

# Del neoclasicismo al romanticismo

Joan Campàs Montaner  
Anna González Rueda

PID\_00141162



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento (BY) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya). La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.es>

# Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>1. Neoclasicismo: ¿clásico o romántico?</b> .....                               | 5  |
| 1.1. Clásico y romántico .....   | 6  |
| 1.2. Pintoresco y sublime .....  | 8  |
| 1.3. William Blake y Henry Fuseli .....  | 15 |
| <b>2. Lo neoclásico</b> .....  | 21 |
| 2.1. La ruptura de la tradición cortesana .....                                    | 21 |
| 2.2. Concepto de neoclásico .....  | 23 |
| 2.3. La arquitectura neoclásica .....  | 26 |
| <b>3. El siglo XVIII: la génesis de la "restauración artística"</b> .....          | 30 |
| 3.1. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) .....                                  | 32 |
| 3.2. Intervenciones en arquitectura .....  | 35 |
| 3.3. Restauraciones de obras pictóricas .....                                      | 36 |
| 3.4. El <i>capitolato</i> de Pietro Edwards .....                                  | 38 |
| 3.5. La acción institucional: academias y museos .....                             | 39 |
| <b>4. Viollet-le-Duc: restauración estilística</b> .....                           | 41 |
| 4.1. Obras restauradas .....   | 43 |
| 4.1.1. Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay .....                         | 44 |
| 4.1.2. Catedral de Amiens .....  | 46 |
| 4.1.3. Basílica de Saint-Sernin de Toulouse .....                                  | 47 |
| 4.1.4. Notre-Dame de París .....   | 48 |
| 4.1.5. Château de Pierrefonds .....  | 53 |
| 4.1.6. Cité de Carcasona .....   | 53 |
| 4.2. Alternativas a la restauración estilística .....                              | 54 |
| 4.3. La escuela arqueológica en Roma .....   | 55 |
| <b>5. El romanticismo</b> .....  | 56 |
| 5.1. El romanticismo histórico .....   | 56 |
| 5.2. Los problemas de un concepto .....  | 59 |
| 5.3. El problema de las interpretaciones .....                                     | 62 |
| 5.4. Factores constitutivos del romanticismo .....                                 | 63 |
| 5.4.1. Una tendencia mística .....   | 63 |
| 5.4.2. Una nueva visión del mundo .....  | 64 |
| 5.4.3. Una actitud inconformista .....   | 64 |
| 5.5. Principales aspectos del cambio en las ideas sobre el arte y el artista ..... | 65 |
| 5.6. La pintura romántica .....  | 68 |
| 5.7. John Ruskin y la restauración romántica .....                                 | 74 |
| <b>6. Cronología</b> .....   | 85 |

**Bibliografía**..... 89

## 1. Neoclasicismo: ¿clásico o romántico?

Clasicismo y romanticismo son dos conceptos en la terminología de la historia del arte vagos e indefinidos. Los criterios puramente formales y esteticistas se han revelado incapaces de definirlos y concretarlos. Los problemas que deben solucionarse son:



- ¿Por qué los estilos de los siglos XVIII y XIX son similares a los de los siglos XVI y XVII?
- ¿Por qué hay artistas trabajando en torno a 1800 en un estilo gótico-mañerista (Ingres, Friedrich, los nazarenos), clasicista (David), primer barroco (Géricault), barroco tardío (Delacroix)?

- ¿Qué hay detrás de estas similitudes, de estos criterios de estilo formales?

Al definir un estilo, a menudo se ponen demasiado de relieve los elementos formales en detrimento de su contenido. A menudo se omite que tanto forma como contenido determinan un estilo (es decir, ideología en imágenes). Si nos fijamos en el contenido, descubrimos que los estilos no existen en el vacío; más aún: es el contenido del arte lo que demuestra claramente su conexión con los intereses de los diferentes grupos sociales para los que fue creado, y dichos intereses están determinados por factores políticos y sociales muy concretos. Por lo tanto, si queremos entender un estilo en su totalidad, tenemos que esbozar sus conexiones con la sociedad en la que está arraigado.

Dado que idénticas condiciones políticosociales y la propia estructura socioeconómica no se producen nunca en diferentes periodos históricos, entonces cualquier similitud sólo puede aplicarse a ciertos aspectos de las condiciones encontradas, sólo puede ser parcial. A menudo la semejanza de estilos tiene un significado muy diferente: en condiciones sociales y políticas muy distintas, puede expresar la perspectiva de un grupo social diferente de la del periodo anterior.

¿Cuál es, pues, la realidad existente tras los términos "clasicismo" y "romanticismo" a finales del siglo XVIII y principios del XIX?

### 1.1. Clásico y romántico

Según Argan, la cultura artística moderna gira en torno a la relación dialéctica entre los conceptos **clásico** y **romántico**. Hace referencia a dos grandes fases de la historia del arte: lo "clásico", al arte del mundo antiguo, grecorromano, y a lo que se considera su renacimiento en el humanismo de los siglos XV y XVI; lo "romántico" al arte cristiano de la época medieval, más exactamente el románico y el gótico, o sea a las culturas románicas.

Ambos han sido teorizados entre la mitad del siglo XVIII y mediados del XIX; el "clásico" por **Winckelmann** y **Mengs**, el "romántico" por los protagonistas del **gótico en Inglaterra** (Pugin, Ruskin, Morris), por **pensadores y literatos alemanes** (Schlegel, Tieck, Wackenroder) y por **Viollet-le-Duc** en Francia.

Se suele dividir el periodo de 1750 a 1850 en:

- Una primera fase prerromántica con la poética inglesa de lo "sublime" y la similar poética alemana del *Sturm und Drang*.

- Una fase neoclásica que coincide aproximadamente con la Revolución Francesa y el Imperio napoleónico.
- Una reacción romántica que coincide con la oposición burguesa a las restauraciones monárquicas y con los movimientos a favor de las independencias nacionales entre 1820 y 1850.

Pero esta división no es válida, continúa Argan, ya que presenta una "evolución lineal" de la historia:

a) Hacia mediados del siglo XVIII el término "romántico" ya se utiliza como equivalente de "pintoresco" y se refiere a la jardinería inglesa, es decir, a un arte que no imita ni representa sino que modifica la naturaleza, adaptándola a los sentimientos humanos y a las oportunidades de la vida social, o sea, presentándola como ámbito de la vida.

b) La poética de lo "sublime" y la del *Sturm und Drang*, aunque un poco posteriores a la poética de lo "pintoresco", no son opuestas, sino que simplemente reflejan una diferente actitud del individuo para con la realidad.

- Para lo "pintoresco", la naturaleza es un ambiente acogedor y propicio que desarrolla en el individuo los sentimientos sociales.
- Para lo "sublime", es un ambiente duro y hostil que desarrolla en la persona el sentido de su propia individualidad, de su propia soledad, de la tragedia fundamental del existir.
- Las poéticas de lo "sublime" y del *Sturm und Drang*, aunque reconocidas como prerrománticas, señalan como supremos modelos las formas clásicas y constituyen, por lo tanto, uno de los cimientos del neoclasicismo: los artistas neoclásicos adoptan de hecho, con respecto al arte clásico, una actitud netamente romántica. Se puede, pues, afirmar que el neoclasicismo histórico no es más que una fase de la concepción romántica del arte.

¿Por qué llamamos romántica a toda la primera fase del ciclo histórico del arte moderno?

1) En las poéticas de lo "sublime" y del *Sturm und Drang*, el hecho de recurrir a temas y formas clásicas representa la evocación de una historia acabada, que no continúa en el presente y que, por lo tanto, puede establecerse como modelo o ejemplo, pero no como premisa o precedente de las situaciones actuales. La evocación clásica, en su inmovilidad, es trágica.

2) El recurso a temas y motivos (pero no a las formas) de la historia y del arte medieval, y por lo tanto del cristianismo, indica en cambio que se siente una continuidad entre aquel pasado y el presente. El sentido romántico de la historia está lleno de movimiento, es dramático.

Entre los motivos que, en el siglo XVIII, determinan el **final** de lo que podríamos llamar **ciclo clásico** y el **inicio del ciclo romántico o contemporáneo**, es preeminente, según Argan, la transformación de los medios técnicos de producción, con todas las consecuencias que comporta en el orden social y político.

- El **nacimiento de la tecnología industrial**, al determinar la progresiva crisis del artesanado, provocó la transformación de las estructuras y de las finalidades del arte.
- El **paso de la tecnología del artesanado**, que utilizaba las materias e imitaba los procesos de la naturaleza, **a la tecnología industrial**, que actúa sobre la naturaleza transformando rápidamente el ambiente, es una de las principales causas de la crisis del arte moderno; excluidos del sistema técnico-económico de la producción, los artistas se convierten en intelectuales burgueses en tensión y a menudo en dura polémica con la misma clase dirigente de la que forman parte.
- El rápido desarrollo del sistema industrial, tanto en el ámbito social como en el tecnológico, explica el **continuo cambio de las orientaciones artísticas**, la sucesión de las tendencias o de las poéticas, su fuerte acento ideológico y sus contrastes.

## 1.2. Pintoresco y sublime

La categoría estética de lo pintoresco fue incorporada en el repertorio conceptual de artistas y teóricos del arte hacia las últimas décadas del siglo XVIII. De un significado inicial que aludía a una forma de ver y captar la naturaleza siguiendo los cánones de composición de artistas clásicos, pasó a ser utilizado con un sentido considerablemente más amplio, como una forma de percepción y registro de la realidad en todos los ámbitos.

Antes de ser planteado por Kant como categoría de lo bello, el concepto de "pintoresco" había sido propuesto por un pintor y teórico inglés, **A. Cozen** (ca. 1717-1786), como base de una poética del paisaje, cuyos principios son:

a) La naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponden sensaciones que el artista interpreta y comunica.



b) Las sensaciones se dan como grupos de manchas más claras, más oscuras, teñidas de diferentes colores, y no bajo una forma acabada con la que el arte clásico obtenía, mediante la perspectiva, las proporciones y el dibujo.

c) El dato sensorial es común a todos, pero el artista lo elabora y clarifica con su propia técnica mental y manual, y así lleva a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa.

d) Esta clarificación no consiste en descifrar en las manchas la noción del objeto al que corresponden, destruyendo así la sensación primaria, sino en descubrir el significado y el valor de la sensación en cuanto a experiencia de lo real.

La **variedad** es un principio estético fundamental: en un paisaje, por ejemplo, la presencia de cosas distintas (rocas, árboles, agua, casas, animales, figuras), a cada una de las cuales corresponden diferentes tipos de manchas. Naturalmente, las manchas son variables según el ángulo de visión, la luz, las distancias. Lo que la mente "activa" capta es un contexto de manchas diferentes pero relacionadas entre sí; la mancha correspondiente a un árbol no cambia sólo con el tipo de árbol, sino con el hecho de estar cerca o lejos, iluminado o a contraluz. No sólo es importante cómo se lleva a cabo la experiencia, sino también la forma de aproximación a la realidad: una puesta de sol suscita un sentimiento de calma, una tormenta un sentimiento de temor.

El **proceso del artista**, según la poética de lo "pintoresco", va desde la sensación visual al sentimiento: es, precisamente, en este proceso de lo físico a lo moral donde el artista sirve de guía a sus contemporáneos.

En el curso del siglo XVIII era aplicada particularmente al análisis de jardines y parques; la idea que sugiere es que existe una analogía entre la pintura de paisajes y el diseño de jardines, y que parques o jardines deben ser concebidos como una suma de imágenes. A partir de este ámbito temático, hacia mediados de siglo lo pintoresco se consolida como un concepto de teoría del arte. Su punto de arranque fueron los escritos de William Gilpin (1792) y hacia las últimas décadas del siglo pasó a ser identificada como una categoría estética situada entre lo bello y lo sublime.

