Capítulo 1

LA CRISIS DEL MODELO CLÁSICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA IMAGEN

M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

La dualidad clásico-romántico

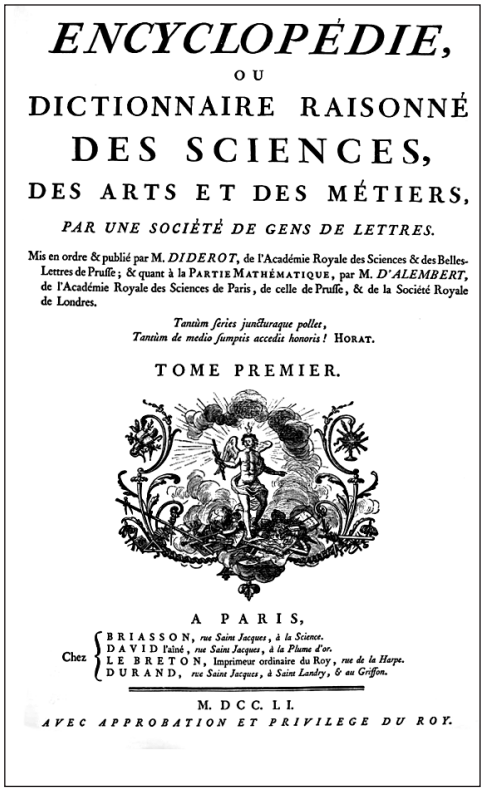
En las décadas finales del siglo XVIII y primeras del siglo XIX se asiste en las artes a una ruptura profunda con el pasado. Muchas de las manifestaciones artísticas de esos años muestran cambios que parecen conducir a un nuevo horizonte cultural. El reduccionismo que habitualmente se ha empleado en Historia del Arte, estableciendo clasificaciones en estilos o períodos, no es adecuado para recoger la variedad de manifestaciones estéticas difícilmente encuadrables bajo los nombres de neoclasicismo, clasicismo romántico o romanticismo, algunos autores incluso hablan de prerromanticismo para tratar de añadir un nuevo matiz al análisis de propuestas tan diversas.

El historiador del arte y crítico norteamericano Robert Rosenblum (Nueva York, 1927- Nueva York, 2006) planteó la dificultad con que se encontraban los historiadores del arte que pretendían definir las categorías de Neoclasicismo y Romanticismo para referirse a ese arte que parecía recrear lo greco-romano pero saturado de sensaciones románticas que algunos habían preferido calificar como muestras del clasicismo romántico. Desde su punto de vista las manifestaciones artísticas desde 1760 eran como una hidra de muchas cabezas que desconcertaba a los que pretendían someterla a un estudio riguroso. Rosenblum escribió que el enfoque no podría ser lineal, sino que tendría que ser forzosamente poliédrico para recoger la gran cantidad de matices que las artes plásticas y la arquitectura presentaban en ese fin de siglo y que parecían conducir indefectiblemente a un tiempo nuevo[1].

[1] La Tesis Doctoral de Robert Rosenblum "The International Style of 1800: A Study in Linear Abstraction, 1956" se conoció a través de diversas publicaciones que gozaron de justa fama. En 1986 la Editorial Taurus publicó *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, la versión castellana del libro del mismo nombre que había publicado en 1967 la Princeton University Press.

La Revolución Francesa del 1789 y la primera revolución industrial inglesa se han considerado factores decisivos en la configuración del mundo contemporáneo ya que forzaron el cambio en la forma de pensar y de sentir de la sociedad de Europa Occidental; sus consecuencias hicieron saltar por los aires los cimientos en que se basaba el Antiguo Régimen. En paralelo, la modernización de las artes se venía produciendo desde los inicios de los años 80.

Las últimas décadas del siglo XVIII, hasta la caída de Napoleón en 1815 se han considerado la época del denominado Neoclasicismo, un término que no existió en su momento al igual que el de Clasicismo tal y como expone Hugh Honour[2]; en esos años, críticos y artistas se referían a "verdadero estilo", "resurgimiento", "revival" o "restablecimiento de las artes". El siglo XIX denominó ese momento del Arte como Neoclasicismo por su carácter de "revival" de estilos pasados, de búsqueda del modelo ideal y sobre todo; de fascinación por la historia. Ese corto período entre siglos fue el apogeo del Neoclasicismo, lleno de corrientes contrapuestas y de manifestaciones artísticas diversas que nos hablan de la existencia de una nueva sensibilidad en el ocaso del Antiguo Régimen.


ENCYCLOPÉDIE,
OU
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.
Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.
Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.
M. DCC. LI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Frontispicio de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée des Sciencies des Arts et des Métiers,* 1751.

Nada sería explicable si no tenemos en cuenta las deudas que ese arte finisecular tiene con la Ilustración y el Enciclopedismo, porque la aparición de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers* entre 1751 y 1772 bajo la dirección de Denis Diderot (1713-1784) y Jean Le Rond d'Alambert (1717-1783) era en buena medida responsable del cambio cultural. La obra aún hoy nos sorprende por sus objetivos: pretendía hacer una exposición sistemática de los conocimientos de la época, con un planteamiento didáctico. La *Encyclopédie* se publicó en 17 volúmenes entre 1751 y 1765, más 9 volúmenes de láminas que aparecieron entre 1762 y 1772. Con la ayuda de grabados aclaratorios se recogía el saber del momento con unos criterios que secularizaban el conocimiento y hacía accesible la cultura universal. El mé-

[2] H. HONOUR: *Neoclasicismo*. Madrid, Ed. Xarait, 1982, pág. 104.

todo empírico era el vehículo utilizado para aplicar la razón a todas los niveles de la existencia.

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

Desde otros postulados, Antal puso de manifiesto la importancia de las clases medias en la aparición de una nueva sociedad que profesaba flamantes ideales políticos: democracia y patriotismo, que se asociaban a moralidad pública[3]. Estos nuevos ideales se difundieron a través de los ejemplos que proporcionaba la historia antigua y los artistas eran los encargados de darlos a conocer, con ello el arte adquirió un papel educativo en la sociedad de finales del Antiguo Régimen. Todos los postulados coincidían en su rechazo al último barroco que aún resistiría en los ámbitos académicos hasta que la ruptura del canon se hiciera una realidad en las primeras décadas del siglo XIX.

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

La Revolución se sirvió del arte como vehículo para la educación de los ciudadanos, un papel que varió durante el Imperio al convertirse en propaganda y culto a la personalidad del Emperador, Napoleón Bonaparte. Durante su gobierno el gusto por lo clásico se convirtió en moda arqueológica, que al contrario de lo que sucedió en el período revolucionario, no va a tomar sus modelos de la Roma republicana; el Imperio Napoleónico volvió sus ojos hacia los motivos de la Roma Imperial plagados de exotismos llegados de tierras lejanas.

Hacia 1815, momento de disolución del Neoclasicismo, los fracasos de la Revolución y la desilusión que produjeron sus resultados en muchos artistas, propicia el rechazo de todo aquello que tuviera que ver con el Clasicismo impuesto por el invasor francés.

El Clasicismo con sus variantes académicas, se convirtió en una convención estética que podía adaptarse a las necesidades de la representación institucional. El rechazo hacia este estilo internacional estimuló, sin embargo, la búsqueda de lo autóctono, de las raíces culturales de cada nación y lo medieval se mostró cada vez más como una herencia histórica no contaminada. La desconfianza hacia la Razón, como motivo supremo, refleja la nueva orientación de las artes: una nueva sensibilidad había nacido, aquella que brota de la individualidad del artista.

---

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

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

"Figuras dionisíacas": *Antichità de Ercolano.*

La mirada al pasado y los modelos alternativos

El arte de la época del Imperio sucumbió a la manía arqueológica y al interés por recuperar el pasado. No era éste un fenómeno nuevo, puesto que el mito del pasado estuvo siempre presente en la cultura europea, aunque a mediados del siglo XVIII la obsesión arqueológica llegó a su cima al propiciar viajes y excavaciones: había que catalogar e inventariar sistemáticamente los restos del pasado porque en la antigüedad clásica estaba lo auténtico, todo aquello que podía servir para inspirar a los artistas como modelo de belleza y autenticidad. Su objetivo era la regeneración de las artes.

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

Entre 1737 y 1748 se habían realizado excavaciones en las ciudades sepultadas de Herculano y Pompeya en las inmediaciones de Nápoles. Las obras para el palacio de Portici habían sacado a la luz los restos de las ciudades que la lava del volcán Vesubio había enterrado el año 79 d.C. Carlos de Borbón VII, rey de Nápoles y de las Dos Sicilias, el futuro Carlos III de España, subvencionó las excavaciones y fundó la Academia Ercolanen-

se desde la que apoyó la publicación del *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta cittá di Ercolano* que vio la luz entre los años 1754 y 1779. *Antichitá di Ercolano* (1757-1792) publicada en Nápoles en ocho volúmenes, sería una de las obras más difundidas y fuente de inspiración para los artistas.

