellos mismos su propio "salón", y así se inauguró la primera exposición del grupo, el 15 de abril de 1874.

El crítico Louis Leroy, desde el diario satírico *Le Charivari*, los calificó despectivamente de "impresionistas", un nombre que hizo fortuna. Los impresionistas organizaron otras exposiciones, en los años 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 y 1886. La última exposición señaló el definitivo descalabro de un grupo que nunca había actuado como tal. Georges Seurat presentó *Un dimanche a la Grand Jatte* (1884-1886, Bruselas Museo Real de Bellas Artes), una obra que dio un vuelco definitivo a la pintura impresionista.

Los pintores catalanes y la técnica impresionista

En otoño de 1890, Santiago Rusiñol y Ramon Casas, junto con el escultor Enric Clarasó, expusieron en la Sala Parés de Barcelona; empezaban así una serie de exposiciones colectivas que sería decisiva para introducir la modernidad en Cataluña.

Rusiñol y Casas, después de una larga estancia en París, dieron a conocer en Cataluña un impresionismo moderado que, si bien en París estaba totalmente superado por la pintura de los postimpresionistas, fue una novedad en Barcelona, dominada en aquel momento por la pintura de paisaje y anecdótica. Practicaban la técnica de la pincelada de color luz impresionista, pero con tonalidades matizadas y grises, en la línea de lo que se ha conocido con el nombre de "Escuela de París", y con encuadres originales que alteraban la perspectiva tradicional, siguiendo los modelos de Degas. Lo podemos observar en la obra de Ramon Casas titulada *Plein-air*.

Debemos hablar también de un importante cambio temático: se abandonan los paisajes o los temas costumbristas, estudiados y preparados de antemano, y se opta por la "no selección" del tema, según la propuesta impresionista. De regreso a Barcelona e instalado en Sitges, Rusiñol traslada la misma técnica a los escenarios mediterráneos, y su paleta se volvió más luminoso. La nueva técnica del impresionismo modificó sustancialmente todo el panorama pictórico catalán y fue utilizada por todos los pintores que querían ser considerados "modernos", desde artistas de paisaje como Joaquim Vancells hasta otros que se especializaron en figura, como Joan Llimona o Dionís Baixeras. El mismo Rusiñol no abandonó tampoco el impresionismo cuando empezó su etapa simbolista entre 1894 y los últimos años del siglo, y produjo obras tan representativas como *La morfina* (1894, Sitges, Museo del Cau Ferrat); ni tampoco Ramon Casas, una vez instalado en Barcelona en 1894, en sus obras de temática social, como *Garrote vil* (1894, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Las alternativas llegarían con las experiencias de un grupo de jóvenes pintores, como Joaquim Mir (1873-1940), Ricard Canals (1876-1931), Adrià Gual (1872-1943), Juli Vallmitjana (1873-1937), Ramon Pichot (1871-1925) e Isidre Nonell (1873-1911), que se dieron a conocer como los artistas de la Colla del Safrà. Con ellos llegó todo el color y la violencia del postimpresionismo francés, pero con un tono expresivo y original que sólo podían dar artistas de la talla de Joaquim Mir o Isidre Nonell.

El impresionismo, corriente estética iniciada y desarrollada sobre todo en Francia, consiste, de hecho, en una última etapa del naturalismo, nombre que en principio fue a menudo utilizado para designarlo, ya que agudizó la búsqueda de una realidad más auténticamente reflejada que en la pintura anterior. Centrándose en temas tan prosaicos y cotidianos como los del realismo, los impresionistas los pintaban, sin embargo, *in situ*, como en una instancia fotográfica y, muy a menudo, en una sola y rápida sesión, y conseguían visiones fugaces que, al estar expuestas, rompieron la diferenciación convencional entre boceto y obra definitiva. Por otra parte, la valoración de la estampa japonesa contribuyó a revolucionar los encuadres y a romper la simetría convencional en provecho de una mayor casualidad. Se dice que constituye el acontecimiento más importante desde el Renacimiento italiano.

El impresionismo es un arte ciudadano hecho, sin embargo, al aire libre, expresión pura de la excitabilidad que la gran ciudad produce sobre el sistema nervioso de los ciudadanos. Describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones repentinas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana.