Estas categorías referenciales habían sido discutidas en profundidad por Edmund Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757); este autor las analiza desde la perspectiva del sujeto, observando la impresión causada por las propiedades del objeto, y describe cuáles son las cualidades que hacen que un objeto sea bello o sublime. Así, caracteriza la belleza como "la calidad o las cualidades de los cuerpos por las cuales éstos causan amor o alguna pasión parecida a él." Y enseguida enumera estas cualidades en orden de importancia: ser comparativamente pequeño y

de textura lisa, presentar variación gradual, tener un perfil delicado y tener colores claros y brillantes, pero no fuertes ni resplandecientes. Lo sublime, en cambio, es "lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de alguna manera terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror [...]"; y para caracterizar las cualidades que provocan esta sensación menciona la oscuridad, la grandeza, la magnificencia y la grandiosidad.

En un diálogo atento con estas categorías, William Gilpin, un sacerdote anglicano preocupado por el nivel cultural de sus feligreses, aficionado al arte y viajero impenitente, al describir el paisaje inglés en sus *Observations on the River Wye* (1782), dice que la naturaleza "es un colorista admirable, y puede armonizar sus tonalidades con infinita variedad e inimitable belleza; pero pocas veces es tan correcta en la composición, hasta el punto de que difícilmente llega a producir un conjunto armonioso". De acuerdo con su análisis, siempre existe desproporción de los planos, o algún trazo desafortunado cruza el conjunto o, incluso, algún árbol está mal situado: "siempre hay algo que no es como debió ser".

De esta manera, lo pintoresco adquirió un valor normativo. En una de sus obras, Gilpin afirma que "buscamos lo pintoresco en el conjunto de los ingredientes del paisaje: en árboles, rocas, terrenos escarpados, bosques, ríos, lagos, planicies, valles, montañas y también en la distancia. Estos objetos en sí mismos producen infinita variedad. No hay dos rocas o árboles idénticos. En segundo lugar, también varían en función de la combinación, y casi en igual medida, en tercer lugar, bajo diferentes condiciones de luz y sombra y de otros efectos ambientales. A veces encontramos en ellos mismos la coherencia del conjunto como un todo; pero con mayor frecuencia encontramos sólo belleza de las partes".

William Gilpin (1792). *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*.

Es precisamente en la construcción de una armonía del conjunto donde interviene la mano del artista, ya se trate de un parque, de un jardín o de un cuadro. Y los cánones que definen cuáles son los modelos de perfección pintoresca por excelencia difieren de un autor al otro. A la elegancia de espíritu clasicista impulsada por Gilpin se opone, por ejemplo, la pasión por las ruinas góticas, por cabañas rurales aisladas - de preferencia abatidas por los temporales- o por grupos de individuos rústicos, como manifiesta Uvedale Price. Esta oposición pone en evidencia precisamente el movimiento pendular de lo pintoresco, entre las nociones de lo bello y lo sublime.

Mediante guías turísticas, dedicadas en particular a Inglaterra, el viajero culto, concretamente los artistas, eran conducidos no sólo a los lugares de interés, sino que estos manuales de viaje señalaban también los puntos de observación desde los cuales la vista respondía en mayor medida a la autoridad estética de pintores reconocidos. El más famoso ejemplo de este tipo de manuales es la *Guide to the Lakes*, de Preses West, que alcanzó siete ediciones entre 1778 y 1799. El autor lleva a sus lectores "desde los delicados toques de Claude,

observados en Coniston Lake, a las nobles escenas de Poussin, existentes en Win-dermare-Water, y de ahí a las ideas de un romanticismo de Salvador Rosa en el Lake of Derwent".

Surge así lo que Malcolm Andrews llamó "**turismo pintoresco** como una experiencia estética controlada", en la que el viajero se lanzaba a nuevos entornos lejos de casa, exponiéndose a paisajes extraños, a veces intimidantes. Y lo pintoresco se constituye en un camino para asimilar esta experiencia, para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado.

Entre los elementos que atraen la mirada en el curso de un viaje pintoresco, Gilpin menciona que también "las figuras vivas suelen ser objeto de gran atención", pero aclara que las tomamos como meros ornamentos de las escenas [...], sólo las consideramos en sus rasgos generales, en sus ropajes, en grupos y en sus ocupaciones". En el mismo sentido alude al interés que ofrece la presencia de animales. Y destaca con especial énfasis el atractivo de "las elegantes reliquias de la arquitectura antigua. Éstas son consagradas por el tiempo; y casi merecen tanta veneración como la que dedicamos a las obras de la naturaleza".

La naturaleza no es sólo fuente del sentimiento: también induce a pensar. Vemos, pero sabemos que lo que vemos sólo es un fragmento de la realidad. Lo que vemos por interés; lo que no vemos, sin embargo, es algo que se nos impone y nos desasosiega, dado que su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud. Esta realidad trascendental es lo "sublime". Como poética de lo absoluto que es, lo "sublime" se contrapone" a lo "pintoresco", poética de lo relativo.

Difícilmente podría citarse una definición universalmente válida para lo **pintoresco**. De su sentido original, que hacía referencia a la similitud con la pintura, fue transformándose, para evocar lo que entretiene la vista, que estimula los sentidos del espectador. Por pintoresco se pasó generalmente a entender lo que presenta variedad, diversidad e irregularidad; si inicialmente Gilpin atribuyó a esta categoría una acepción clasicista, hacia 1800 ya era más frecuente que con ella se aludiera a motivos toscos, rudos, rústicos, sin sofisticación.

Haciendo uso de esta categoría, la percepción de lo diferente en un lenguaje artístico no sólo fue aplicado al interior de las fronteras europeas; también a la observación de motivos del mundo islámico, del oriente próximo, dando pie a lo que hoy identificamos como la corriente artística del orientalismo.

Por su parte, lo **sublime** es una categoría estética, derivada principalmente de la obra *Sobre lo sublime*, del desconocido escritor griego Longino, y que consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de arrebatar al espectador en un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar.

El concepto de lo "sublime" fue redescubierto durante el Renacimiento, y disfrutó de gran popularidad durante el barroco, durante el siglo XVIII alemán e inglés y sobre todo durante el primer romanticismo.

Según el concepto original de Longino, que sería recuperado por filósofos y críticos de arte posteriores, lo sublime se caracteriza por una belleza extrema, que produce en el que la percibe una pérdida de la racionalidad, una identificación total con el proceso creativo del artista y un gran placer estético. En ciertos casos, lo sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer.

Según Longino, hay cinco caminos diferentes para alcanzar lo sublime: "grandes pensamientos, emociones fuertes, ciertas figuras de habla y de pensamiento, dicción noble y disposición digna de las palabras".

El tratado de Longino sobre lo sublime, y por lo tanto el concepto mismo, permanecieron desconocidos durante toda la Edad Media. Sólo empezaron a recuperar cierta notoriedad e influencia en el siglo XVI, después de que Francesco Robortello publicara una edición de la obra clásica en Basilea en 1554, y Niccolo da Falgano otra en 1560. A partir de estas dos ediciones originales, las traducciones a lenguas vernáculas proliferaron.

Durante el siglo XVII, los conceptos de Longino sobre la belleza fueron tenidos en gran estima, y aplicados al arte barroco. La recuperación moderna del concepto de lo sublime se produjo en Inglaterra, en el siglo XVIII. Ya Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, y John Dennis, después de un viaje por los Alpes, expresaron su admiración por las formas chocantes e irregulares de la naturaleza, apreciaciones estéticas que Joseph Addison sintetizó en su revista *The Spectator* (1711) en una serie de artículos intitolados "Pleasures of the Imagination".

Esta obra de Addison, en la que el concepto de grandeza se une al de sublimidad, junto con la obra de Edward Young *Night Thoughts* (1745), suelen considerarse como los puntos de partida de Edmund Burke a la hora de escribir su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* [*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*] (1757). La importancia de la obra de Burke radica en que fue el primer filósofo en argüir que lo sublime y lo bello son categorías que se excluyen mutuamente, de la misma manera que lo hacen la luz y la oscuridad. La belleza

puede ser acentuada por la luz, pero tanto una luz demasiado intensa como la total ausencia de luz son sublimes, en el sentido de que pueden turbar la visión del objeto. La imaginación se ve así arrastrada a un estado de horror hacia lo "oscuro, incierto y confuso". Este horror, sin embargo, también implica un placer estético, obtenido de la conciencia de que esta percepción es una ficción.

El concepto del sublime también fue adoptado por dos de los filósofos alemanes más influyentes del siglo XVIII: Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer.

Immanuel Kant publicó en 1764 sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*], que retomaría más tarde en su *Crítica del juicio* (1790). En ambas obras, Kant investiga el concepto de lo sublime, que define como "lo absolutamente grande", que sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer, y puede darse únicamente en la naturaleza, ante la contemplación angustiosa de algo cuya medida sobrepasa nuestras capacidades.

"El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer a causa de la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes con respecto a la estimación por la razón, y al mismo tiempo un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la mayor potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros."

Immanuel Kant

Así, lo bello es una tranquila contemplación, un acto reposado, mientras que la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor, pues sus experiencias nacen de lo temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia. De tal manera, para sentir lo sublime, a diferencia de para sentir lo bello, es necesaria la existencia de cierta cultura: el hombre rudo, dice Kant, ve aterrador lo que para el culto es sublime.

Kant interpreta la naturaleza como fuerza, y en ella está lo sublime:

"rocas audazmente ahorcadas y, por así decirlo, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y avanzan con rayos y tronos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. [...] llamamos gustosos sublimes a estos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario."

Immanuel Kant

Para clarificar el concepto del sentimiento de lo sublime, Arthur Schopenhauer hizo una lista de las **etapas intermedias desde lo bello hasta lo más sublime** en su *El mundo como voluntad y representación* (capítulo 39). Para este filósofo, el sentimiento de lo bello nace simplemente de la observación de un objeto

benigno. El sentimiento de lo sublime, en cambio, es el resultado de la observación de un objeto maligno de gran magnitud, que podría destruir al observador. Las fases entre uno y otro sentimiento serían por lo tanto las siguientes:

- Sentimiento de lo bello: la luz reflejada en una flor (placer por la percepción de un objeto que no puede dañar al observador).
- Sentimiento muy débil de lo sublime: la luz reflejada en unas rocas (placer por la observación de objetos que no suponen una amenaza, pero faltos de vida).
- Sentimiento débil de lo sublime: un desierto infinito sin movimiento (placer por la visión de objetos que no pueden contener ningún tipo de vida).
- Sentimiento de lo sublime: naturaleza turbulenta (placer por la percepción de objetos que amenazan con dañar o destruir al observador).
- Sentimiento completo de lo sublime: naturaleza turbulenta y abrumadora (placer por la observación de objetos muy violentos y destructivos).
- Sentimiento más completo de lo sublime: la inmensidad de la extensión o duración del universo (placer por el conocimiento del observador de su propia insignificancia y de su unidad con la naturaleza).

El concepto de lo sublime se incorporó a la estética romántica desde sus orígenes, tanto en Inglaterra como en Alemania. La concepción panteísta de algunos de los primeros románticos, o la visión arrebatada y violenta de la naturaleza propia del *Sturm und Drang*, se corresponden muy bien con los últimos estadios de lo sublime tal como los define Arthur Schopenhauer.

En Francia, el mayor defensor del concepto de lo sublime fue Victor Hugo, tanto en sus poesías como en su prefacio a su obra de teatro *Cromwell*, donde define lo sublime como una combinación de lo bello y lo grotesco, opuesta a la idea clásica de perfección. En su propia obra, tanto *El jorobado de Notre-Dame* como muchos de los elementos de *Los miserables* pueden ser considerados propiamente dentro de la categoría de lo sublime.