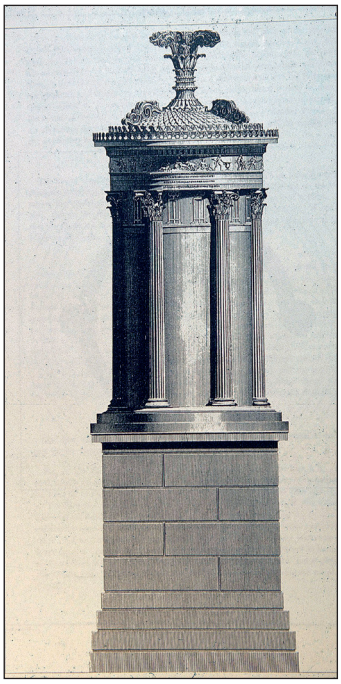
En 1752 también se había iniciado la excavación, sufragada por el mismo Carlos VII, de la ciudad de Paestum, una población costera cerca de Salerno. Paestum llenó de sorpresa a la comunidad científica puesto que sus templos de orden dórico arcaico con columnas sin basa parecían a los ojos de artistas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

Isidro González Velázquez: "Vista de las magníficas ruinas de la antigua ciudad de Pesto". 1837. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pero no era Italia el único objetivo, el francés Julien-David Le Roy (1724-1803) publicó en 1758 en París *Ruines des plus Beaux Monuments de la Grèce* el resultado del viaje a Grecia que había realizado en 1754.

El libro de Le Roy rivalizó con el de los británicos James Stuart (1713-1788) y Nicholas Revett (1720-1804) quienes tras una larga estancia en Grecia, publicaron en 1762 *The Antiquities of Athens and Others Monuments of Greece*, uno de los libros con más difusión entre los amantes de la arqueología que incluso se tradujo al castellano en 1768. James Stuart llegó a recibir el sobrenombre de "El Ateniense" pues en sus obras siempre estuvo el recuerdo o la interpretación de lo griego.

Pero Stuart y Revett no estuvieron centrados tan sólo en Grecia sino que enviados por la londinense The Society of Dilettanti que había fundado en 1732 Francis Dashwood visitaron diferentes países para delinear sus restos



"Linterna de Lisícrates". *Antiquities of Athens* (1762). Fig. 2, plancha III, Cap. IV, Vol. 1.

antiguos. The Society of Dilettanti era un club de nobles de la que formaron parte el pintor Sir Joshua Reynolds (1723-1792), el reputado actor David Garrick (1717-1779), el botánico y naturalista Sir Joseph Banks (1743-1820) o el crítico y esteta Uvedale Price (1747-1829), todos ellos antiguos viajeros del Grand Tour. Su actividad se centró en subvencionar expediciones para sacar a la luz los restos del pasado. Los viajes se sucedieron a Grecia, Siria (en especial Palmyra), Egipto, Líbano, Turquía, Sicilia y Yugoslavia (Spalato). De estas actividades salió en 1753 el libro de Robert Wood, *Ruins of Palmyra*. El pintor William Pars (1742-1782) viajó a Asia Menor en 1764 con Richard Chandler y Nicholas Revett, producto de la expedición fueron los dibujos de *Ancient Roman and Greek ruins on the Coast of Turkey.*

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

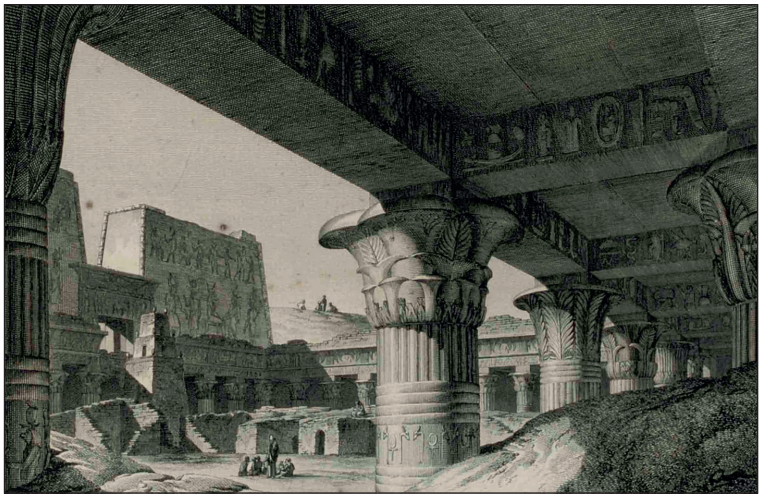
William Pars: *Ancient Roman…*1764.

la ortodoxia clásica. En *Della magnificenza ed Architettura de Romani* (1761) reprodujo las imágenes de las ruinas de la antigua Roma como un catálogo auténtico de las más variadas tipologías de monumentos. Los 200 grabados que realizó para *Le Antichità Romane* (1756) se convirtieron en un álbum de recuerdos para los viajeros de Roma. Sus vistas de las ruinas romanas se enfrentaban con el punto de vista de los artistas anglosajones que consideraban la arquitectura griega el modelo primero. Los grabados de Piranesi se imprimieron y vendieron en París hasta principios del siglo XIX en el taller que su hijo Francesco creó en la capital francesa que fue financiado en parte por José Bonaparte. A fines del siglo XVIII la huella de Piranesi se puede rastrear en artistas tan diversos como Goya, Soane o Fuseli.

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

G.B. Piranesi: *Le Antichità Romane.*

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



D. Vivant Denon: *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte.*
Paris, 1802.

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

Fue el movimiento del Sturm und Drang el que vindicó el pasado histórico en la búsqueda de las raíces. Desde sus planteamientos de exaltación de la naturaleza, de los sentimientos y de la libertad, volverá sus ojos hacia lo primitivo, hacia lo genuinamente germánico y popular como una liberación frente a las reglas y a la imitación del pasado que había hecho el neoclasicismo. Será Goethe (1749-1832) en su obra *Von Deutscher Baukunst* (Sobre la arquitectura alemana, 1771-1772) quien defenderá la idea de un modelo

de arquitectura nacional que muy bien podría identificarse con la griega por su valor educativo, pero sin dejar de valorar la catedral gótica de Estrasburgo como testimonio del pasado histórico. Los planteamientos de Goethe no tuvieron, sin embargo, la profundidad y rotundidad que alcanzaron entre los miembros del círculo de Jena, sobre todo en los ensayos literarios de los hermanos Schlegel, de Ludwig Tieck, de Clemente Brentano y de Wilhelm H. Wackenroder. Para ellos lo medieval tiene el sentido de recuperación de la naturaleza, de lo propiamente germánico, lo contrario al racionalismo francés. En ellos ya está presente el sentimiento romántico.

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

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

Nuevas sensibilidades

Desde mediados del siglo XVIII teóricos y artistas quisieron revisar el pasado en la idea de que la búsqueda de las raíces daría paso al resurgimiento de las artes. Los modelos históricos podrían servir de referencias para la imitación pero también serían objeto del debate sobre la ansiada regeneración. Así, desde diferentes puntos de vista, todos ellos irán poniendo las bases de lo que será el arte contemporáneo alejado de las normas del clasicismo, entendido éste, como una sucesión de normas intemporales que limitan la libertad en la creación.

Los primeros avances en la renovación habían aparecido en Inglaterra en 1757 con la publicación de la obra de Edmund Burke *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*. Burke es deudor de las teorías de Joseph Addison (1694-1753) quien en 1712 había publicado *Los placeres de la imaginación*[4]. Para Addison categorías como "la

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

grandeza" en los edificios excitaban la imaginación. Burke por su parte, consideraba que las emociones y las pasiones ante la contemplación estética eran la fuente de la creatividad y desconfiaba de los postulados de la razón que buscaban una belleza ideal. Distinguió entre lo bello, aquello que es placentero, atrayente, delicado y sutil que puede asociarse con la simetría y el equilibrio de lo clásico y lo sublime, ligado a los sentimientos de terror, infinitud, dificultad y pena. Para Burke lo sublime produce "la más poderosa emoción que el espíritu sea capaz de experimentar"[5]. Su incidencia se dejó sentir en el arte de finales del siglo XVIII y sobre todo, en el Romanticismo.