Es la culminación estética de una larga aventura occidental que empieza en el siglo XIII. El mundo de la burguesía remueve el estático y teológico hasta conducirlo a una movilidad plena de extremo dinamismo, que el arte expresa en forma de repentina impresión óptica: lo estático es sustituido por aquello que es deleznable. No aspira a representar gestos estáticos, ni situaciones perennes, sino el incansable proceso de aparición y desaparición que afecta a todos los seres concretos. Es el último paso de la pintura figurativa occidental.

Nos muestra el carácter momentáneo de la expresión óptica, la precariedad de nuestras sensaciones, la relatividad de nuestras apreciaciones estéticas, una nueva sensibilidad, una captación auténticamente temporal de la impresión óptica. Presenta la realidad no como un ser sino como un devenir.

Los barrocos nos habían enseñado a representar un cuerpo moviéndose en el espacio; los impresionistas enseñan a representar un objeto moviéndose en el tiempo. Pero no hacían cuadros para verse a distancia, sino cuadros móviles, inquietantes porque no se veían bien; somos nosotros los que nos debemos mover: la estética impresionista es la de la movilidad, no porque se mueva en sí misma, sino porque obliga a moverse.

51. El simbolismo

La decepción que causaron el positivismo y el cientificismo en la Europa de finales de siglo, justificada en el campo de la plástica artística por opciones "tecnicistas" como el impresionismo o el puntillismo, explica la aparición de una mentalidad de signo claramente diferente: el simbolismo.

El simbolismo es un fenómeno complejo, un estado amplio de opinión que se definió primero en la pintura y después en la poesía, que impregnó muchos ámbitos de la cultura y de la música y que se ejemplifica en una concepción de la decoración de interiores y de la arquitectura –el art nouveau– y en muchos de los planteamientos ideológicos de la época. Sus raíces se encuentran en el romanticismo que domina todo el siglo XIX, con el que tiene muchos puntos en común, tanto por la manera de acercarse a la obra de arte como por el hecho de compartir el mismo patrimonio de imágenes.

Movimiento artístico, esencialmente pictórico, del último tercio del XIX, que presenta imágenes opuestas a la realidad visible o científica para demostrar que existe una realidad escondida que, si no es posible de conocer, es al menos posible de intuir (Arnold Böcklin, simbolista, señala que la pintura debe explicar alguna cosa, hacer pensar al espectador como una poesía e impresionarle como una pieza musical). Movimiento artístico plástico con connotaciones literarias, fue influido tanto por los artistas idealistas de principios de siglo XIX como por los pre-rafaelitas.

El materialismo científico del siglo XIX acentuó, como reacción, el idealismo, que se opone a esta decadencia del humanismo. Por otra parte, la secularización del siglo XIX provocó que las alegorías cristianas perdieran el lugar importante en el arte que hasta entonces habían ocupado; este lugar estuvo ocupado, en parte, por un arte que tomaba como una de sus fuentes de inspiración los cultos, católicos sobre todo, de religiones orientales, del esoterismo y el espiritismo, como reacción contra el racionalismo.

Un tema constante fue el de la mujer, venerada o temida, ser angelical (Ofelia) o maligno (Salomé). También lo fue el de la muerte, con la alusión al más allá. A menudo, la mujer y la muerte van unidas: una lleva a la otra, según los simbolistas.

51.1. La concepción del arte simbolista

Las teorías del arte simbolista se justifican desde una nueva concepción de la filosofía, y van desde la revaloración del yo que preconiza Nietzsche hasta la valoración del subconsciente de Freud o el intuicionismo de Bergson. Lo podemos definir como un arte de la significación, que concibe la forma como

signo de otra realidad. Así, el objeto artístico puede tener dos lecturas, la que podríamos llamar usual: el primer significado de la imagen o su impulso creativo, que nos llega a partir del objeto "en sí mismo", y una segunda interpretación "intelectual". En este segundo estrato podemos pasar del plano material o de estricta creación al inmaterial.