La poética iluminista de lo "pintoresco" ve en el artista al individuo integrado en el ambiente natural y social, y la poética de lo "sublime" al individuo que paga con la angustia y el terror de la soledad, la soberbia de su propio aislamiento; pero ambas poéticas se integran y en su contradicción dialéctica reflejan el gran problema de la época, la dificultad de la relación entre individuo y colectividad.

En el arte moderno, que lo es precisamente porque está totalmente separado de la concepción clásica del arte, la dialéctica de los dos términos cambiará de aspecto continuamente, pero permanecerá sustancialmente idéntica. La his-

toria del arte moderno, desde mediados de siglo XVIII hasta hoy, es la historia de la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad que no diluya la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad, y que no la margine por extraña ni la rechace por rebelde.

La poética inglesa de lo "sublime" es cercana a la alemana del *Sturm und Drang*. El puente entre estas dos poéticas prerrománticas es un pintor suizo, Johann Heinrich Füssli (1741-1825), que trabajó en Londres entre finales del XVIII y comienzos del XIX. Exponente típico de la poética de lo "sublime" es el dibujante inglés William Blake (1757-1827).

### 1.3. William Blake y Henry Fuseli

Mientras David y Goya representan las ideologías de la Ilustración, la Revolución y el Imperio, **William Blake** hacía un arte muy imaginativo y hermético en Gran Bretaña, alejado de las instituciones y del mecenazgo más respetable del Londres del momento; lo podríamos considerar como un ejemplo del romanticismo enajenado y contracultural. ¿Cómo ubicar a Blake dentro de la estética y la política de su tiempo?

Blake se presenta como el **reformador artístico** de Gran Bretaña justo en medio de las guerras napoleónicas. Resentido por la falta de reconocimiento, se muestra como pintor de historia centrado en el fracaso de Inglaterra para sumarse al fervor revolucionario de América y Francia. Republicano radical, que menudea los círculos de Thomas Paine y la feminista Mary Wollstonecraft, refleja los ideales del liberalismo político frente a la despótica autoridad de la Iglesia y el Estado (las políticas represivas del primer ministro William Pitt contra cualquier expresión organizada de disenso social).

*La rosa de Albión* da testimonio de las esperanzas de revolución inglesa que nunca se llegó a consumir. Siguiendo los comentarios de Brian Lukacher, este grabado a color conmemora la experiencia de Blake en los disturbios de Gordon, de 1780, unas protestas contra las guerras anticatólica y colonial que iniciaron un periodo de extendida violencia popular; Blake se encontraba entre la multitud con que asaltó y quemó la prisión de Newgate, un episodio que Dickens recogió en su novela *Barnaby Rudge* (1841). El joven desnudo de Albión, encendido encima de una colina en pendiente, contiene los elementos esenciales del lenguaje plástico de Blake: la figura humana utilizada como un signo corpóreo de las posiciones espirituales, intelectuales y políticas.



William Blake: *La rosa de Albión*, 1794-1795. Grabado impreso en color con añadidos a mano en tinta y acuarela. 27,1x20,1 cm. The British Museum, Londres.

En *La rosa de Albión*, la presentación balletística, autoexaltadora del cuerpo-derivada, pero también divergente, de los diagramas de proporción renacentista del hombre vitruviano-, se complementa con el estallido de luz y color que rodea la figura. Con los brazos extendidos y el cabello en llamas, el cuerpo de Albión se muestra en una triunfante frontalidad. Blake atenúa y simplifica la estructura anatómica de la forma humana limitando su modelado al mínimo con las líneas del contorno que demarcan fuertemente la figura dentro de su prismática aureola. Haciendo de contrapunto, la jaspeada oscuridad de la ladera y de la noche, en la parte inferior del grabado. A pesar de la pureza neoclásica de la línea, las explosiones cromáticas de su obra son vitales en sus diseños pictóricos: la figura de Albión no es sólo un ejercicio neoclásico de desnudez heroica antigua. Albión es el cuerpo de Inglaterra, despojado de sus signos externos de clase social e identidad histórica: refinado pero elemental, casto pero sexuado. Está hecho de carne y es claramente físico, pero también funciona como anteproyecto etéreo de cierto modelo regenerado de humanidad utópica. A medio camino entre Cristo y Apolo. La figura autoiluminada de Albión anuncia la resplandeciente visibilidad de la libertad. Utilizando el



rasgo más canónico del arte humanista clásico - el desnudo idealizado-, Blake creó un icono revolucionario, una petición pictórica de transformación social y espiritual.

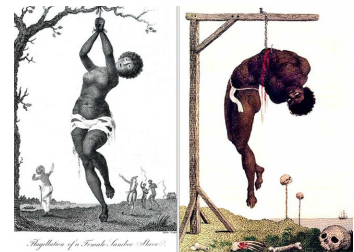
A finales del XVIII menudearon más las imágenes de subyugación y esclavización. En el frontispicio de su poema *Visiones de las hijas de Albión* (1793), Blake delinea el restringido lenguaje corporal de la esclavitud mental y física. La protagonista femenina del poema, Oothoon, aparece esposada a su esclavo/violador, mientras que su celoso e inhibido amante se encoge cerca de la cueva por encima de las figuras encadenadas. El poema combina argumentos abolicionistas y casi feministas contra la explotación sexual y económica, y denuncia el comercio carnal. La perversión social y moral de la libertad, Blake la traduce plásticamente en los apremios físicos a los que somete a sus figuras atadas, variaciones miniaturizadas de los desnudos miguelangelescos típicas de su estilo figurativo. La angustiada sujeción de las figuras se manifiesta no sólo por medio de sus poses y gestos - oponiendo, por ejemplo, el tenso frenesí del hombre a la reverente resignación de la mujer-, sino también de su definición formal, con las líneas de sus anatomías esquemáticamente trazadas, sus voluminosos cuerpos contenidos y reducidos a compactos diagramas de la desesperación humana. El paisaje es más una expresión metafórica que una descripción objetiva. La entrada en la cueva enmarca una desolada vista del mar, las nubes y un sol oscurecido, la naturaleza tratada como modelos planos de sombras de color antinaturalistas. Este paisaje mental se invierte en un perfil antropomórfico, con forma de calavera, que refuerza el malevolente esfuerzo de los incapacitados titanes.



William Blake: Frontispicio de *Visions of the Daughters of Albion*, ca. 1795. Tate Gallery.

Al lado de estas abstracciones míticas de la opresión, encontramos grabados documentales que son ilustraciones de la realidad de la esclavitud contemporánea, que preparó para el libro del capitán John Stedman titulado *Narración de una expedición de cinco años contra los negros de Surinam sublevados, en Guyana, en la costa salvaje de Sudamérica* (1796). Basados en los dibujos de Stedman sobre las variedades de torturas y castigos impuestos a los esclavos rebeldes por sus amos coloniales, los grabados de Blake son implacables en su reflejo de la violencia represiva conectada con el tráfico de esclavos.

Colega de Blake fue el pintor de origen suizo Henry Fuseli [Johann Heinrich Füssli] (1741-1825), artista despreciado cuya excesiva imaginación parecía atacar, y también apelar, a la cultura mercantil del arte en el Londres de finales del XVIII. Provenía de círculos literarios y filosóficos del movimiento *Sturm und Drang* en Zurich y Berlín; en 1770 había traducido al inglés los escritos de



Izquierda. William Blake: ilustración de la tortura a una esclava. De John Gabriel Stedman, *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam*, 2 vols. (Londres, 1796), vol. 1. Derecha, William Blake: Negro ahorcado vivo por la cintura.

Winckelmann sobre el arte griego. Pasó ocho años en Roma, y se estableció en Inglaterra en 1780, donde compaginó la actividad de pintor de temas mitológicos y poéticos y la crítica literaria, relacionándose con el influyente teórico del a ciencia fisonómica J. C. Lavater, con el coleccionista de arte, banquero y abolicionista William Roscoe y con la feminista y activista política Mary Wollstonecraft. Admirado y despreciado por su cínico libertinaje (era famoso por sus tacos y modales), en sus obras la figura humana se muestra invariablemente en una situación *in extremis*, como se manifiesta a la segunda versión de su cuadro más famoso, *Nocturno* (o *Pesadilla*).



Johann Heinrich Füssli: *Nocturno*, 1790. 76×64 cm. Óleo sobre tela. Goethes Elternhaus, Francfort.

En este cuadro se visualizan los inquietantes tormentos de una mujer dormida. Partiendo del folclore tradicional sobre las visitas del demonio y la sobrenatural carnalidad de los sueños, así como de las teorías médicas del siglo XVIII sobre la psicofisiología del sueño, Fuseli representó una intrusión nocturna en el dormitorio de una mujer, sobre la cual, y en posición fetal, el demonio como personificación vengativa de los deseos de ella; lo psíquico inhabilitando lo somático, cosa que da como resultado la oculta fantasía de violación de la

protagonista femenina. Obviamente, es más exacto decir que la fantasía es de Fuseli, que postula el delirio onírico de esta violación sexual como interno al deseo femenino para enmascarar la proyección demoníaca de lo masculino; bajo la dirección escénica de Fuseli, la mujer que sueña se victimiza a sí misma. Como si formara parte de la reposición sádica de una espectral escena de la Natividad, la virginal víctima da a luz al vástago gnómico de sus impulsos libidinosos; el desplazamiento visual de las sugerentes imágenes sexuales es discernible en la partición vaginal de las cortinas o en el extremo fálico del cabezal sobre el que reposa el cuerpo de la mujer (cuya parte superior del torso se proyecta reveladoramente hacia atrás en sereno abandono). En el fondo, este cuadro no hace referencia a la presión onírica femenina, sino a la fantasía masoquista del artista.

## 2. Lo neoclásico

### 2.1. La ruptura de la tradición cortesana

La evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el final del Renacimiento, se detiene en el siglo XVIII y se disuelve por obra del subjetivismo burgués; pero ya algunos rasgos de la nueva orientación existen en el rococó, y podemos afirmar que la ruptura con la tradición cortesana se da propiamente en este momento.

La tendencia hacia lo monumental, solemne-ceremonial y patético desaparece ya en el primer rococó y da lugar a la tendencia a lo jocosos e íntimo. El color y el matiz tienen preferencia en el nuevo arte sobre la gran línea firme, objetiva, y la voz de la sensualidad y del sentimiento se hace perceptible en sus manifestaciones. Sus creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico, incluso cuando están destinadas a las clases sociales más altas. Pero naturalmente es todavía un arte distanciado, distinguido, aristocrático, mezcla de convencionalismos con criterios de interioridad y espontaneidad, de esquemas fijos con técnica virtuosista. Estos elementos decorativos y convencionales del rococó, procedentes del barroco, se disuelven sólo paulatinamente y no son sustituidos sino por las características del gusto artístico 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 antes 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 hay 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. Se inicia con la destrucción del poder real como principio de autoridad absoluta, con la desorganización de la Corte como centro del arte y de la cultura, y con la dis-

lución del estilo barroco como expresión del absolutismo. Se prepara durante el reinado de Luis XIV: las interminables guerras provocan la quiebra de las finanzas y el empobrecimiento de la población, las críticas a la autocracia aumentan; hacia 1685 acaba el periodo creador del clasicismo barroco: Racine, Molière y Bossuet ya no tienen nada que decir. Se consuma con la regencia de Felipe de Orleans, el cual, política y socialmente, procuró un renacimiento de la nobleza, introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e instauró una moda del hedonismo y del libertinaje. Con él empieza la quiebra de la autoridad real, el poder supremo se convierte en cada vez más arbitrario, la disolución de la Corte –con el traslado de la residencia de Versalles a París– era ya un hecho. El arte y la cultura se alejan de la Corte: la ciudad desplaza a la Corte y asume su función cultural.

Exteriormente, la Regencia señalaba probablemente el principio de un nuevo proceso de aristocratización, que se expresaba en la consolidación de las fronteras sociales y en el creciente aislamiento de las clases, pero, interiormente, representó la ininterrumpida marcha conquistadora de la burguesía y decadencia progresiva de la nobleza.