Fue, sin duda, Joachim Winckelmann (1717-1768) quien consiguió con su obra *Historia del Arte en la Antigüedad* (Dresde, 1764)[6] sistematizar el proceso artístico desde la antigüedad a la época de los romanos. Winckelmann fue bibliotecario y conservador de la colección del cardenal Albani, desde 1745 fue presidente inspector de las Antigüedades de Roma y por tanto una figura capital par teorizar sobre la Antigüedad. Su análisis del arte antiguo, en el que elogia el clasicismo griego y postula el concepto de belleza absoluta, está relativizado por su estimación del arte en función del espacio en el que nace y, sobre todo, por considerar que el sentimiento es la condición indispensable para enfrentarse a la obra de arte. Su idea de que el arte sólo puede adquirir valor naciendo en un contexto de libertad, se convertirá en uno de los ideales de la Revolución. Su concepto sobre la belleza se centra en la imitación del arte griego como representación de la misma naturaleza. Las descripciones que hace de obras tan significativas como el *Apolo Belvedere* del Vaticano o el *Laocoonte*, pieza ésta que concitaba el interés de los estudiosos, muestra su fascinación ante la belleza de las esculturas. Su libro también es una pieza capital para fijar la forma de representación en pintura y escultura durante el Neoclasicismo; ese distanciamiento y falta de expresividad de las obras del período es el reflejo de la pasión contenida: "la no-

El Laocoonte. Museo Pío Clementino, Vaticano, Roma.

[5] Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Ed. Castellana, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

[6] Johann Joachim WINCKELMANN: *Historia del Arte en la Antigüedad*. Madrid, Akal, 2011. Otras de sus obras continúan el pensamiento inicial como *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Fondo de Cultura Económica de España, 2008.

ble ingenuidad y la grandeza calma de las estatuas griegas" que describía. Sus apreciaciones estéticas tienen por tanto, un punto de vista personal y son expresiones de su propio sentimiento, uno de los aspectos que están presentes en estos momentos y que caracterizarán al Romanticismo.

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

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

Ambas posturas, consideradas según Argan[7] como constantes en la cultura artística moderna, se pueden resumir en los conceptos de clásico y romántico. Lo clásico había sido teorizado por Winckelmann y Mengs, lo romántico por los partidarios del renacimiento del gótico y por los pensadores alemanes como los hermanos Friedrich y August Wilhelm von Schlegel, Joham Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder.

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

Academias, crítica de arte y museos

Si algo hay que defina el espíritu emanado de las teorías ilustradas es el componente didáctico, el deseo de educación del pueblo que se refleja en la consolidación de las Academias como controladoras de la actividad artística, como centros de debate sobre la esencia del arte y vigilantes en la conservación de los monumentos.

---

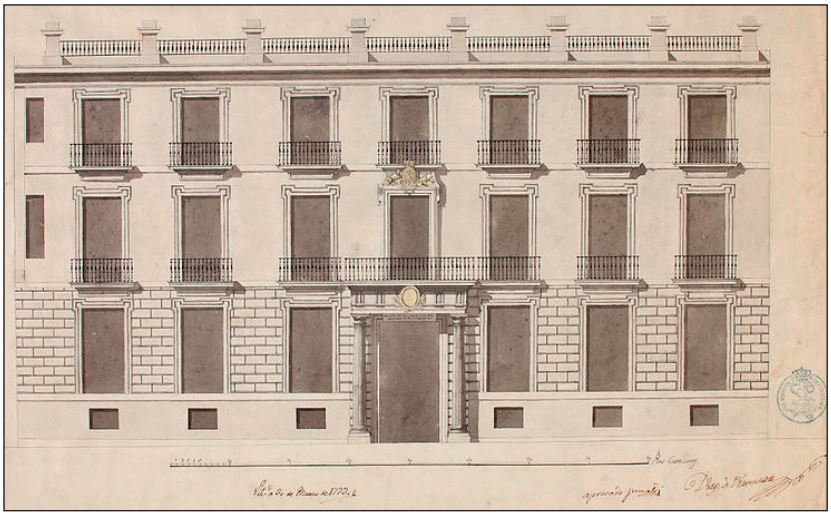
[7] G. C. ARGAN: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ed. Akal, 1991, pág. 3.

El pensamiento ilustrado también cambió el papel del artista. Denis Diderot había escrito: "Hacer atractiva la virtud, ridículo y odioso el vicio: he aquí la finalidad de todo hombre honesto que coge la pluma, la paleta o el cincel". Además de mensajeros de las virtudes cívicas, los artistas tenían un nuevo papel en la sociedad; su actividad sería el resultado de la aplicación del intelecto y del espíritu crítico sobre todos los aspectos de la vida. Ya sean comprometidos con el nuevo ideario como Goya, vehículos para la propaganda del poder como David o desde posturas independientes como la de William Blake, los artistas asumirán su tarea, libres ya de patronos como la aristocracia o la Iglesia. Pero esa aparente liberación supondrá el sometimiento a una clientela burguesa que esperaba que sus obras reflejaran su creciente peso en la sociedad posterior al Antiguo Régimen. El artista tendrá una clara presencia en esa sociedad emergente pero también quedará sujeto a la tiranía del mercado.

Las academias como controladoras del gusto pretendían educar a los artistas para que, apartados de lo puramente artesanal, pudieran servir de mensajeros para la moralización de la sociedad y fueran custodios de un canon de belleza que suponía el conocimiento científico de los modelos antiguos y el empleo de unas técnicas ancladas en la tradición clásica. Los artistas con sus obras contribuirían al enaltecimiento del Estado y serían premiados en las diferentes exposiciones merced a su mayor o menor adecuación al modelo establecido.

La Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París existía desde el siglo XVII y organizaba exposiciones públicas desde 1665. En 1768 se fundó la Royal Academy of England bajo el patrocinio del rey George III. Ya existían desde 1752 las Academias de Milán, Leipzig (1764) o Munich (1770). La española Real Academia de Nobles Artes de San Fernando se inauguró en fecha temprana, 1752, bajo el patrocinio del rey Fernando VI; siguiendo este modelo se fundaron academias en todos los territorios del Reino de España.

Una actividad habitual en las Academias fueron las exposiciones que servían para enseñar el arte antiguo, pero sobre todo para dar a conocer la obra de sus alumnos. La Académie Royal de París institucionalizó los Salones, el nombre procede del lugar elegido, el Salon Carré del Palacio del Louvre, que se celebraron bianualmente desde 1737, hasta que en 1833 se convirtieron en anuales. En un primer momento, las exposiciones, a pesar de la numerosa concurrencia, parecían destinadas a un público integrado por los monarcas, los artistas y los cortesanos. Después de la Revolución las exposiciones se convirtieron en muestra de la democratización de la cultura, el arte que antes estaba vetado a las clases populares pasó a estar al alcance de todos. Aunque decayeron durante la Restauración, las exposiciones se hicieron más amplias al incorporar un mayor número de obras, también se abrieron a la participación de artistas extranjeros.



Diego de Villanueva: Proyecto para la reforma de la fachada de la Real Academia de Bellas Artes, Madrid.

En Inglaterra la Royal Academy of Arts, cuyo primer presidente fue Sir Joshua Reynolds (1723-1792), organizó exposiciones estivales, las Summer Exhibitions, en las que se dieron a conocer las novedades de muchos de sus alumnos como el paisajista Constable.

Las exposiciones también fueron el origen de un género nuevo que es el de la crítica de arte, cuyos pioneros fueron en Francia La Font de Saint-Yenne (1688-1771) y sobre todo Denis Diderot que ejerció la crítica de 1759 a 1781. En forma de cartas dirigidas a Melchior Grimm, director de la Académie, Diderot en sus *Salons* comentó, ensalzó o denostó las obras expuestas en cada convocatoria. Su última crítica para el Salon de 1781 fue para comentar una obra de Jacques-Louis David, un recién llegado al Salón. Con anterioridad había opinado sobre las obras de François Boucher muestras de la degradación del gusto frente a la autenticidad de las obras de Greuze o Chardin.

Louis-Michel van Loo: Retrato de Denis Diderot. 1767. Museo del Louvre.

Las exposiciones y sus premios estuvieron condicionadas por el gusto oficial pero también sirvieron para crear opinión. A medida que la influencia de las Academias disminuyó, el artista tuvo mayor libertad para actuar en contra del canon establecido, aunque tuvo que someterse a los dictados del mercado. A finales del siglo XVIII también aparecieron las casas de subastas, Sotheby's y Cristie's de Londres son de estos momentos, como también el francés Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) que tenía su casa en París. Los marchantes se convirtieron en los aliados necesarios de los artistas.