El objeto artístico será, desde esta perspectiva, sólo un vehículo mediante el cual se produce aquello que podemos denominar fenómeno de transposición, que nos permite ir desde el objeto a su significación. Para traducir estos nuevos contenidos, que, por otra parte, piden una complicidad ambigua entre el artista y el espectador, debemos recurrir a la analogía de las metáforas visuales y a un grupo de temas recurrentes muy comunes entre los simbolistas, los relacionados con los sueños, el sueño o el insomnio; el silencio, el movimiento o la danza, la ambigüedad –especialmente la ambigüedad sexual–, la doncella o el efebo. De esta manera, el simbolismo puede llegar a representar los aspectos más artísticamente bellos o sofisticados de la vida, o los más denigrantes, perversos o decadentistas. Una sofisticación intelectual que llevó el arte a los últimos estadios de la civilización. El simbolismo de finales de siglo identificaba existencia y expresividad, defendía el valor absoluto del hecho artístico como una cosa subjetiva y también abogaba por la expresión plástica en relación con una conciencia colectiva más que como resultado de un acto creativo individual.

Las escuelas del simbolismo

La complejidad del simbolismo, que debemos entender como un movimiento de tipo ideológico y no plástico o formal, reúne muchas "escuelas" que no tienen ningún vínculo de tipo estilístico ni tan siquiera intelectual entre sí. Un movimiento como el pre-rafaelitismo, que se puede definir como romántico, tiene muchos contenidos ideológicos que lo sitúan muy cerca del simbolismo y sus artistas, quienes, además, crean una iconografía que será profusamente utilizada a finales de siglo. También están a medio camino los artistas conocidos con el nombre de "pintores intelectuales alemanes", entre los que destaca Anselm Feuerbach; este artista, que se inclinaba por un estilo barroquizante, planeaba sobre la estética de lo sublime. Podemos también aludir a un grupo de pintores suizos que no trabajaron nunca desde la convicción de formar un grupo unitario, como Arnold Böcklin, autor de la célebre pintura *La isla de los muertos*, que practicaba una pintura muy literaria con constantes referencias a temas mitológicos; o Hans von Marées, autor de una ambigua pintura sin temas y de realización elaborada.

Los simbolistas franceses

En Francia, entre 1880 y 1890 y al abrigo del simbolismo literario, el movimiento simbolista tuvo una coherencia superior a la de otros países europeos. Muy vinculado plásticamente al colorismo romántico, entre los artistas más representativos podemos mencionar, en primer lugar, a Gustave Moreau, autor

del famoso Orfeo, un personaje fascinante que recreaba literariamente tanto temas bíblicos como mitológicos. Además, su taller se convirtió en uno de los centros de discusión más prolíficos del París de finales de siglo.

Otro simbolista, Pierre Puvis de Chavannes, fue uno de los pintores con más éxito social del momento; hacía grandes composiciones, tan representativas como los murales del Panteón (1874-1878) de París. Practicaba un alegorismo académico que transformaba las formas clásicas en una arcadia ideal, en clara oposición al mundo contemporáneo.

Entre todos los simbolistas franceses, el que más se acerca al arte de las vanguardias es Odilon Redon, un artista muy ligado a escritores como Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire y que se relacionó con el grupo de artistas Nabís. Redon hacía una pintura de gran personalidad, fuertemente intimista, que combinaba de manera espontánea formas y colores, y preludiaba la descripción del mundo del inconsciente de los artistas surrealistas. Finalmente, también puede relacionarse con las actitudes simbolistas a Paul Gauguin, especialmente desde su primer viaje a Tahití, en 1891, así como al grupo de los Nabís, los únicos artistas simbolistas que trabajaron conjuntamente, formado por Maurice Denis, Paul Sérusier y Émile Bernard, entre otros, que asimilaron el simbolismo al decorativismo, tan próximo a la estética del art nouveau.

Técnica e ideológicamente los simbolistas no aceptaron ni el academicismo ni el realismo, y se alejaron también del impresionismo, aunque a menudo utilizaron la pincelada de los pintores realistas y, sobre todo, las técnicas del sintetismo. En ocasiones, la forma, por falta de técnica, se convertía en *kitsch* y frustraba el mensaje idealista que se intentaba. El simbolismo fue llamado arte de salón, al ser aceptado por la burguesía para sus salones y, especialmente, por haber triunfado en el Salón de París, donde expusieron simbolistas de toda Europa.