Cuanto más perdía la nobleza su poder efectivo, tanto más se aferraba a los privilegios que le quedaban y con más ostentación los exhibía; cuantos más bienes adquiría la burguesía, tanto más vergonzosa encontraba su discriminación social y tanto más luchaba por la igualdad política. Bajo Luis XVI alcanzó la burguesía del Antiguo Régimen la cumbre de su desarrollo material y espiritual: el comercio, la industria, los bancos, las profesiones liberales, la literatura y el periodismo, todos los puestos clave de la sociedad –menos los altos cargos del ejército, de la Iglesia y de la Corte– estaban en sus manos. La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura: escribía los libros y los compraba, pintaba los cuadros y los adquiría; constituye la clase culta por excelencia y se convierte en el auténtico mantenedor de la cultura.

Si tuviéramos que sintetizar el **nuevo espíritu burgués**, tendríamos que hablar, siguiendo a Hauser, de:

- falta de interés por los autores griegos –lee, en cambio, a los poetas latinos;
- desprecio por la Edad Media;
- identificación con Voltaire;
- sobrio clasicismo;
- renunciación en la solución de los grandes problemas metafísicos y desconfianza por todo aquel que los explica;
- espíritu agudo, enérgico, urbano;
- religiosidad anticlerical negadora de todo misticismo;
- repulsa contra todo lo que es opaco, inexplorado, inexplicable;
- confianza en sí mismo;
- convicción de que todo se puede resolver, comprender, decidir con la razón;
- escepticismo discreto;

- pragmatismo y conformidad con lo accesible;
- subjetividad y sentimentalismo.

Se suele hablar de lucha por la libertad y de la revolución del "Tercer Estado" como de un movimiento uniforme, pero en realidad la unidad de la burguesía se limita a sus fronteras, por arriba, con la nobleza y, por debajo, con los campesinos y el proletariado urbano. Dentro de estas fronteras la burguesía está dividida en una parte positivamente privilegiada y otra negativamente privilegiada. La burguesía sólo quiere una democracia política, y se pone a la defensiva cuando se reclama la igualdad económica. La sociedad de la época está llena de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto debe representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía y, finalmente, tiene a ambas clases contra sí; da forma a una aristocracia que está en enemistad consciente tanto con la Corona como con la burguesía; crea una burguesía que se alía con obreros y campesinos para hacer la revolución, pero que después se alía con los enemigos para frenar a los obreros y campesinos. Evidentemente, el arte y la literatura se encuentran en estado de transición y están llenos de tendencias opuestas: oscilan entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión; sufren un cambio de funciones, y principalmente el clasicismo, que era un estilo cortesano-aristocrático, se convierte en el vehículo de las ideas de la burguesía progresista.

El relajamiento de la disciplina general, la irreligiosidad creciente, el sentido más independiente y más personal de la vida se manifiestan en el arte con la disolución del gran estilo ceremonial. El arte cambia de concepto y de función: se convierte en más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses, sino para criaturas mortales, débiles, sensuales y sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida; ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino gustar. El artista cambia de estilo según el cliente. En lugar del paisaje heroico, encontramos la vista idílica de las pastorales, y el retrato se convierte en un género trivial, popular, dedicado a fines privados. Watteau será su máximo representante.

## 2.2. Concepto de neoclásico

El arte cortesano, como ya hemos visto, fue disuelto por obra de la burguesía ascendente del final del Antiguo Régimen. El ataque a la tradición del barroco-rococó parece darse en dos **etapas**:

1) La primera (1750-1780), llamada **clasicismo rococó** o **clasicismo arqueológico**, se caracteriza por un eclecticismo que pone de manifiesto la indecisión de la época y su incapacidad para elegir, un antisensualismo - expresión de una ambición de sencillez y sinceridad- , y una protesta contra la insinceridad, la artificialidad, el virtuosismo y el vacío del rococó; las excavaciones de Herculano (1719) y Pompeya (1748), así como el redescubrimiento de Grecia, serían un estímulo para el clasicismo.

2) La segunda (1780-1800), llamada **clasicismo de la Revolución**, es la expresión de la Ética revolucionaria que pone de manifiesto los ideales patriótico-heróicos, las virtudes cívicas romanas, las ideas republicanas de libertad, el heroísmo y el espíritu de sacrificio, el rigor espartano y el autodomínio estoico. Es un arte militante, expresión de la ideología en imágenes de una burguesía que lucha por alcanzar el poder: racionalismo compositivo (concentración de las estructuras), sobriedad (arte puramente lineal), exactitud (precisión, limitación a lo más necesario) y severa objetividad suministran su unidad, las bases de este neoclasicismo.

La burguesía, que se asfixiaba bajo el Antiguo Régimen, que vivía bajo el yugo de la frivolidad rococó de la Corte, cree descubrir su austeridad puritana y su concepción de la virtud cívica en la historia romana: con ella se identificará esta burguesía. Por eso nos encontramos ante un nuevo concepto de arte:

- Con la Revolución, el arte se convierte en confesión de fe política.
- El arte no es un "ornamento de la estructura social", sino parte integrante de sus cimientos.
- El arte no es un pasatiempo, un privilegio de ricos, o un estimulante, sino un patrimonio de la nación, puro, verdadero y, por lo tanto, debe instruir, perfeccionar, dar ejemplo y contribuir a la felicidad.

Una constante de todo el arte neoclásico es la **crítica**, que se convierte en condena, **del arte inmediatamente precedente, el barroco y el rococó**. Se condenan los excesos sin medida, el abandono del arte en manos de la imaginación a la que corresponde el virtuosismo técnico que realiza todo lo imaginado. La cultura barroca es la última cultura clásica; los críticos del barroco quieren corregir la exageración y la deformación del clasicismo, separar el clasicismo-teoría del clasicismo-imaginación.

En el momento en el que, en toda Europa, el poder económico y político pasa de las viejas castas privilegiadas a la burguesía, el arte neoclásico acompaña la transformación de las estructuras sociales con la transformación de las costumbres. Pero de hecho se ha dicho que la Revolución fue artísticamente estéril, que su arte es una mera continuación del clasicismo rococó; se ha dicho que se puede hablar de revolucionario con referencia a contenidos e ideas, pero no a formas y a medios estilísticos. El neoclasicismo no está rígidamente vinculado a la ideología revolucionaria: David es revolucionario, Canova, no; la utopía urbanística de Boullée y de Ledoux está unida a la ideología iluminístico-revolucionaria, pero no la reforma urbanística de Berlín, debida en gran parte a Schinkel; las reformas del centro de París y los planes de reestructuración de Milán de Antolini reflejan el nuevo modelo de la "capital", pero no así la expansión neoclásica de Turín, ni las aportaciones urbanísticas moderadas y típicamente "burguesas" de Valadier en Roma.



El neoclasicismo, como estilo, no tiene una propia caracterización ideológica, está disponible para cualquier demanda social. De hecho, la auténtica creación estilística de la Revolución no es este clasicismo, sino el romanticismo (la separación entre neoclasicismo y romanticismo tiene lugar entre 1820-1830). La Revolución tenía nuevos diseños políticos, nuevas instituciones sociales, nuevas normas jurídicas..., pero no tenía una nueva sociedad que hablara un lenguaje nuevo, y por eso utilizó uno de los códigos vigentes.

Podemos definir, pues, 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 Quatremère de Quincy, pintores como Mengs, David, escultores como Canova y Thorvaldsen, y arquitectos como Percier, Fontaine, Schinkel, Antolini, Valadier, Boullée y Ledoux pueden ser considerados como los representantes más destacados de esta tendencia.

Surgido por primera vez en Roma estimulado por los descubrimientos realizados en Pompeya y en Herculano, el movimiento se propaga rápidamente a Francia por el intercambio de alumnos pintores y escultores de la Academia de Francia en Roma, a Inglaterra y al resto del mundo. Basado en los principios de Winckelmann, que preconiza una vuelta a los valores de virtud y de sencillez de la Antigüedad, quiso reunir todas las artes en lo que recibió el nombre de "el gran gusto".

Podemos hablar de auténtico neoclasicismo a partir de mediados del siglo XVIII, después de la teorización de Winckelmann y de Mengs. Su fase culminante, de expansión por Europa e incluso por los Estados Unidos, es la que va de los inicios del XIX hasta el final del Imperio (1815), y toma el nombre, precisamente por eso, de "estilo imperio". La oleada romántica será el producto de la reacción de la cultura europea al hecho de que pone fin a la epopeya napoleónica y, con ella, al mito del héroe como único, supremo y universal protagonista de la historia.

El arte neoclásico se sirve, sin ningún prejuicio, de todos los medios que la técnica pone a su disposición. En arquitectura, el principio de la correspondencia de la forma con la función estática lleva al cálculo escrupuloso de los pesos y las tensiones, al estudio de la resistencia intrínseca de los materiales. Es precisamente la arquitectura neoclásica la que experimenta los nuevos materiales y revalora, en el plano estético, la investigación técnico-científica de los ingenieros. En las artes figurativas, la base de todo es el dibujo, el fino trazo lineal, que sin duda no existe en la naturaleza ni se da en la percepción de lo

real, pero que traduce en concepto intelectual la noción sensorial del objeto. Se quiere educar en la claridad absoluta de la línea, que reduce a lo esencial y no da lugar al probabilismo de las interpretaciones.

### 2.3. La arquitectura neoclásica

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 el arquitecto tendrá que preocuparse también del desarrollo social y funcional. Se construyen iglesias a la manera de los templos clásicos, pero también escuelas, hospitales, mercados, aduanas, puertos, calles, plazas. Los escultores y los pintores trabajan por la ciudad: estatuas, ornamentos, grandes representaciones históricas que sirven de ejemplo a los ciudadanos. Y prefieren sobre todo el retrato, una manera de analizar y clarificar la relación entre la naturalidad (sentimiento) y la sociabilidad (deber) de la persona.

Sin embargo, hay que distinguir dos líneas:

1) Una arquitectura 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).

2) Otra arquitectura, esencialmente funcional 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 sociedad nueva.

Al ideal barroco de la técnica virtuosa le sucede el ideal neoclásico de la técnica rigurosa. La verdadera técnica del artista es la de proyectar: todo el arte neoclásico está rigurosamente proyectado. La realización es la traducción del proyecto mediante instrumentos operativos que no son exclusivos del artista, sino que forman parte de la cultura y de la manera de vivir de la sociedad. En este proceso técnico-práctico de adaptación se elimina por fuerza el toque individual, la arbitrariedad genial del primer hallazgo, pero en compensación la obra adquiere un interés directo para la colectividad y cumple esta tarea de educación cívica que la estética iluminista le asigna al arte. Era un sacrificio que la ética de la época consideraba necesario; no se puede fundar una sociedad libre y ordenada sin limitar el arbitrio individual, aunque sea de un genio. El artista ya no aspira al privilegio del genio, sino al rigor del teórico; no da al mundo hallazgos admirables, sino proyectos realizables. Incluso Canova, que proclamaba la necesidad de una realización "sublime", mandaba hacer sus estatuas, casi totalmente, a los "técnicos" del mármol. ¿No se daba cuenta de

que frenaba con eso el ímpetu de la idea inicial de los bocetos? ¿Es posible que, como muchos repiten, de todo el arte neoclásico, sólo se salven los diseños y los bocetos?

Evidentemente, Canova quería que sus esculturas se convirtieran en frías y casi impersonales mediante una realización no emocional. No se puede imaginar una música que sólo pueda ser interpretada por quien la ha escrito; el sublime ideal de los filósofos no tendría ningún efecto sobre la vida de los humanos si no fuera traducido y reducido a áridas normas jurídicas. Con el mismo criterio, pues, tienen que valorarse las reglas neoclásicas, que no marcan en absoluto la parálisis del arte sino la toma, por parte de los artistas, de una lúcida conciencia de su función cívica.