El nuevo concepto del arte como vehículo para la educación propició la aparición de museos, instituciones destinadas a la exhibición de las obras antiguas y aún de las modernas a un público que no era coleccionista ni poseedor de colecciones. Siempre hubo colecciones pero éstas sólo habían sido accesibles para sus propietarios, para los eruditos o sus más próximos amigos; las colecciones eran, sobre todo, símbolo de poder o muestra de la influencia social del propietario. El museo nació con el propósito de custodiar las obras de arte debidamente documentadas y valoradas por su antigüedad o calidad.

Los museos adquirieron un gran desarrollo a lo largo del siglo XIX. Para este fin se levantaron edificios *ex profeso* una tipología nueva en las ciudades burguesas. Se convirtieron en cita obligada del público medio que veía ante sus ojos lo que antes le estado vedado aunque careciera de criterios para admirar en su justa medida la importancia de lo que se le mostraba. El primer museo que abrió sus puertas fue el British Museum de Londres aunque el acceso estuvo limitado para el gran público hasta ya bien avanzado el siglo XIX. En París ya desde 1750 se habilitaron algunas salas del palacio de Luxemburgo para la exhibición de pinturas que podían ser visitadas por el público dos veces por semana y con más facilidades por los alumnos de la École Royal.

El Museo Fridericianum de Kassel nació de la voluntad de Federico de Hesse que entre 1769 y 1779 hizo construir un edificio para que albergara

Simon-Louis du Ry: Grabado con el edificio del Museo Fridericianum de Kassel.

su colección de arte y también su espléndida biblioteca. El edificio fue construido por el arquitecto francés Simon-Louis du Ry (1726-1799). Con este proyecto las colecciones reales pasaron a formar parte oficialmente del patrimonio nacional.

A lo largo de los años 80 se prestaron para su exposición las colecciones del Elector de Baviera en el ala norte del Hofgarten de Munich. En 1792 abrió sus puertas el Belvedere de Viena para mostrar la colección imperial austriaca con la idea de que sirviera para elaborar un discurso que demostrara todas las etapas de la Historia del Arte.

El 10 de agosto de 1793 se abrió en París el palacio del Louvre por decisión de la Asamblea Constituyente que había estatalizado las colecciones artísticas reales y las había convertido en Muséum Central des Arts a instancias del pintor David. Los tesoros reales se transformaron en propiedad del pueblo. A las colecciones reales se unieron las obras incautadas a las órdenes religiosas, las colecciones de la nobleza exiliada y de la Académie ya suprimida; desde 1794 también conservaron las piezas de los saqueos a que habían dado lugar las campañas de Napoleón en los diferentes países de Europa. El propósito era que las obras más representativas del genio humano estuvieran en el país de la libertad. Desde 1803 el museo llevó el nombre de Napoleón; bajo la supervisión de Dominique Vivant-Denon se elaboró un catálogo razonado de sus fondos y se remodeló el antiguo palacio del Louvre para su nueva función de museo, una obra que llevaron a cabo Percier y Fontaine, los arquitectos de Napoleón.

Frente a este estado de cosas se alzaron las voces de personajes como Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo, crítico

Hubert Robert. “Vista de la Grande Galerie del Louvre”. h. 1796. París, Museo del Louvre.

de arte y político que fue secretario perpetuo de la Académie des Beaux-Arts y figura capital para entender la teoría artística de aquellos años. Combatiente en la Revolución, motivo por el que tuvo que exiliarse, se manifestó contra los expolios de los ejércitos napoleónicos; sus teorías sobre el arte también se recogieron en sus textos sobre la obra de artistas del momento como Canova o de siglos pasados como Rafael o Miguel Ángel[8]. Ha sido recordado en muchos estudios y ensayos por su *Dictionnaire d'Architecture* (1788-1839) que tuvo enorme importancia en la arquitectura francesa durante la Restauración.

En España el Museo Real se inauguró el 19 de noviembre de 1819 por deseo de Fernando VII en el edificio que Juan de Villanueva había levantado para Gabinete de Ciencias en el Paseo del Prado de Madrid. Como en otros ejemplos europeos, el rey cedió parte de sus colecciones para que formaran parte de la institución de la que era patrono. En 1865 el Museo dejó de pertenecer al Patrimonio Real por el destronamiento de la reina Isabel II y la consecuente nacionalización de sus bienes.

Arte para la Revolución y el Imperio

La pintura, la escultura o las artes decorativas, se convirtieron en vehículo para la educación de los ciudadanos y reflejo de nuevos gustos y nuevas sensibilidades. Las Academias, los Museos y los Salones se convirtieron en lugares donde los artistas se formaban y exponían sus obras con una misión didascálica y de moralización de la sociedad, pero eran también lugares de reunión social donde la sociedad renovada hacía valer sus preferencias.

La vuelta a la Antigüedad, el supuesto origen del arte auténtico, mostró que el legado no era ni mucho menos uniforme aunque proporcionó temas que sirvieron para un arte programático o de propaganda. Las piezas sacadas de las excavaciones o los grabados que las reproducían como *Antichità di Ercolano* o los cuatro tomos de *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honourable William Hamilton* (Nápoles, 1766-1767), además de la infinidad de libros de viajes ilustrados, sirvieron de modelos para las artes decorativas, en porcelana o mobiliario donde se repitieron las escenas del mundo antiguo y donde incluso se vulgarizaron. El escultor y dibujante inglés John Flaxman (1755-1826) que residió en Roma desde 1787 a 1794, popularizó escenas sacadas de los relieves antiguos en placas de cerámica que le encargó el industrial Josiah Wedgwood; la antigüedad podía ser un motivo para las artes decorativas.

---

[8] Quatremére de Quincy resume en *Cartas a Miranda* conceptos verdaderamente modernos sobre la conservación del patrimonio en sus lugares de origen, una idea recurrente en momentos de crisis bélica. Hay una edición castellana editada por Nausicaa en 2007.

John Flaxman: Porcelana de Wedgwood. Cuatro musas y Apolo.
1778-1780. Brooklyn Museum, Nueva York.

Artistas tan diversos como Gavin Hamilton o Henry Fuseli las reelaboraron para adecuarlas a su propia sensibilidad. Junto a estas referencias, muchos artistas miraron al pasado no tan lejano y bebieron de las obras de Rafael, Tiziano, Miguel Angel o Correggio como sir Joshua Reynols (1723-1792), fundador de la Royal Academy School de Londres, quien en sus *Discursos* opinó que eran muestra del arte verdadero aunque recomendaba a los artistas el estudio de la Antigüedad donde se hallaba la simplicidad de la naturaleza.

Cuando en 1761 Anton Raphael Mengs (1728-1779) terminó en la bóveda de la galería de Villa Albani su pintura "El Parnaso" no puede decirse que hubiera creado una muestra de pintura moderna, por el contrario en ella se reflejaba todo ese bagaje que el arte arrastraba; aparece la devoción por la estatuaria antigua (la figura central de Apolo se asemeja al Apolo de Belvedere), una versión reducida de una columna de Paestum sirve de apoyo

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

a una de las musas, en una composición con apariencia de relieve, dibujo preciso, frialdad de color y una deuda inevitable con Rafael de Urbino. De ella ha desaparecido toda la parafernalia del barroco decorativo para crear una yuxtaposición de escenas que, a pesar de la aparente belleza de las musas, trasladan una intencionada frialdad y un distanciamiento excesivamente artificioso.

Junto a los devotos de la antigüedad, muchos artistas crearon un arte de motivos menores, lleno de escenas sensibles o cotidianas que nos hablan de los gustos de esa burguesía emergente tan relacionada con la moda del rococó. También la lectura que se hace de la historia no se remite a la historia antigua, sino que los héroes pueden ser personajes contemporáneos que también reflejen la virtud cívica. Desaparece así la jerarquía de los temas tan claramente definida en el clasicismo. Los cartones para tapices de Goya como "la Boda" (1792) o "El albañil herido" (1787) nos hablan de una nueva sensibilidad en la que las escenas históricas dejan paso a una nueva lectura de la realidad.

Francisco de Goya: "La Boda". 1792. Museo del Prado, Madrid.

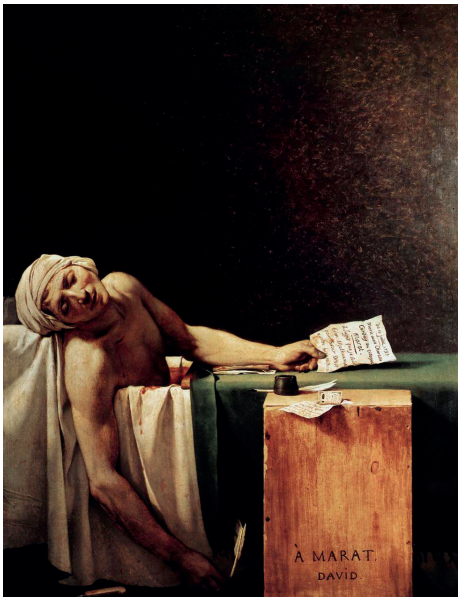
Otros artistas volvieron sus ojos hacia los personajes de la literatura antigua, ya sean de Homero o Virgilio, el imaginario bardo Ossian que había inventado Macpherson, llevado por Ingres a su pintura o las escenas del Infierno de Dante que ilustró Flaxman en 1794, todos ellos integran los nuevos mitos que interpretan desde su propia individualidad. La Razón ya no sería en adelante la rectora del arte, los sentimientos la habían sustituido.