Se concreta en una tendencia paralela y superficialmente antitética al neoimpresionismo; y se configura como una superación de la pura visualidad impresionista, pero en sentido espiritualista en lugar de científico. No se contraponen al impresionismo con respecto al contenido o a la forma, sino que tiende a transformar los contenidos de la misma manera que el impresionismo cambia el valor de las formas. El arte no representa, revela por signos una realidad que puede estar dentro o fuera de la conciencia: la obra pintada es como una pantalla diáfana a través de la cual se realiza una misteriosa osmosis, se establece una continuidad entre el mundo objetivo y el subjetivo. También el simbolismo es uno de los componentes esenciales de la corriente modernista e influye no sólo en pintura, sino también en la arquitectura (Horta, van de Velde, Gaudí, etc.), la decoración y la ropa.

Si el neoimpresionismo está en la raíz de las tendencias estructuralistas del fauvismo y del cubismo, el simbolismo anticipa la concepción surrealista del signo como revelación de la realidad profunda del ser, de la existencia inconsciente.

Entre los principales artistas simbolistas debemos mencionar: en Francia, a Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin y al grupo Nabí. En Inglaterra, a Walter Crane, Aubrey Beardsley y al grupo pre-rafaelita. En Alemania, a Arnold Böcklin, Franz von Stuck. En Austria, a Gustav Klimt, y en Noruega, a Edward Munch.

51.2. El art nouveau

El art nouveau, el estilo que representa mejor el gusto de finales de siglo, sintetiza tanto el refinamiento estético como el decadentismo simbolista. Se expresó sobre todo en la arquitectura y en las artes decorativas e industriales, pero su último objetivo era conseguir la integración de las artes, siguiendo el magisterio del teórico esteticista inglés John Ruskin. Así, también la escultura y la pintura se integraron en el grandioso programa decorativo del art nouveau, y conformaron uno de los estilos más originales de la historia.

El primer aspecto que hay que aclarar es que no le podemos aplicar el concepto de estilo en sentido estricto; se caracteriza precisamente por la absoluta libertad formal. Todas las diferentes escuelas del art nouveau coinciden en la voluntad de superar los estilos históricos tradicionales, después de un largo siglo XIX en el que la arquitectura había ido basculando entre los diferentes historicismos, hasta el punto de que el "estilo" se había convertido en un elemento definitivo para contextualizar la arquitectura.

El art nouveau deja de lado el pasado histórico y abre el camino de la arquitectura moderna. La historia se sustituirá por otros modelos, como las formas naturales, sobre todo las derivadas del mundo vegetal o las procedentes de culturas orientales, especialmente el arte japonés; y la única característica común a todas las escuelas es el gusto por la estilización que se manifiesta en la línea sinuosa, el *coup de fuet*. La mayoría de los estudiosos consideran también fundamental en la caracterización del art nouveau la recuperación de las artes y los oficios tradicionales, siguiendo los modelos marcados por William Morris desde Arts & Crafts, que revolucionan la concepción de la arquitectura y de las artes aplicadas y decorativas. Pero el art nouveau va ligado también a la idea de modernidad, y la modernidad implica usar los nuevos materiales en la arquitectura y recurrir a procesos de producción más modernos en las artes industriales. En realidad, hay una convivencia entre el producto artesanal y el manufacturado, y de ello es un buen ejemplo el modernismo catalán.

Las ciudades del art nouveau

El art nouveau es sobre todo un estilo urbano, de grandes capitales burguesas en las que domina el espíritu cosmopolita y refinado de finales de siglo. Es el caso de París, Bruselas, Praga o Viena, centros del mundo cultural europeo de finales de siglo. En otros casos se trata de ricas ciudades industriales: Barcelona, Nancy, Glasgow o Turín, que hicieron de su estilo original una señal distintiva ante la capital del estado.