La reducción de la técnica propia del arte a técnica del proyecto señala el momento en el que el arte se separa definitivamente de la tecnología y de la producción artesanal, y la primera posibilidad de unión entre el trabajo ideador del artista y la naciente tecnología industrial.

Observemos un mueble rococó: tiene líneas caprichosamente curvas, formas diversamente torneadas y modeladas, tallas, desniveles, dorados, pinturas, franjas, borlas... Han colaborado para hacerlo varios artesanos de diferentes especialidades (carpinteros, tallistas, estuquistas, doradores, tapiceros, bordadores), aportando cada uno de ellos su mejor experiencia al trabajo común; y la calidad artística del objeto depende de la bondad de la realización, de la manera como los operarios han sabido mezclar una consumada experiencia con una brillante inventiva.



Mueble rococó

Observemos, ahora, un "mueble imperio": tiene líneas simples, arquitectónicas, que resaltan el valor puro de la materia; su ornamentación es extremadamente sobria, básicamente con elementos metálicos trabajado aparte y aplicados después. Podría, en sus partes esenciales, ser producido en serie y su calidad estética reside en la fidelidad con la que el objeto realza la claridad estructural del proyecto.



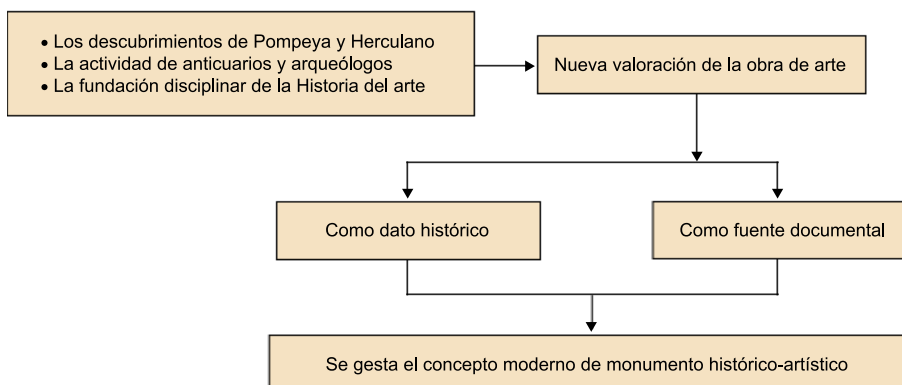
Mueble imperio

### 3. El siglo XVIII: la génesis de la "restauración artística"

¿Qué hay que hacer con las ruinas de los monumentos, las obras inacabadas, los restos de esculturas mutiladas, las pérdidas de capas pictóricas, los hallazgos arqueológicos...? ¿Hay que restaurar (es decir, rehacer, acabar, añadir, reintegrar...) o sólo conservar (mantener como está, preservar...)?

La "restauración artística", como disciplina y formulación teórica, se configura durante el siglo XVIII y tiene como centro Roma, aunque la influencia de Viollet-le-Duc ha dado la primacía a Francia.

El siglo XVIII presenta una confluencia de opciones que se traducen en una gran diversidad de propuestas e intervenciones:



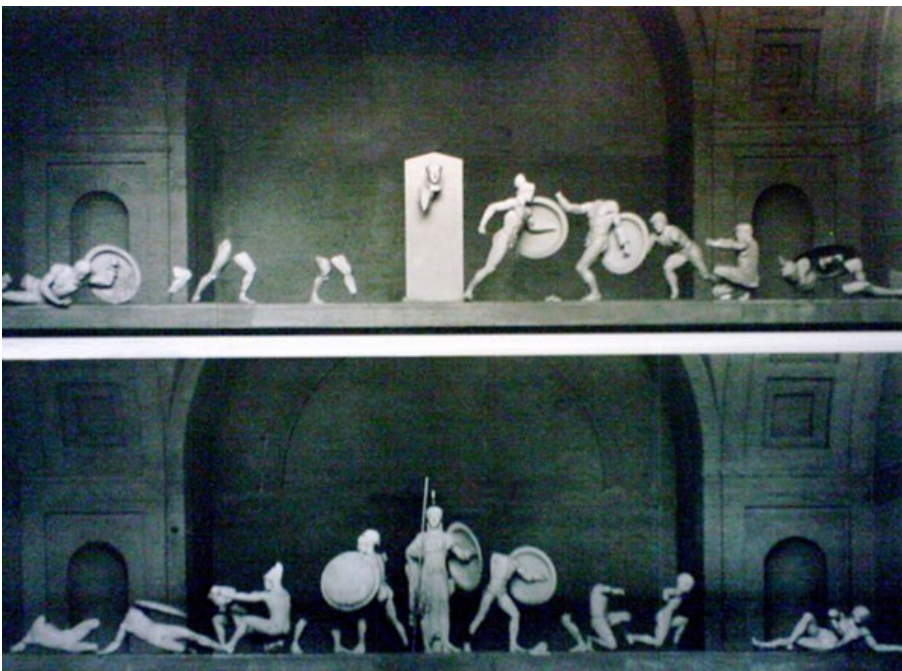
La arqueología fomenta el "racionalismo crítico" e, indirectamente, el coleccionismo se articulará sobre pautas científicas de catalogación, frente a los criterios esteticistas y subjetivos; la restauración escultórica se convertirá en una actividad cualificada y bien remunerada. Los estudios de Johann Winkelmann harán que la obra de arte sea estudiada con un enfoque arqueológico y dentro de su contexto, según el análisis estilístico y formal. Todo hará que la restauración empiece a someterse a reglas estrictas que garanticen el rigor de la intervención.

Se valoran la autenticidad de la obra de arte y el reconocimiento de sus valores históricos y documentales: por lo tanto, las integraciones arbitrarias o esteticistas de esculturas o piezas antiguas serán recriminadas. No se está diciendo que la obra de arte se conserve estrictamente como "documento": se continúan haciendo reintegraciones, pero se someten a criterios científicos, derivados del enfoque histórico arqueológico. Es el caso de Carlo Albacini, que completó el

*Discóbolo*, encontrado en Tívoli en 1792, o bien observamos cómo Thorvaldsen completó las esculturas del templo de Afaya en Egina, y cómo se exponen actualmente.



Restauración, con las intervenciones de Thorvaldsen, de lo que se imaginaba ser el frontón a finales del siglo XIX.

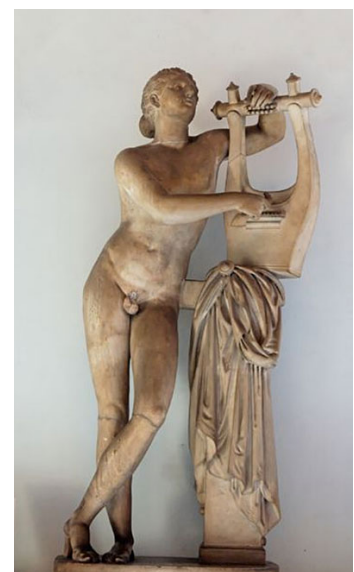


Los frontones tal como se presentan en la Gliptoteca de Munich.

Giovanni Perantoni reintegró el *Pothos Capitolino* de Escopas. El cardenal Albani recurrió a Winckelmann, el cual pidió al escultor Bartolomeo Cavaceppi que restaurara las obras de arte de su colección, siguiendo los principios de someter la restauración a la veracidad de la arqueología.

En pintura, cada vez se criticarán más las reintegraciones, pero en escultura se consideran posibles y oportunas:

- los elementos añadidos con la reintegración no tocan las partes originales;
- no deforman lo antiguo;
- son reversibles;
- a menudo se dotaba a los elementos nuevos de una pátina artificial y para uniformar la escultura se utilizaba pez griega y polvo de mármol.



Estatua de Pothos restaurado como Apolo con cítara

Giovan Battista Casanova se negó a acabar los Mármoles de Elgin (mármoles procedentes del Partenón): se sentía incapaz de imitar el feliz momento clásico de éstos. Ante las prácticas indiscriminadas, Casanova criticaba la figura del restaurador: "Creo ciertamente que los restauradores han sido la causa de errores mayúsculos y quizás de la pérdida de muchos monumentos" (*Discorso sopra gli antichi*, 1770).



Vista general de la sala de los Mármoles de Elgin. British Museum.

### 3.1. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)



Angelika Kaufmann: *Retrato de Winckelmann*, 1764. Óleo sobre tela. 97,2x71 cm. Kunsthaus, Zurich.



Johann Joachim Winckelmann, considerado como el fundador de la Historia del Arte y uno de los fundadores de la arqueología como disciplina moderna, resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego de la *kalokagathia*, esto es, la educación de la belleza y de la virtud (espíritu neoclásico).

Nació en la Prusia de Federico II, en una familia humilde (su padre fue zapatero); se convirtió en un experto mundial en arquitectura de la Antigüedad y el principal teórico del movimiento neoclásico del siglo XVIII. Después de estudios de teología, de medicina y de historia en varias universidades alemanas, empezó su carrera como preceptor con niños de familias nobles. De 1748 hasta 1755, ejerció tareas como bibliotecario para el conde Heinrich von Bünau en Noetheniz, Dresde. Gracias a éste, las puertas de la fabulosa colección de arte del duque de Sajonia le serían abiertas.

Como explica Joaquín Yarza, la obra de Winckelmann fue muy importante tanto desde un punto de vista teórico como práctico. Admira la Antigüedad griega, su serenidad, la gracia y grandeza que él creía avalada por una relación estrecha entre arte y libertad. Para Winckelmann, el ideal de belleza sólo lo habían alcanzado los griegos al imitar y perfeccionar la naturaleza. La función del artista moderno sería, pues, la de imitar aquellos modelos, pero no para copiarlos, sino para convertirse en inimitable. Esta admiración sin límites por lo griego, y la defensa del orden dórico de Paestum, no fue compartida por otros artistas e intelectuales. Piranesi, por ejemplo, defendió el orden etrusco o toscano, la arquitectura y ornamentación egipcias y la magnificencia de Roma, porque, como él escribió, también "del temor brota el placer". Incluso Diderot llegaría a afirmar, irónicamente, que los antiguos tenían una ventaja sobre ellos y es que no tenían antiguos a los que seguir, admirar o emular.

Antes de su viaje a Roma, en 1755, Winckelmann sólo tenía un conocimiento literario y erudito, además de algunas esculturas clásicas que había podido contemplar en Dresde, de Grecia y de Italia. Si la primera siempre debería constituir para él una geografía imaginaria e idealizada, Roma acabó convirtiéndose en su propia vida. En 1763, escribía que sólo había vivido ocho años, los de su estancia en Roma. En esta ciudad, muy pronto se convirtió en consejero y amigo de uno de los mayores coleccionistas y mecenas del siglo XVIII, el cardenal Albani, que llegó a construir una villa, no para vivir, sino para guardar sus colecciones y su biblioteca. Winckelmann no sólo fue bibliotecario del cardenal, sino su asesor artístico, si así se le puede denominar, y ambos discutían y paseaban por los jardines de Vila Albani, y pensaban en la disposición más adecuada de los objetos en la construcción.

Winckelmann, que llegaría a ser *Prefetto delle Antichità di Roma*, había publicado en Dresde, muy poco antes de su llegada a Roma, un opúsculo que, con sus contradicciones e insuficiencias, acabaría constituyendo el armazón básico de su más célebre obra, *Historia del arte de la Antigüedad*, de 1764. El opúsculo, manifiesto del neoclasicismo, llevaba por título *Reflexiones sobre la imitación del*

*arte griego en la pintura y en la escultura* (1755), y en él Winckelmann defendía la belleza ideal alcanzada por los griegos y rechazaba la imitación directa de la naturaleza. Si en las *Reflexiones* establecía la necesaria relación entre arte y clima para alcanzar la belleza, en la *Historia del arte* ampliaba esta insuficiente caracterización para defender que en Grecia, y por extensión así tendría que ser en el mundo moderno, la belleza ideal se alcanzó gracias a las condiciones políticas democráticas que permitieron el desarrollo y perfección del arte. Y se trata de un binomio, el de la relación entre arte y libertad, que la Revolución Francesa llevaría a sus últimas consecuencias, especialmente en la obra de Jacques-Louis David.