J. L. David: el arte como compromiso político

Jacques Louis David (1748-1825) es quizá el artista que mejor representa el modelo del artista fin de siglo, inmerso en la vorágine, controlador de las artes durante la República y pintor de Napoleón. Artista culto, ganó en 1774 el Premio de Roma con "Antíoco y Estratónice", una obra que muestra su deuda con la obra de Nicolas Poussin (1594-1665). Gracias al premio reside en Roma entre 1775 y 1780 en un momento en que la ciudad era un hervidero de propuestas y donde el intercambio de experiencias entre los artistas iba dando paso a una nueva formulación de las artes. Cuando en 1784 presente en el Salón su "Juramento de los Horacios" habrá digerido el pasado y dado lugar a una nueva interpretación de la pintura y de la tradición. La obra es ya propiamente neoclásica, radicalmente distinta de las que acudieron al Salón de 1785, tal como dice Bryson[9]. David ha tomado el tema de Tito Livio a través del drama de Corneille hasta convertirlo en una tragedia actual. Situada en un escenario prácticamente plano a modo de friso, su fondo arquitectónico con tres severas arcadas, recuerda las obras de los arquitectos visionarios por la esquematización de los elementos constructivos. La composición es una rup-

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

[9] Norman BRYSON: *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*. Madrid, Ed. Akal, 2002, pág. 107. Bryson hace un cuidado análisis de la obre de David que considera un manifiesto violento del hundimiento de la tradición y su redención a través del filtro de la antigüedad.

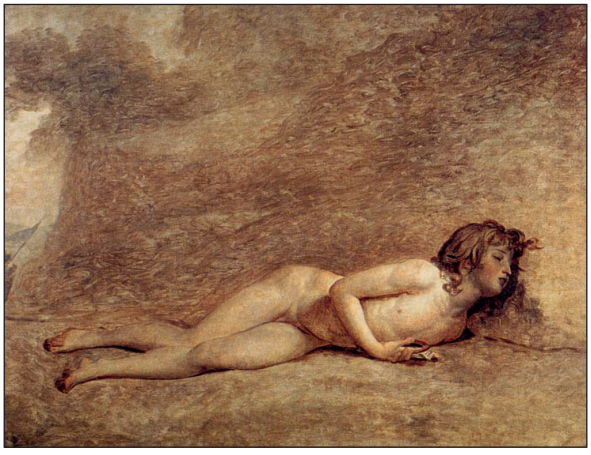


J.L. David: "La muerte de Marat". 1793, Museo de Bellas Artes de Bruselas.

tura con los ejemplos del barroco, se trata de una serie de figuras estatuarias ligadas por yuxtaposición y ordenadas jerárquicamente que conducen la vista del espectador hacia el patriarca de los Horacios que entrega a sus hijos las armas para reclamar venganza de los Curiacios. Al otro lado, el grupo de las mujeres, también de porte escultórico, tendrá un valor secundario en la tragedia, son la representación de las víctimas.

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

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



J.L. David: "La muerte de Bara". 1794, Musée Calvete, Avignon.

cian con la figura de Aníbal, tal y como reza la inscripción sobre una roca[10].

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

La caída de Napoleón será también la de David que emigra a Bruselas. En París quedan sus discípulos que transformarán la pintura neoclásica con elementos ya plenamente románticos. Antoine-Jean Gros (1771-1835) amigo de David nunca ocultó su admiración por Rubens. Sus cuadros dedicados al Empe-

J.L. David: "Napoleón cruzando los Alpes". 1800-1802, Castillo de Malmaison.

J.L. David: "La coronación de Napoleón". 1807, Museo del Louvre, París.

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

rador como “Napoleón y los apestados de Jaffa” (1806, Museo del Louvre) o “Napoleón en la batalla de Eylau” (1808, Museo del Louvre) contribuyen a la leyenda del héroe que anima a los derrotados o es capaz de curar con la imposición de las manos. Sus soluciones fueron imitadas por Delacroix y Géricault indiscutibles pintores románticos.

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

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

Va a ser Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), otro de los discípulos de David quien consiga configurar un estilo propio manipulando los modelos clásicos para adaptarlos a sus propios cánones estéticos. Representa a “Napoleón en el trono imperial” (1806, Hotel des Invalides, París) y lo hace de forma bastante arcaica como un nuevo Zeus, pero alhajado con los símbolos de los emperadores Carlomagno o Carlos V. “Edipo y la esfinge” (1808, Museo del Louvre, París) y sobre todo “Júpiter y Tetis” (1811, Museo Granet, Aix-en-Provence) son la más clara prueba de su particular modo de

utilizar el clasicismo que llevará hasta bien avanzado el siglo con una postura personal que llamará la atención de los artistas modernos.

Diferentes imágenes de la realidad. Miradas alternativas

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

A.D. Ingres: "Napoleón en el trono imperial". 1806, Hotel des Invalides, París.

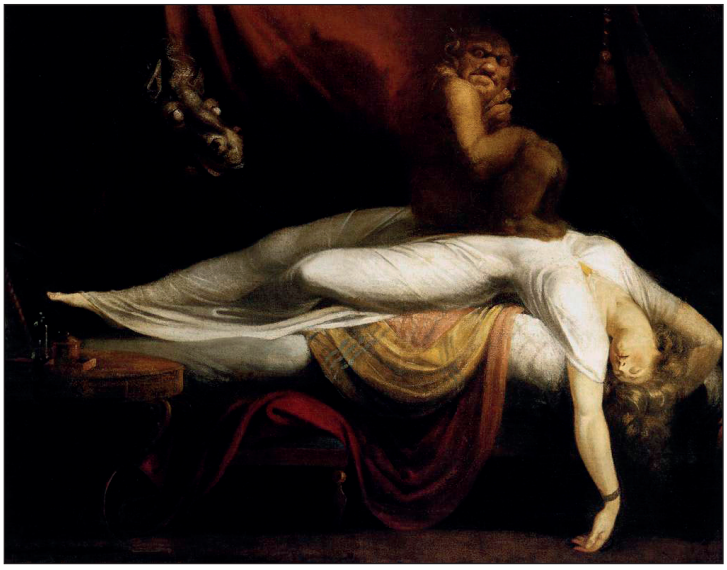
Nacido suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), más conocido por su nombre inglés, Henry Fuseli, elaboró su propio código plástico a partir de una formación germánica y su conexión con el movimiento Sturm und Drang y con Winckelmann. En 1770 hace el Grand Tour y sus ilustraciones muestran la fascinación por las ruinas clásicas y por los grabados de Piranesi, como se refleja en su dibujo "El artista conmovido por la grandeza de las ruinas" (1778-1779) pero su percepción de las ruinas le aleja del estilo equilibrado de sus contemporáneos. Desde muy pronto mostró un gusto peculiar por aquellos temas que mejor se ceñían a la estética de lo sublime: terror, misterio y angustia plasmados en sus ilustraciones para el *Infierno* de Dante o *Macbeth* de Shakespeare. Aunque admiró el lenguaje neoclásico, la imitación en sus obras de las figuras de las vasijas griegas y el dibujo puro de John Flaxman (1755-1826), fuerza las composiciones y las formas, en la línea de Miguel Ángel, para conseguir mayor dramatismo. "Juramento sobre el Rütli" (1780, Rathaus de Zurich) retoma el argumento de la formación de la Confederación Helvética con actitudes exageradas en aras de la exaltación de la unión política.

Un año después, Fuseli pinta "La Pesadilla" (The Detroit Institute of Art) que fue conocida a través de grabados y entusiasmó a toda clase de públicos y de la que se hicieron las más variadas lecturas. Son muchos los críticos que la han identificado con la escenificación de un sueño erótico, pero tam-

J.H. Fuseli: "The Artist Moved by the Grandeur of Antique Fragments". 1778-79, Kunsthaus, Zurich.

bién puede entenderse como el miedo a lo desconocido y al ocaso del reinado de la Razón, la ruptura del paradigma del clasicismo[11].