La primera manifestación del art nouveau se produjo en Bruselas, en la última década del siglo, por obra de dos grandes arquitectos y diseñadores, Victor Horta y Henry van de Velde, que transformaron las estilizaciones vegetales de los esteticistas británicos en la bella línea sinuosa que caracterizará el movimiento. Este mismo elemento decorativo definió el movimiento en Francia por medio de Hector Guimard, quien dejó su huella en la entrada de las estaciones del metro de París y, después de la Exposición Universal de 1900, el movimiento se difundió por toda Europa. En París se desarrollaron profusamente todas las artes decorativas, en especial las artes gráficas, en las que destacaron Henri de Toulouse-Lautrec y Alfonse Mucha, un artista checo instalado en París. En la ciudad de Nancy, las artes decorativas tuvieron un desarrollo especial, con el diseñador Louis Majorelle y el vidriero Émile Gallé. La línea sinuosa influyó especialmente en el sur de Europa, en Turín y en Barcelona.

Al mismo tiempo, en el norte, se desarrollaba un movimiento que dependía de las mismas premisas pero que se basaba en la línea recta y en la simplicidad formal. Es el caso de la escuela de Glasgow, con la extraordinaria personalidad de Charles Rennie Mackintosh, perceptible en la Escuela de Bellas Artes de Glasgow; y especialmente de la escuela de Viena, que llega al punto culminante con la obra de los arquitectos Joseph Olbrich, Josef Hofmann y los pintores Koloman Moser y Gustav Klimt, de quien podemos apreciar el estilo preciosista en obras como *El beso*.

Gaudí y el modernismo catalán

En los primeros años de la década de los noventa confluyen en Cataluña una serie de acontecimientos que conformarán uno de los momentos más sugestivos de la cultura catalana. Ya hemos comentado el papel representado por Ramon Casas y Santiago Rusiñol en la modernización de la pintura, al que debemos añadir el esfuerzo desarrollado por los intelectuales de la revista *L'Avenç* por establecer una normativa sobre la lengua, con la consiguiente aparición de escritores como Joan Maragall. Todo esto coincide en el tiempo con la formación del primer modernismo catalán en la arquitectura y en las artes decorativas.

La Exposición Universal de 1888 ofrece la posibilidad de realizar importantes edificaciones públicas, entre las que destaca el Restaurante, obra de Lluís Domènech i Montaner, que podemos considerar el primer edificio modernista. En esta obra el autor se alejaba de la arquitectura ecléctica –en especial de las tendencias neomudéjares, como los pabellones de la finca Güell (1884-

1887), de Antoni Gaudí, o el Arco de Triunfo de la misma exposición, de Josep Vilaseca (1848-1910)– para abrir nuevas posibilidades en una revisión de los estilos medievales que se caracterizó por la esmerada integración de la arquitectura en las artes aplicadas. Domènech i Montaner, con Josep Puig i Cadafalch (1867-1957) y Antoni Gaudí (1852-1926), y todos los otros arquitectos en activo hasta los primeros años del nuevo siglo, trabajaron en la revisión de los estilos medievales. A este lenguaje se añadió, hacia 1900, el gusto por el art nouveau internacional, y eso desembocó en un resultado totalmente diferente, con unas características locales que en apariencia estarían totalmente en contradicción con el internacionalismo del nuevo estilo. Desde esta perspectiva se pueden entender las grandes aportaciones del modernismo catalán, obras como la Casa Batlló o la obra madura de Domènech i Montaner, que integran las artes y los oficios tradicionales en la técnica constructiva más moderna.

Bajo el término genérico de modernismo se designan las corrientes artísticas que, en el último decenio del siglo XIX y el primero del siglo XX, se proponen interpretar, afirmar y secundar el esfuerzo progresivo, económico y tecnológico de la civilización industrial. Son comunes a las tendencias modernistas: la no referencia a modelos antiguos, ya sea en la temática o en el estilo, el deseo de acortar la distancia existente entre las artes "mayores" y las aplicadas, la búsqueda de una funcionalidad decorativa, la aspiración a un estilo o lenguaje internacional, el hecho de querer interpretar la espiritualidad que se decía había inspirado y redimido el industrialismo.

Conocido con el nombre de Art Nouveau, Jugendstil, Liberty o Secession, en principio fue considerado como sinónimo de anti-arte, de degeneración del gusto.