Adversario empedernido del barroco y del rococó, estuvo convencido de que el "Ideal de Belleza" constituye una realidad objetiva que puede ser descubierta frecuentando las grandes obras de la Antigüedad, sobre todo las griegas. Su conocimiento íntimo y prodigioso de las obras lo adquiere sobre todo cuando trabajaba en la Ciudad del Vaticano; en el momento de las excavaciones de Herculano, fue puesto al servicio de lo que considera como su misión: formar el gusto de la élite intelectual de Occidente. La fórmula que encuentra para caracterizar la esencia del arte griego, "noble simplicidad y sereno tamaño", inspirará generaciones de artistas y de arquitectos después de él como Benjamin West y Jacques-Louis David, sin olvidar a los teóricos del arte y escritores alemanes como Lessing, Goethe y Schiller.

Winckelmann rechaza la naturaleza sensual del arte, manifestación de las pasiones del alma, e inventa la "Belleza Antigua" haciendo referencia al mármol blanco (ignoraba que los contemporáneos revestían con policromía aquellas esculturas); su estética se funda en la idealización de la realidad y es condicionada por la libertad política, la democracia.

Pero Winckelmann no sólo creó un método para estudiar el arte griego, o para proponer una estética a los artistas modernos, a quienes solía aconsejar que mojaran sus pinceles en la mente y no en la naturaleza, sino que inventó un lenguaje para analizar las obras y la Historia del Arte. Un lenguaje no empeñado en inventariar o catalogar a la manera de los eruditos o de los anticuarios, sino una forma de expresión en la que el sentimiento de lo bello, su percepción subjetiva, la emoción que produce el objeto, son argumentos prioritarios, siempre en busca de la belleza absoluta, aquella que sólo es posible en la imitación ideal, en la mimesis de la idea. Los racionalistas más rigoristas del siglo no compartieron sus ideas, llegando a insinuar, como dijo Milizia, que hablaba de "cadáveres", de perfecciones ahistóricas, de modelos estéticos atemporales.

Basándose en los trabajos del Conde de Caylus, del que reconoció una influencia importante, contribuyó a transformar la arqueología que tenía un carácter de pasatiempo para los coleccionistas ricos en una ciencia. Su principal obra es la *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), en la que distingue cuatro fases: el estilo antiguo, el estilo elevado, el estilo bonito y la época de los imitadores

(estilo arcaico, primer clasicismo del siglo –V, segundo clasicismo del –IV, y finalmente estilo helenístico). Concibe esta sucesión a imagen de la evolución biológica de un organismo vivo.

Sobre la restauración, afirma el deseo de conseguir la unidad formal y material de la obra, no rechaza la reintegración de las esculturas en su unidad, desprecia el afán purista de distinguir entre partes originales y restauradas, pero somete las reintegraciones a los datos de un estudio erudito.

Por otra parte escribió para el joven aristócrata báltico Friedrich von Berg el *Tratado sobre la capacidad para sentir lo Bello* (1763), donde se puede leer:

"Como la belleza humana ha de ser concebida, para ser comprendida, en una sola idea general, me he fijado en que los que no están atentos a la belleza del sexo femenino y los que no o no mucho por las del nuestro tienen raramente la facultad innata, global y viva de sentir la belleza en el arte. Esta belleza les parecerá imperfecta en el arte de los griegos, ya que las mayores bellezas de éstos se fijan más en nuestro sexo que en el otro".

Johann Joachim Winckelmann (1763)

Este entusiasmo para la belleza masculina es sin duda revelador de sus tendencias homosexuales.

Mientras hacía parada en Trieste en un viaje de Viena en Roma, el 8 de junio de 1768, Winckelmann fue asesinado en su habitación por Francesco Arcangeli, delincuente común que se hospedaba en el mismo hostel, a quien había enseñado unas medallas antiguas que la emperatriz María Teresa le había dado. Fue enterrado en la catedral de Trieste.

Así describía el Apolo de Belvedere, en la Ciudad del Vaticano:

"La estatua de Apolo es la más sublime [...]. El artista que la creó se tuvo que guiar exclusivamente por un ideal [...]. Su talla contiene una belleza física superior a la de los hombres, y toda su actitud es reflejo de su grandeza interior. Una eterna primavera, tal como la que reina en los felices Campos Elíseos, confiere a la atractiva plenitud masculina una juventud amable y armoniosa que surge dulcemente entre la orgullosa constitución de sus miembros [...]. La suave cabellera, movida por una leve brisa, flota en torno a la cabeza como los tiernos y flexibles tallos de la vid [...]. La contemplación de esta maravilla del arte me hace olvidar el entero universo [...]. Mi pecho parece ensancharse y elevarse como si estuviera inundado de espíritu profético y algo me transporta a Delos y a los bosques de la Licia, lugares a los que Apolo honraba con su presencia".

Y de esta manera describe el Laocoonte:

"Así como el fondo del mar permanece siempre tranquilo por muy agitada que pueda estar la superficie, de la misma manera las figuras de los griegos, en medio del mayor tumulto de las pasiones, muestran en sus expresiones un alma grande y sosegada. Esta alma está expresada en el rostro de Laocoonte, y no sólo en el rostro, a pesar de los dolores más atroces [...]. La expresión de un alma tan elevada supera en mucho la forma de la bella naturaleza: el artista tuvo que experimentar en sí mismo la fortaleza de ánimo que supo imprimir en el mármol".

Johann Joachim Winckelmann

### 3.2. Intervenciones en arquitectura

Las intervenciones en arquitectura, sobre todo medieval, continúan con la modernización de las fábricas sobre las que se interviene y con el uso de formas más o menos barrocas, clasicistas o neoclásicas. Como ejemplos podemos citar

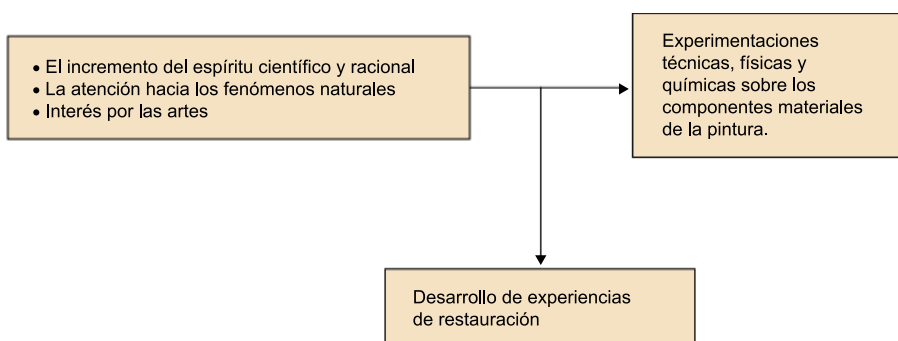
las nuevas fachadas que se erigen en las catedrales góticas (recordemos: 1348 peste negra, crisis generalizada en Europa, se dejan inacabadas muchas catedrales) con una clara concepción escenográfica (son como decorados ajenos e independientes al resto de la fábrica medieval: catedral de León, de Valencia, de Murcia, Toledo, Pamplona) y donde se impone el clasicismo barroco con escasa atención a la arquitectura preexistente (como es el caso de la fachada barroca de Santa Maria Maggiore de Roma)

En otros países perduró el medievalismo, cosa que facilitó unas prácticas de reintegración "en estilo", es decir, la finalización o reparación de un edificio en su estilo original. Es el caso de Inglaterra, donde nunca se perdieron los hábitos constructivos de la arquitectura medieval y el gusto por lo gótico (como lo muestra la reconstrucción estilística de la fachada neogótica del transepto septentrional de la abadía de Westminster, hecha por Christopher Wren). En Francia también se da el *survival* gótico, como se manifiesta en la finalización de la catedral de la Sainte-Croix de Orleans.



Catedral de la Sainte-Croix de Orleans

### 3.3. Restauraciones de obras pictóricas



Enumeramos las operaciones que se realizan sobre las obras de arte con la pretensión de aplicar los nuevos conocimientos científico-técnicos.

### 1) Reintegraciones y repintados, criterios y métodos

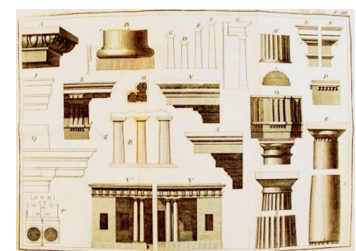
Es un problema central de la restauración: se trata de la restitución y reparación de partes perdidas o maltrechas de la obra de arte que se realiza mediante el principio de "reintegrar" o "repintar" las lagunas intentando armonizar las partes integradas con las originales, hasta el punto de confundirlas (problema que se agudizó, por ejemplo, con el incendio de palacios como el del Alcázar Real de Madrid el 24 diciembre 1734).

Debemos remontarnos a las actividades de Gian Pietro Bellori y Carlo Maratta, que dieron lugar a un debate que llega al siglo XVIII. Gian Pietro Bellori, bibliotecario de Cristina de Suecia y anticuario de Clemente X, escribe el discurso *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), donde da las claves interpretativas para entender la esencia de las artes: las grandes creaciones son encarnaciones de una idea nacida en el interior del artista; la explicitación de esta idea se convierte en el aval de los programas de reintegraciones orientados a recuperar el estado original y completo de la obra de arte, para reencontrar sus contenidos y la fuerza original de su idea. Apoya las restauraciones hechas por Carlo Maratta en la Capilla Sixtina, en la galería del Palacio Farnese de Annibale Carracci y en los frescos de Rafael. En cambio, monseñor Gian Gaetano Bottari critica el *ripristino* y afirma la posibilidad de una vía intermedia entre esta práctica y la no intervención. Y el abad Luigi Encrespe condena el *ripristino*, exalta el valor estético de la pátina y mantiene que el retoque sobre la obra de arte es técnicamente imposible porque la "verdad" original es irreproducible.

Eso demuestra la existencia de un debate crítico sobre la posibilidad o negación de hacer reintegraciones. La arqueología y la historia del arte frenaban las reintegraciones indiscriminadas. Francesco Milizia, en el *Dizionario delle belle arti del disegno*, critica la práctica del retoque: "Con el tiempo las nuevas tintas cambian y discuerdan con las viejas". Lo argumenta, pues, en la imposibilidad técnica del repintado y no en su carácter ilegítimo.

### 2) Limpieza de cuadros

Es el otro gran tema de la restauración pictórica, que también provocó debates. En el siglo XVII, con el desarrollo de los primeros talleres de pintura, se discute sobre los límites que deben mantenerse en las operaciones de limpieza de los cuadros. Mancini y Baldinucci (1681) advierten sobre las limpiezas ignorantes que arrastran veladuras, medias tintas, retoques, arrepentimientos... Charles Lebrun y Francesco Alfarotti valoran la pátina como signo de antigüedad de la obra de arte, como elemento estético que aumenta la belleza y armonía de la



Francesco Milizia (1725-1798): *Principio di architettura civile*

pintura; al envejecer, la pátina suaviza los colores y ata las tintas, matizándolas. William Hogarth niega la posibilidad de recuperar el brillo original de los colores mediante la limpieza; desarrolla la idea del tiempo-pintor: se valoran los tonos envejecidos, incluso se aplican pátinas artificiales.