Prácticamente coetáneo de Fuseli, William Blake (1757-1827) filósofo, poeta y grabador, creó un mundo imaginario con el deseo de regenerar la sociedad y luchar contra el dictado de la Razón. Sus imágenes, en muchos casos el resultado de unas supuestas visiones, representan su rechazo de lo establecido porque desde el punto de vista formal, renuncia a los cánones clásicos y crea un nuevo sistema plástico en el que se sirve de la pintura al temple (más arcaica que el óleo) y de una nueva forma de estampar que incluye el color para conseguir mayor dramatismo.

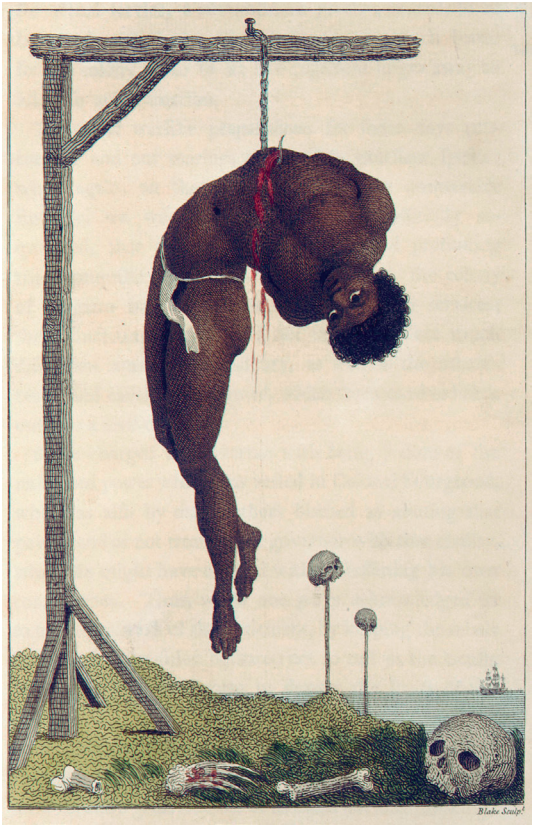


J.H. Fuseli: "La Pesadilla". 1781, The Detroit Institute of Art.

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

Las imágenes míticas de Newton y Nabucodonosor "Nebuchadnezzar" (1793, The Tate Gallery, Londres) presentan un paisaje tenebroso, ambiguo e incierto en el que el colorido plano y las formas casi miguelangelescas nos trasportan a la esfera de lo sublime. Sus poemas iluminados son obras de arte total en las que los detalles vegetales apoyan el poder de la palabra; plantas y flores tienen para él una simbología de carácter sexual a la vez que son proyecciones de la divinidad. Su admiración por la Revolución Francesa y la Revolución Americana le llevaron a ilustrar el libro del capitán John Gabriel Stedman: *Narrative of Five Years Expedition agains the revolted Negroes of Surinam in Guinea, on the Wild Coast of South America, from the year 1772 to 1777*. Las impactantes imágenes sobre el trato a los esclavos negros rompen el modelo de lo exótico y lo pintoresco para convertirse en un canto a la libertad y a la igualdad entre los hombres, los ideales de la Revolución.

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



W. Blake: Ilustración para *Narrative of Five Years Expedition…*

El ideal en escultura

Desde que en el siglo XVIII se despertara la pasión por la arqueología, las esculturas del mundo antiguo eran el modelo estético por antonomasia. Si la pintura debía recurrir a los escasos modelos encontrados, la escultura, por el contrario, disponía de suficientes ejemplos en los que inspirarse a la hora de diseñar sus obras. Arqueólogos y escultores se apresta-ron a recuperar, clasificar y restaurar el legado clásico para que sirviera de guía en la regeneración de la sociedad

y de las artes, según el papel que el artista debía asumir en la sociedad de finales del Antiguo Régimen.

En los últimos años del siglo XVIII los escultores siguieron las recomendaciones de Winckelmann quien en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755) había admirado la noble sinceridad y la grandeza serena del arte griego y en *Historia del arte en la Antigüedad* exponía que los artistas antiguos actuaban con gran habilidad e inteligencia para representar a los héroes: "y no expresaban otras pasiones humanas sino las que corresponden a una persona prudente que sabe contener la llama de las pasiones". Lessing, admirador de la cultura griega como Winckelmann, recomendó en su *Laocoonte* el comedimiento y la moderación de los gestos y las actitudes de los personajes para que las esculturas no carecieran de la necesaria euritmia que para él era la base de la belleza.

Las teorías de los dos alemanes llevaron a los escultores a buscar el modelo ideal en la imitación de lo antiguo y no en la belleza de la naturaleza. Sus obras tendrán una imagen característica de buscada contención en el gesto y frialdad en la representación. Criterios que hasta bien entrado el siglo XIX tendrán una validez universal para la consecución de un ya convencional modelo clásico de belleza.

J. Flaxman: "The Fury of Athamas". 1790-94. Ickworth, Suffolk, UK.

El escultor e ilustrador inglés, John Flaxman (1755-1826), va a ejercer una poderosa influencia sobre artistas contemporáneos. Después de estudiar en la Royal Academy School de Londres, viaja a Roma donde permanece entre 1788 y 1794 aprendiendo del cosmopolita ambiente romano. Artista de gran virtuosismo técnico, realizó obras en las que el recuerdo del pasado grecolatino estaba muy presente y que tenían la cualidad de recoger ese deseo de regeneración de las artes que se basaba en la simplicidad y la esencialidad de los trazados. Flaxman escribió en su obra *Lecturas sobre escultura*[12]que los artistas antiguos sublimaron los sentimientos en sus obras y expresaron las formas de la naturaleza más escogidas; así pudieron alumbrar divinidades, héroes, patriotas y filósofos, siguiendo el princi-

[12] John FLAXMAN: *Lecturas sobre escultura*. H.G. Bohn, London, 1838. Citado en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, pág. 127.

pio de Platón, que "nada es bello si no es bueno", lo que lleva a la asociación de atributos divinos y perfección. Con estas ideas Flaxman llevó a cabo gran cantidad de obras. Su busto de "John Forbes" (1821, Museo de Londres) está planteado como si fuera una "herma" griega e introduce el concepto de que el retrato sea un reflejo de las cualidades del representado.

Como ilustrador, Flaxman realizó ilustraciones para la Iliada y la Odisea entre 1790 y 1793 donde simplifica las ilustraciones con un diseño que muestra la asimilación de un nuevo lenguaje que bebe de lo aprendido en los relieves antiguos de los que ha desaparecido toda referencia al color. Esa misma concepción se refleja en el monumento a Agnes Cromwell (1797-1800), fallecida con 18 años que realizó para la Catedral de Chichester. En sus obras hechas en Roma en los años 90 sigue los modelos de la estatuaria clásica como "La furia de Athamas" (1790, Ickworth, Suffolk, U. K.) o "Cephalos y Aurora" (1790-1794, Lady Lever Art Gallery, National Museums Liverpool) donde la figura del Apolo de Belvedere está tan presente como en el "Parnaso" de Mengs. Regresa a Londres donde será profesor de la Royal Academy desde 1810. En la catedral de Saint Paul de Londres está la que será su obra más representativa como es "El monumento a Lord Nelson" (1808-1818) un trabajo largamente meditado porque debería servir para conservar la memoria del héroe nacional, Horatio Nelson, muerto en la batalla de Trafalgar en 1805. La figura del marino se eleva sobre un plinto en cuyo fuste se representan los mares que el militar había surcado, a sus pies el león que representa Britania y la figura de Minerva que muestra a dos niños las virtudes cívicas y la heroicidad del personaje. Todo está realizado con gran economía de detalles y contención en la conmemoración del héroe moderno.

J. Flaxman: "El monumento a Lord Nelson". 1808-1818. Catedral de Saint Paul, Londres.

Desde otros supuestos pero también tras el influjo romano, el veneciano Antonio Canova (1757-1822) y el danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844) ejercieron una influencia decisiva en la conformación y difusión de la escultura neoclásica. Cada uno, desde sus propios postulados, va a tener gran incidencia sobre la evolución de la escultura en toda Europa.

Canova creó un modelo de representación resultado de sus propias experiencias a la hora de buscar inspiración en la antigüedad. Desde su Venecia natal llegó a Roma en 1779 donde la figura imponente de Bernini (1598-1680) marcó su evolución. El legado del escultor del siglo XVII se dejó sentir en el veneciano que para algunos se convertiría en "el Bernini antiguo" por la importancia de los encargos que recibió y porque al final de su vida supo conjugar el clasicismo severo con una gracia más cercana al barroco.