El art nouveau tiene ciertos rasgos constantes: la temática naturalista (flores y animales), la utilización de motivos icónicos y estilísticos derivados del arte japonés, los arabescos lineales y cromáticos; una preferencia por los ritmos basados en la curva y en sus variantes (espiral, voluta, etc.) y, en el color, por las tintas frías, transparentes, asonantes, en zonas planas, el alejamiento de la proporción y el equilibrio simétrico y la búsqueda de ritmos "musicales" con marcadas evoluciones en la altura y la anchura y con soluciones onduladas y sinuosas, el evidente y constante propósito de comunicar por empatía un sentido de agilidad, elasticidad, ligereza, juventud, optimismo.

El art nouveau es un estilo ornamental que consiste en añadir un elemento hedonístico a un objeto útil. La funcionalidad (lo que es útil) se identifica con la ornamentación (lo que es bello) porque la sociedad tiende a reconocerse en sus propios instrumentos; es precisamente este narcisismo lo que revela el límite esteticista de su ética programática. El ambiente visual creado por el art nouveau ofrece a la sociedad una imagen de sí misma idealizada y optimista.

Bibliografía

- Argan, G. C.** (1977). *El pasado en el presente. El revival de las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Argan, G. C.** (1990). *El arte moderno*. Madrid: Akal.
- Argullol, R.** (1983). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A.
- Arnaldo, J.** (ed.). (1990). *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor.
- Assunto, R.** (1990). *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor.
- Autores varios** (1985). *El simbolismo, soñadores y visionarios*. Madrid: Tablaque Miquis Ediciones.
- Autores varios** (1994). *Nineteenth Century Art. A critical History*. Londres: Thames and Hudson.
- Benevolo, L.** (1967). *Orígenes de la urbanística moderna*. Buenos Aires: Ediciones Teckne.
- Benevolo, L.** (1980, 1960). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Bonet Correa, A.** (coordinador). (1982). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Cachin, F.** (ed.). *L'art du XIXe. siècle. Seconde moitié*. París: Éditions Citadelles.
- Calvo, F. y otros** (1982). *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Coll Mirabent, I.** (1986). *Las claves del arte neoclásico*. Barcelona: Editorial Arín.
- Frampton, K.** (1987). *Historia crítica de la arquitectura moderna. Su evolución*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Francastel, P.** (1974). *L'impressionisme*. París: Denoël.
- Friedlander, W.** (1989). *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza Forma.
- Hamilton, G. H.** (1980). *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Hernando, J.** (1989). *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hernando, J.** (1996). *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hitchcock, H. R.** (1981). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Honour, H.** (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kaufmann, E.** (1974, 1955). *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Marí, A.** (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Mauclair, C.** (1960). *El impresionismo. Su historia. Su estética. Sus maestros*. Buenos Aires: Editorial Shapiro.
- Metken, G.** (1974). *Los prerrafaelitas*. Barcelona: Editorial Blume.
- Morales Marín, J. L.** (1994). *Pintura en España. 1750-1808*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Novotny, F.** (1978). *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pevsner, N.** (1969, 1968). *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

- Pevsner, N.** (1983, 1968). *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Pingeot, A.** (ed.). (1986). *La sculpture française au XIXe siècle*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Pool, P.** (1991). *El impresionismo*. Barcelona: Editorial Destino.
- Read, H.** (1961, 1934). *Arte e industria. Principios de diseño industrial*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Reyero, C.; Freixa, M.** (1995). *Pintura y escultura en España. 1800-1910*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rewald, J.** (1972, 1955). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rewald, J.** (1972). *The Esthetic Movement and the cult of Japan*. Londres: The Fine Arts Society.
- Rewald, J.** (1978). *Le Symbolisme en Europe*. París: Gran Palais.
- Rewald, J.** (1982). *El postimpresionismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Rewald, J.** (1990). *El Symbolismo en Europa. Néstor en el Jardín de las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición).
- Rosen, Ch.; Zerner, H.** (1988, 1984). *Romanticismo y realismo*. Madrid: Hermann Blume.
- Rykwert, J.** (1982, 1980). *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Vaughan, W.** (1989). *L'art du XIXe. siècle. 1780-1850*. París: Citadelles.
- Witkower, R.** (1980). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.