En el ambiente romano de 1780, Canova estableció relación con los ingleses Gavin Hamilton y John Flaxman (1755-1826) ambos apasionados por la arqueología y artistas relevantes cuya obra ejerció gran influencia en los más variados artistas, desde Fuseli a Goya, también formó parte de ese círculo selecto de artistas que acudían a conocer las colecciones de estatuaria antigua como la del cardenal Borghese. Una de sus primeras obras de importancia "Teseo y el Minotauro" (1781-1783, Londres, Victoria and Albert Museum) muestra la asimilación del legado clásico, ya que iconográficamente está tomado de un pasaje de *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque formalmente se inspira en el Ares Ludovisi, el dios de la guerra (siglo IV a.C., Museo Nacional Romano) una obra atribuida a Lisipo, el escultor de Alejandro Magno que más admiración despertó en el neoclasicismo. Lisipo, como luego haría Canova, representa al dios en un momento de reposo y con gesto contenido a pesar del dramatismo de la hazaña que acaba de realizar.

A. Canova: "Teseo y el Minotauro". 1781-1783, Victoria and Albert Museum, Londres.

Puede considerarse a Canova el renovador de tipologías ya tradicionales en los "Mausoleos de Clemente XIV" (1783-1787, Basílica de los Santos Apóstoles, Roma) y de "Clemente XIII" (1792, Basílica de San Pedro) que aunque retomen los modelos piramidales de Bernini (1598-1628), presentan un planteamiento diferente tanto en la forma como en el fondo. Canova compone yuxtaponiendo figuras, la suya no es una composición unitaria que integre todos sus elementos a favor de una composición global. La textura de las esculturas tiene mucho de pictórica, en éste como en otros casos Canova pule los mármoles para lograr efectos de color y una calidez verdaderamente nueva. La representación de la muerte, que Bernini resolvió con un esqueleto en

el mausoleo de Urbano VIII (1628, San Pedro de Roma), Canova lo convierte en un joven andrógino que también se asocia al Sueño Eterno en el Mausoleo de Clemente XIII. La obra fue tan alabada que el escritor Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) recogió en sus *Paseos por Roma* (1829) que el papa Clemente XIII debía su gloria al mausoleo que Canova le había dedicado en San Pedro de Roma.

El "monumento funerario de María Cristina de Austria" que realizó entre 1799 y 1800 para la Iglesia de los Agustinos de Viena es una obra capital por la belleza de las figuras que lo componen. Está planteada como una pirámide, el símbolo funerario por excelencia, al que se dirigen diferentes personajes que encarnan las virtudes que adornaban a la difunta, hermana de la Emperatriz María Teresa de Austria: la Beneficencia que acompaña a un anciano, la Virtud que lleva la urna con las cenizas y el Genio alado de la Muerte, junto a él, un León símbolo de la Casa de Austria. Sobre la puerta de acceso, un medallón formado por una serpiente, la eternidad, enmarca el retrato de la fallecida que sostiene una felicidad alada. La obra despertó la admiración de la mayoría y para Stendhal era el más bello monumento del mundo.

Escultor de Napoleón Bonaparte, Canova representará al corso como Marte Pacificador (1803-1806) hoy en Apsley House de Londres, del que existe una réplica en bronce en la Pinacoteca Brera de Milán. La hermana del Emperador,

A. Canova: Mausoleo de Clemente XII. 1792. San Pedro del Vaticano, Roma.

A. Canova: Monumento funerario de Mª Cristina de Austria. 1799. Iglesia de los Agustinos de Viena.

"Paolina Borghese", fue representada como Venus Vencedora (h.1804, Galleria Borghese, Roma) una escultura que suscitó escándalo por su desnudez, aunque el escultor había pretendido representar a los Bonaparte como dioses mitológicos adornados de una belleza intemporal, arquetipos de esa "serena grandeza" que acompaña al poder y la divinidad. Cuando acomete el retrato de la madre de Napoleón, "Letizia Ramolino" (1804, varias versiones), elige como modelo la denominada "Agripina" del Museo del Capitolio de Roma, aunque los diferentes ensayos previos, en arcilla, terracota y yeso, muestran el proceso de creación y los arrepentimientos del escultor que en la versión final en mármol acentuó la actitud distante de la retratada al proporcionarle esa serena belleza y ese distanciamiento tan del gusto neoclásico.

A. Canova: "Paolina Borghese". h.1804, Galleria Borghese, Roma.

En 1793 Canova realizó el grupo de "Amor y Psique" (Museo del Louvre) en el que la escena, realizada con un alarde de virtuosismo técnico, se resuelve con un erotismo y una ambigüedad próximos al rococó. Años después en una de sus obras más famosa "Las Tres Gracias" (1816, Hermitage, San Petersburgo) de la que existen varias réplicas, aunque recoge su admiración por Fidias después de ver en Londres los mármoles del Partenon de Atenas, logra trasmitir al grupo una fragilidad y una gracia

en el modelado, junto a cierta complejidad en la composición que vuelven a recordar el barroco a pesar de insistir en el modelo ideal de belleza intemporal.

Canova dejó sus bocetos y los yesos de sus obras en la gipsoteca (museo de yesos) de Possagno, el pueblo próximo a Venecia donde nació y la influencia de su obra se dejó sentir a partir de 1820 sobre todo en artistas españoles y franceses. Uno de ellos, el español José Álvarez Cubero (1768-1827) quien conoció a Canova en Roma en 1805, manifiesta en su obra "Antíloco protegiendo a su padre Néstor" (1822, Museo del Prado, Madrid) luego bautizado como "Defensa de Zaragoza", mucho del veneciano. Es una composición triangular con figuras de gran monumentalidad como las de Canova: "Hércules y Licas" o "Teseo y el centauro".

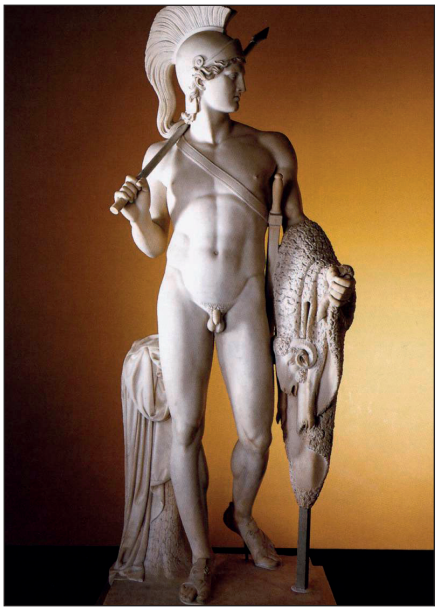
Bertel Thorvaldsen cultivó un estilo alejado de las propuestas de Canova, con el que había coincidido en Roma, para configurar una imagen escultórica más afín a la sensibilidad de los países germánicos que admiraban el arte de los antiguos griegos. Buscaba esa belleza abstracta que había conocido como restaurador de los mármoles del templo de Afaia de la isla de Egina. El danés trabajó para Luis I de Baviera que había comprado los mármoles antiguos y los había depositado en la Gliptoteca de Munich. Sus obras, "Jupiter y Ganímedes" (1818, Minneapolis Institute of Arts), "Hebe" (1816, Museo Thorvaldsen, Copenhague) "Las tres Gracias" (1817, Museo Thorvaldsen, Copenhague) o "Jasón" (1803, Museo Thorvaldsen, Copenhague) repiten los modelos griegos con una frialdad y un distanciamiento muy alejado de la sensibilidad mediterránea. Las diferencias estilísticas entre el danés y Canova se pueden rastrear contraponiendo sus versiones de "Las tres Gracias", prácticamente coetáneas y sin embargo interpretadas desde ópticas muy diferentes.

Antonio Canova: "Las tres Gracias". 1816, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

José Álvarez Cubero: "Antíloco protegiendo a su padre Néstor". 1822, Museo del Prado, Madrid.

B. Thorvaldsen: “Cristo”. 1821, Museo Thorvaldsen, Copenhague.

No obstante, Thorvaldsen supo interpretar la imagen de devoción con la grandeza y el clasicismo aprendido en la estatuaria griega; su “Cristo” (1821-1827), es una sobria y melancólica interpretación con rasgos casi románticos, al igual que el San Pablo que realizó para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague. Las imágenes de Cristo y los doce Apóstoles, además de algunos relieves debían servir para el adorno de la iglesia; excepto las dos imágenes citadas, el resto fueron talladas por sus discípulos. “El león de Lucerna” (1819-1821) que conmemora el sacrificio de los guardias suizos que murieron en defensa de la causa de Luis XVI en 1792 resulta muy alejado de las propuestas neogriegas de sus obras más conocidas, inserto en una suerte de gruta es casi un antimonumento colocado en un parque romántico de Lucerna.



B. Thorvaldsen: “Jasón”.1803, Museo Thorvaldsen, Copenhague.

Goya, pintor moderno

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

Goya fue un pintor de éxito. Desde unos comienzos difíciles en Zaragoza llegó a vicedirector de Pintura de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1785, pintor del rey en 1786, pintor de Cámara del rey Carlos IV

en 1788, director de pintura de la Academia en 1795 para ser desde 1799, primer pintor de Cámara.

La terrible enfermedad de 1792 que le dejó sordo para siempre, hasta el extremo de tener que aprender a hablar por señas, le convirtió en arquetipo del pintor moderno atormentado y genial. Nigel Glendinning dice que sufrió un envenenamiento por plomo, lo que explicaría las alucinaciones que en buena medida se comienzan a reflejar en su obra[13]. No obstante, su pintura ya no sería nunca una pura imitación de la naturaleza, el ideal del pintor clásico, ni siquiera imitación de un modelo ideal como había propuesto Mengs, sino que, aunque realista, será una muestra de su capacidad creadora y vendrá a colmar su necesidad interior de expresividad. Su visión será la del sujeto que ha asistido a cambios políticos, a transformaciones artísticas y a notables variaciones del gusto artístico[14]. Así Goya incorporó a su producción artística obras en las que razón y sin razón se entremezclaban con una peculiar manera de mirar y sentir la sociedad que le rodeaba; en sus obras aparecieron elementos propiamente románticos como lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable, según las palabras de Berlin[15]. Goya empleó algunos de estos temas en las pinturas que desde 1786 realizó para la Alameda de Osuna.

Todo ello era muy común en el ambiente artístico de esos años, cuando artistas como Flaxman, Fuseli o Blake incorporaron en sus creaciones elementos oníricos o fantásticos. Los dibujos de John Flaxman para la ilustración de la *Divina Comedia* de Dante que se publicaron en Roma entre 1793 y 1802 sirvieron de inspiración a Goya en muchos de sus grabados, sin duda a través del conocimiento de las estampas que tuvieron gran difusión. Su forma de situar al espectador en ámbitos irreales alejados de las leyes de la gravitación y la perspectiva, fascinó a Goya quien se sirvió de ellos para encuadrar sus obras en escenarios fantásticos[16]. Su lenguaje plástico se plegó a la necesidad de ganar en expresividad y comunicación con la menor cantidad posible de elementos ya que a través de su arte podía exponer sus opiniones. En 1799 Goya puso a la venta una tirada de los "Caprichos", que se ve obligado a retirar con prontitud ante la amenaza del Santo Oficio. A lo largo de 80 grabados, el aragonés había repasado los vicios de la sociedad de finales del siglo XVIII,

---

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

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

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

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

la situación de las mujeres, la superstición difundida por un clero inútil y explotador, además de un retablo de vicios y costumbres en el que en ocasiones se recurre a los animales para escenificar las lacras de la sociedad, algo muy propio de la literatura de esos momentos como las *Fábulas Morales* (1781) de Félix María de Samaniego (1745-1801). En la mente de nuestro pintor está el deseo de regeneración moral de la sociedad, un anhelo que Goya compartía con sus amigos ilustrados Moratín, Ceán Bermúdez, Meléndez Valdés o su protector Melchor Gaspar de Jovellanos. En los grabados también están presentes las obsesiones del artista en un momento histórico en el que los logros de la Ilustración han sido casi borrados por los horrores de la Revolución Francesa, el dictado del Terror y la muerte en la guillotina de Luis XVI de Francia. El grabado número 43 de los "Caprichos", "El sueño de la Razón produce monstruos" que realizó en 1797, resume su pensamiento en esos momentos y lo que va a ser su obra, el hecho de que cuando la razón deja paso al sueño se liberan los monstruos del subconsciente; tras el imperio de la Razón llega el terror.

Francisco de Goya: "El sueño de la razón produce monstruos", *Caprichos*. 1797. Museo del Prado, Madrid.

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

Francisco de Goya: “La familia de Carlos IV”. 1800, Museo del Prado, Madrid.

En 1808, inicio de la guerra, Goya es ya un hombre viejo, había nacido en 1746, que sobrevivió al conflicto con los ojos abiertos ante lo que sucedía a su alrededor y al que su arte le sirvió para liberar sus monstruos y le convirtió en un testigo asombrosamente lúcido de lo acontecido. Goya redujo su carácter de cronista a la expresión “yo lo vi”, la proyección de sus sentimientos sobre la guerra y sus atrocidades, que se iban fijando en su mente como una pesadilla. Cuando en 1810 Goya comienza la serie de “Los Desastres de la Guerra” su cabeza está colmada de escenas terribles, que vividas, leídas o narradas por amigos y conocidos, le obligarán a tomar partido y a desahogarse con su arte. “Los Desastres” no son un encargo, ni serán conocidos hasta muchos años después cuando el pintor ya había fallecido[17]; la Academia de Nobles Artes de San Fernando hizo una tirada en1863, pero son la expresión de un sentimiento irrefrenable y pesimista sobre el drama de la contienda. Para ellos, Goya ante la falta de medios, empleó materiales muy precarios que dieron lugar a escenas en las que las figuras se recortan sobre fondos vacíos, llenas de fuertes contrastes y apenas gradaciones tonales que sitúan la acción en escenarios

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

intemporales, escenas sin conexión entre ellas, son una sucesión de episodios, pero que logran que el hecho que se pretende narrar sea verosímil: la escenificación de la tragedia. Las semejanzas compositivas de las estampas goyescas con cuadros y grabados de Henry Fuseli (1741-1825) son innegables. Valeriano Bozal escribió que muchos de estos elementos fantásticos tienen mucho que ver con la poética de lo sublime, que trata de sacudir el ánimo del espectador de forma violenta[18]. Lo característico de Goya es que lo aborda en tiempo presente, aunque el suceso es intemporal, podría suceder en cualquier guerra. Pero sus testimonios no son reflejos de patriotismo o heroísmo, sino que es una crítica amarga sobre la lucha por la libertad.

Francisco de Goya: "Madre infeliz", *Desastres.* 1810. Museo del Prado, Madrid.

Tras el drama bélico Goya debe enfrentarse a un proceso de depuración que el regreso de Fernando VII, la forzosa vuelta al orden, hace inevitable. Por ello solicita hacer dos cuadros para colgar del Real Palacio que conmemoraran la lucha y el heroísmo del pueblo frente al invasor. "La carga de los mamelucos" y "Los fusilamientos del 3 de mayo". Estos cuadros nunca lle-

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

garon a colgar en el Palacio y son la mejor muestra de su concepto de la historia que no construye para santificar a los héroes, sino a un pueblo víctima de la violencia y que nada puede hacer para evitar la tragedia. Hasta su muerte en Burdeos en 1828, donde se había exiliado, Goya trabajo abundando en la visión negativa de la España de Fernando VII. En 1815 comienza a grabar la Tauromaquia donde parece retomar temas ya elaborados en los cartones para tapices y también aborda los dibujos y los grabados de los Disparates, una vuelta de tuerca más sobre los vicios, la intolerancia y las supersticiones de la sociedad. Tras una recaída en su enfermedad compra en 1819 la Quinta del Sordo, junto al río Manzanares que llena de escenas fantasmagóricas e impactantes como "Saturno devorando a sus hijos", "El Aquelarre" "Las Parcas", "Judith y Holofernes" o la sorprendente "Leocadia". De ellas ha desaparecido todo atisbo de razón para crear un mundo irreal en donde la maldad, lo demoníaco y la escenificación del caos tienen su marco.

Francisco de Goya: "El Aquelarre". Museo del Prado, Madrid.

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

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

José de Madrazo: "La Muerte de Viriato, jefe de los Lusitanos". H. 1808, Museo del Prado.

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

Bibliografía complementaria

BOIME, Albert: *Historia social del Arte Moderno. 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid, Ed. Alianza, 1994.

BOIME, Albert: *Historia social del Arte Moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815*. Madrid, Alianza, 1996. Los dos volúmenes son una interpretación rigurosa, hecha desde la sociología del arte, de los cambios que se producen en las artes y la cultura entre siglos.

BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 1994. Aborda la figura de Goya en relación con los cambios de gusto que se manifiestan a finales del siglo XVIII.

HONOUR, Hugh: *Neoclasicismo*. Madrid, Xarait Ed., 1982. Un ensayo ya clásico sobre la formación y evolución del llamado neoclasicismo.

ROSENBLUM, Robert: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XIX*. Madrid, Taurus, 1986. Es aún un apasionante ensayo sobre los fenómenos artísticos que llevan a la modernidad.