La otra cuestión es la sustitución de barnices viejos y amarillentos o el tratamiento de manchas. Como recetas y experimentos se pueden mencionar las de La Fontaine, partidario del jabón negro y lavado con esponja y agua, la de Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, defensor de la exposición al sol -para las telas- y a la serena -para tablas-, y lavado con ceniza, la de De Piles, que aconseja el jabón y agua, lejía caliente, orina, cenizas, sal, la de Turquet de Mayerne, con leche, yema, aguafuerte, espíritu de vitriolo (ácido sulfúrico deshidratado) o de sulfuro, o recetas artesanales como la de fregar los cuadros con pan, trigo, tocino... Muchos de estos materiales provocaron daños. Hay que subrayar, sin embargo, la actitud científica que empieza a notarse como nueva actitud frente al taller (artista/intelectual - artesano)

### 3) Operaciones sobre los soportes

Los traslados de frescos o las transposiciones de pinturas a otro soporte diferente del original eran operaciones complejas. Los métodos del *strappo* y del *stacco* son conocidos desde 1605.

La práctica del transporte de telas empieza a extenderse dentro del clima de revaloración de las artes mecánicas (pero muchos procedimientos se mantenían en secreto –reminiscencias del taller artesanal).

- Robert Picault: levantaba la pintura y la aplicaba sobre un soporte nuevo que impregnaba con una masilla, *maroufle*, de gran adherencia.
- Hacquin, Madame Godefroid.

Otras intervenciones sobre los soportes:

- Impregnación con *beverone*.
- Prácticas de reentelado: adhesivo hecho con harina, fécula, cola consistente, melaza, y un desinfectante, a menudo jugo de ajo.
- Planchado, grapado (encorchetado), refuerzo del cuadro con tablas de roble o caoba.

### 3.4. El *capitolato* de Pietro Edwards

Tuvo gran prestigio en los ambientes académicos de la República de Venecia. Desarrolla un programa para la conservación de pinturas. Nombrado *Ispettore al restauro generale delle pubbliche pitture*, presentó el 1777 un *capitolato* para las restauraciones basado en diez puntos (es el conjunto más sensato de las recomendaciones):

- No utilizar corrosivos.
- Afirmar el color estropeado.
- Reentelar el cuadro si es preciso.
- Transportar el cuadro a otro soporte si es preciso.
- Retirar la suciedad y los barnices.
- No dejar los repintados viejos.
- No quitar nada del original.
- Que todo se haga con delicadeza.
- Reflexionar sobre lo que se hace.

### **3.5. La acción institucional: academias y museos**

La combinación de los factores Ilustración, secularización, racionalismo y despotismo ilustrado dio como resultado el incremento del control sobre el patrimonio histórico-artístico:

- protección jurídica y estatal;
- se inspeccionan y limitan las excavaciones arqueológicas;
- se tutelan los monumentos antiguos;
- se controla el espolio del patrimonio.

Acciones del Estado pontificio:

- edicto del cardenal Spinola que regula las excavaciones y el comercio de antigüedades (30-9-1704);
- ordenanzas de Giulio Imperiali destinada a valorar los edificios antiguos (20-5-1715);
- el edicto del cardenal Albani (1733) en favor de la conservación de las pinturas y esculturas.

Las academias y museos se convertirán en instrumentos fundamentales de la acción institucional de los Estados en la tutela y conservación del patrimonio:

a) En Francia, con el centralismo estatalista de la monarquía absoluta del XVII, la Academia francesa asume el control de toda la actividad artística, incluida la supervisión de los objetos artísticos.

b) Charles Lebrun ejerce desde 1681 la tarea de "vigilante de cuadros".

c) La fundación por parte de Fernando VI de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) dotaron al Estado de instrumentos de control de la actividad artística del reino:

- supervisaba los proyectos municipales;
- obligaba a la presentación de todos los proyectos de obras que afectarían a los bienes eclesiásticos.

**d)** Se prohíbe la extracción y salida de objetos artísticos de la Península (1779).

Para fomentar el conocimiento de la riqueza artística nacional, las colecciones y galerías se abren al público:

- British Museum, en 1753 (depositario de los expolios del Partenón).
- Gliptoteca de Munich, en 1830.
- Museo Pío-Clementino del Vaticano, en 1770-1780.
- Museo del Louvre, en 1793.
- Museo del Prado, en 1787.



## 4. Viollet-le-Duc: restauración estilística

Hablar de restauración como **disciplina científica** supone hablar del pensamiento de Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecto, teórico y restaurador francés, que compiló los principios de una teoría de restauración, arquitectónica que puso en práctica en sus intervenciones en numerosos edificios medievales. Su doctrina de la restauración es inseparable de sus ideas sobre la Historia del Arte y de la Arquitectura, el "racionalismo neomedieval" o los debates sobre la arquitectura contemporánea.

Tiene el mérito de haber enunciado, por primera vez, los problemas primordiales de la restauración monumental. Publica, en diez volúmenes, un *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle*, y en el octavo encontramos el influyente artículo "Restauration", donde define lo que se interpreta como "restauración estilística": "Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca".

De esta definición se deducen algunos principios del pensamiento de Viollet:

- la posibilidad de rehacer una obra incompleta;
- la "unidad de estilo" como objetivo central de la restauración;
- posibilidad de recuperar el estado primitivo u original de la obra suprimiendo las transformaciones posteriores;
- se admite la posibilidad de obtener un resultado que nunca ha existido;
- la restauración es entendida como la adquisición de un "estado ideal" de la obra de arte, completa, perfecta, independiente de las variaciones experimentadas a lo largo de su historia.

Paradoja:

- propone el retorno a un origen más puro "incluso del que fue el "auténtico" edificio;
- propone no sólo recuperar la obra de arte *tal como fue* en su origen, sino *tal como tendría que haber sido*, ideal y perfecta.

La "restauración en estilo" tiene en cuenta dos **postulados**:

1) **La originalidad de estilo** (valor histórico): dota de máximo valor el estilo original de la obra de arte, hasta el punto de admitir la eliminación de sus transformaciones posteriores para recuperar el supuesto estado original, y tiene valor histórico porque este estado original es deducido de las leyes positivas de la historia.

2) **La unidad de estilo** (valor de novedad): busca el estado completo que debe presentar la obra después de la restauración, es decir, obra perfecta y completa, como si fuera nueva, y de ahí el "valor de novedad".

¿Por qué lo nombramos "restauración estilística"? Lo hacemos porque cada obra de arte debe restaurarse de acuerdo con las leyes del estilo al que pertenece. Pero eso sólo es factible en edificios que pertenecen a estilos que, como el gótico, respondían a un criterio de unidad, donde era posible recuperar por deducción elementos deteriorados o perdidos: las catedrales y otros estilos considerados lógicos y racionales –como los clasicistas– en sus principios compositivos o constructivos, son factibles de recuperar su "forma prístina" (primitiva), deduciendo las partes de que faltan a partir de las existentes.

Llevando estos principios al límite, numerosos edificios restaurados en el XIX adquirieron esta apariencia "inerte" (como decorados de "cartón piedra") y se introdujeron elementos nuevos tratados como si fueran originales, hasta el punto de que no se distinguían las partes originales de las añadidas.

El objetivo de la restauración estilística era, pues:

- Conseguir el "monumento ideal", de estilo unitario.
- Eliminar las huellas del deterioro.
- Ofrecer la apariencia externa de una obra recientemente creada, no afectada por la triple influencia destructora del hombre, la naturaleza y el tiempo.

Este posicionamiento implica una sobrevaloración de la "idea" contenida en la obra de arte en detrimento de la "materia". La materia adquiere un mero carácter instrumental, y puede ser, pues, sustituida –aunque no sea la original– para recuperar la supuesta "idea" original.

Por eso, la doctrina de la "restauración en estilo" será condenada por su doble "falsificación":

a) Por la adulteración de su sustancia material, al introducir materiales nuevos sin distinción de los antiguos.

b) Por el engaño de la Historia del Arte, falsificando la antigüedad de los monumentos, al hacer pasar obras reconstruidas o reintegradas por obras antiguas y originales.

Las implicaciones metodológicas que se pueden extraer del concepto de "unidad de estilo" son las siguientes:

- La restauración debe basarse en estudios, documentos e investigaciones arqueológicas. Es necesario un conocimiento detallado del edificio.
- Da importancia al perfil técnico de la restauración: no debe conocer sólo la apariencia del monumento sino su estructura constructiva. Viollet-le-Duc es partidario de aplicar técnicas constructivas modernas para garantizar la duración del edificio.
- Hay que garantizar la funcionalidad del edificio: "El mejor medio para conservar un edificio es encontrarle un destino", pero considera que la función debe respetar el edificio.
- Las modificaciones antiguas tienen que conservarse, pero hay excepciones: se eliminan las modificaciones para recuperar la "unidad de estilo" del monumento. Pero el propio Viollet-le-Duc no siempre optó por eliminar los elementos posteriores al estilo original del edificio.

#### 4.1. Obras restauradas

En el siglo XIX la restauración monumental está centrada en el patrimonio monumental medieval. Los arquitectos y artistas no tenían formación en este campo, ya que estaban formados en los conocimientos de la tradición clásica, completada con la Academia de Francia en Roma, donde se ejercitaban en los monumentos de la Antigüedad. Por eso no debe extrañarnos que las primeras intervenciones en monumentos medievales acabaran con resultados desastrosos (por ejemplo, la restauración de Saint-Denis, hecha por Cellier y continuada por Debret: los trabajos provocaron el agrietamiento de las bóvedas y la nueva flecha tuvo que ser destruida al cabo de unos 10 años porque se desplomaba). A las destrucciones de la Revolución Francesa hay que añadir, ahora, los desastres de las restauraciones provocados por la falta de conocimientos sobre su estructura constructiva.

Pronto se reaccionó ante estos desastres. Victor Hugo escribió, en 1825, *Guerre aux démolisseurs*.

Es en este contexto donde Viollet-le-Duc transformará los métodos de restauración y preconizará un estudio detallado de los monumentos medievales.

#### 4.1.1. Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay



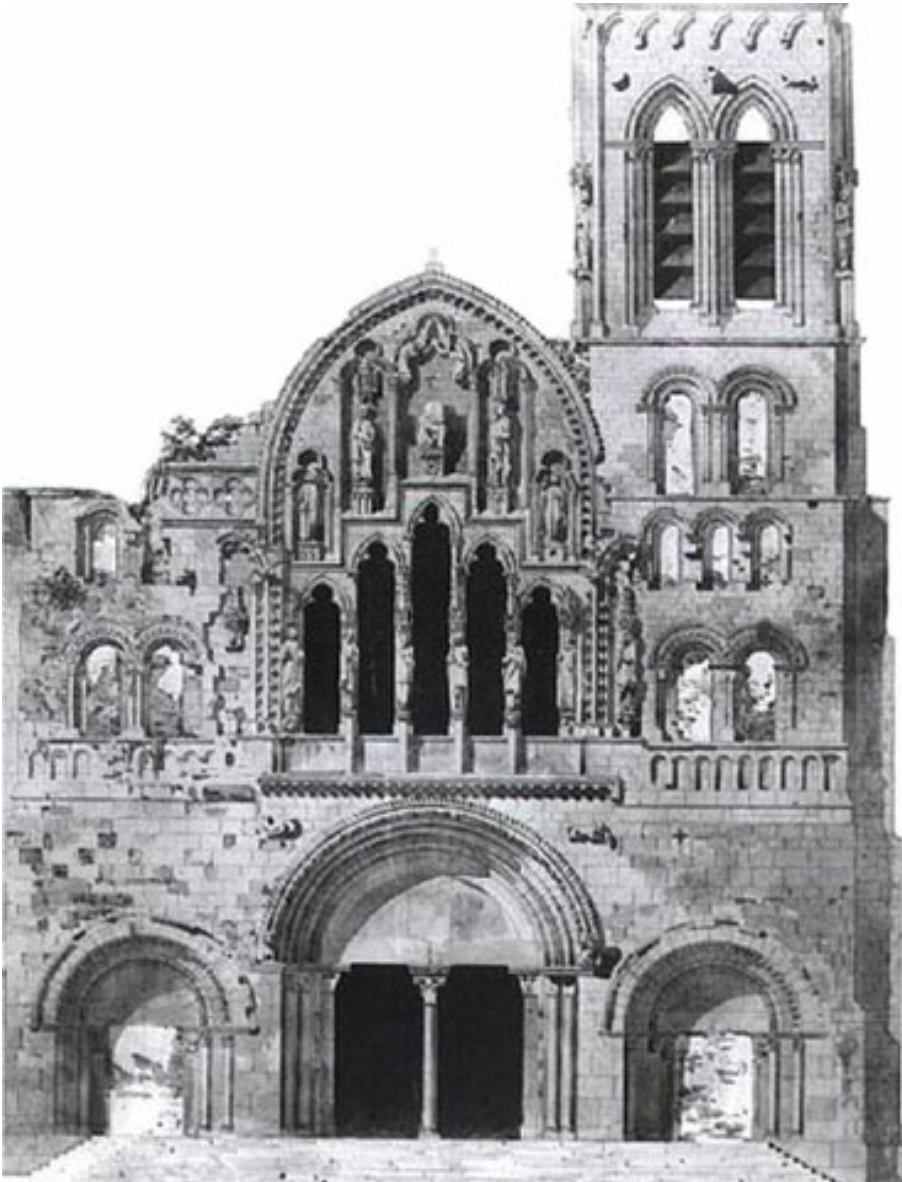
Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay

Es la primera gran obra de Viollet-le-Duc, iniciada en 1840 (tenía 26 años). El edificio estaba en estado ruinoso; por eso predomina el criterio de consolidación (reconstruye los arbotantes, reanuda la pendiente del techo de las naves laterales y reedifica "en estilo" tres tramos de la nave central). No completa la torre izquierda de la fachada. El éxito de las primeras restauraciones le abre el camino a obras más importantes y la confianza del emperador Napoleón III.

a) La Madeleine de Vézelay antes de la restauración de Eugène E. Viollet-le-Duc (1840):



Detalle del interior de la basílica



b) Y después:

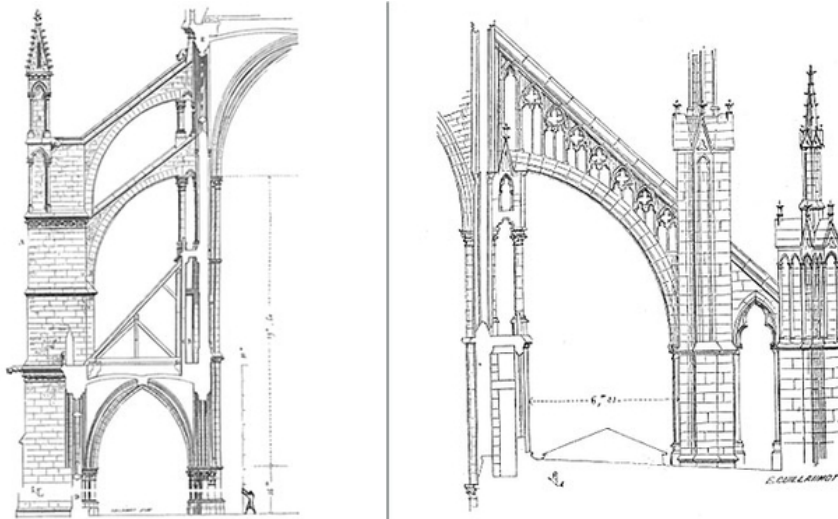


#### 4.1.2. Catedral de Amiens



Catedral de Amiens

Intentó devolver al edificio su estado de pureza original, recreando la obra de Robert de Luzarches del siglo XIII. Introdujo innovaciones muy criticadas: intentó disminuir la desigualdad de las dos torres, incorporó una balaustrada-pórtico que une las dos torres por encima del rosetón, o bien la sustitución de balaustradas *flamboyantes* en las capillas de la cabecera por series de pequeños arcos trilobulados copiados de la Sainte-Chapelle de París.



Els arbotantes. Dibujo de Viollet-le-Duc.

#### 4.1.3. Basílica de Saint-Sernin de Toulouse



Basílica de Saint-Sernin de Toulouse

Es el ejemplo más célebre de intervención de un edificio románico por parte de Viollet-le-Duc. Es el más estudiado y debatido, ya que recientemente se ha planteado la desrestauración del edificio eliminando la intervención de Viollet-le-Duc. El "redescubrimiento" del ábside de Saint-Sernin como consecuencia de la demolición de varias construcciones de la cabecera motivó la reparación total de la volumetría de la testera y el restablecimiento de las antiguas cornisas.



Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Detalles.

#### 4.1.4. Notre-Dame de París



Notre-Dame de París

La novela de Victor Hugo *Notre-Dame de París* fue publicada en 1831, y en ella, además del conocido argumento literario en torno a la bella Esmeralda y al deforme Quasimodo, se perciben las primeras críticas serias a la acción del tiempo, pero sobre todo a la de los hombres, sobre los monumentos de otras épocas: *Tempus edax, homo edacior* ('El tiempo es destructor; el hombre, todavía más destructor'), que el escritor reconoce traducir muy libremente como "El tiempo es ciego; el hombre, estúpido". Con esta corrosiva sentencia como telón de fondo, el escritor francés incluye en su novela un capítulo entero dedicado a la arquitectura de la catedral de París, una de las más tempranas y sentidas defensas de la arquitectura medieval, más allá del mero esteticismo espiritual de Chateaubriand. A Victor Hugo le interesaba tanto la concreta belleza de Notre-Dame de París como su realidad histórica, sus cicatrices y conservación. Le preocupaban las actuaciones llevadas a cabo sobre la catedral que, según las palabras iniciales del prefacio, visitaba frecuentemente "con propósito de estudio", poniéndose de manifiesto desde el comienzo una actitud beligerante ante la incompreensión del arte medieval. Así, en la primera página, critica la pintura dada al edificio (se había blanqueado enteramente en 1804, con motivo de la coronación de Napoleón) y censura la raspadura de los



muros "porque, de esta manera, se afean desde hace más de doscientos años las maravillosas iglesias de la Edad Media", experimentando "mutilaciones por doquier, por dentro y por fuera. El sacerdote las embadurna, el arquitecto las rasca y el pueblo, finalmente, las hace" caer, como había sucedido durante el periodo revolucionario.

Victor Hugo fue señalando las cosas desaparecidas o transformadas, preguntándose al contemplar su fachada: "¿Quién derribó las dos filas de estatuas?, ¿quién dejó los nichos vacíos?, ¿quién ha construido en medio de la puerta central esa ojiva nueva?, ¿quién osó encuadrar en ella esa puerta de madera insulsa y maciza, esculpida al estilo Luis XV, al lado de los arabescos de Biscornette? Los hombres, los arquitectos, los artistas de nuestros días". El escritor hace referencia, entre otros, a la destrucción, por parte de Soufflot en 1771, del parteluz de la portada principal, con la escultura de Cristo bendiciendo, así como los relieves de su dintel y tímpano, para abrir una ojiva nueva, que permitiera pasar por allí con más comodidad.

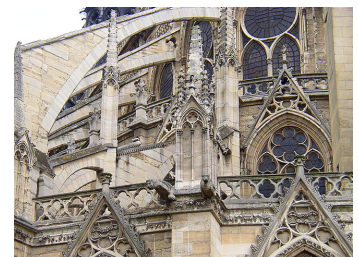
Cuando Victor Hugo menciona las filas de estatuas derribadas y los nichos vacíos, se está refiriendo a la destrucción de las esculturas de las portadas de Notre-Dame y a las estatuas de la Galería de Reyes de su fachada principal, que casi todos pensaban, incluido el propio Victor Hugo, que eran los reyes de Francia, desde Childeberto hasta Felipe Augusto, pues así los habían interpretado eruditos y viajeros desde Bernard de Montfaucon (1729) hasta Thiéry, el autor de una conocida guía de París (1787). Lo curioso de esta salvaje destrucción es que, por una parte, aquellos no eran los reyes de Francia, sino los reyes de Judá, en clara referencia a la genealogía de Cristo, y la destrucción se hizo por decreto, por la ejecución de una orden dada por el gobierno municipal.



Vista general de la fachada de la catedral

La publicación de *Notre-Dame de París* contribuyó, sin duda, a crear un estado de opinión generalizada a favor de la restauración de la catedral, que había vuelto a sufrir los efectos de la Revolución de 1830. El arquitecto Étienne Godde inició algunas obras de restauración, pero su profunda formación neoclásica le impidió entender la arquitectura de Notre-Dame, convirtiéndose así en la diana de la crítica de Didron y Victor Hugo hasta que fue separado de la catedral en 1842. Es entonces cuando, después de un concurso en el que perdieron a los arquitectos Arveuf y Danjoy, entraron en escena Viollet-le-Duc y Lassus, a quienes se les confió el proyecto de restauración, aprobado definitivamente en 1845. Las obras se dieron por acabadas en 1864.

La restauración de Notre-Dame de París marca el tránsito desde las primeras actuaciones, como la citada de la Madeleine de Vézelay, marcadas por la prudencia, la consolidación y la conservación, hacia la progresiva imposición de la voluntad de reintegrar el monumento para restituir su supuesta imagen originaria.



Los principios de Lassus con los que se abordó esta intervención eran bastante respetuosos. Decía que:

"Cuando a un arquitecto se le encarga una restauración de un monumento «lo que tiene que hacer es ciencia». El artista debe esconderse totalmente, olvidando sus gustos, preferencias e instintos; ha de tener por único y constante objetivo conservar, consolidar y añadir lo menos posible, y sólo cuándo es urgente. Es con un respeto religioso como ha de investigar sobre la forma, la materia e incluso los medios utilizados antiguamente para la ejecución; dado que la exactitud, la verdad histórica son tan importantes para la reconstrucción como para la materia y la forma".

J. B. Lassus

Lassus y Viollet-leDuc reconstruyeron los pequeños rosetones del transepto de la catedral, con una cierta visión arqueológica. Uno de los principales problemas de criterio que se planteaban era el de elegir entre la elevación original del siglo XII en cuatro niveles con un piso de rosetones, o mantener la modificación del siglo XIII, que había suprimido los rosetones para agrandar las ventanas altas y dar así más luz a un edificio bastante oscuro. Fue finalmente conservada la elevación del XIII, a excepción de los tramos que se encontraban próximos al crucero, y los rosetones fueron restablecidos.

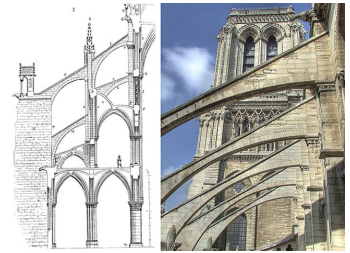
Pero a la muerte de Lassus (1857), Viollet-le-Duc intervino con total libertad, contradiciendo su postura de renunciación a toda idea personal y recuperación de la forma original, y modificó la decoración del coro, decorando y amueblando todas las capillas, y edificando una flecha totalmente inventada.

Al igual que la arquitectura, la escultura fue restaurada "en estilo", es decir, Viollet-le-Duc localizó en otros lugares de Francia aquellas obras que, a su juicio, se avenían con el carácter de Notre-Dame de París, de manera que para el Cristo del parteluz central su autor, Geoffroi-Dechaume, se inspiró en el de las catedrales de Reims y Amiens. En cambio, para las estatuas-columnas que lo acompañan, Viollet mandó sacar vaciados de la catedral de Burdeos, sobre los cuales realizó el modelo definitivo.

La flecha había sido destruida en 1792 y en 1843 subsistían algunos fragmentos, a partir de los que pensaba restituirla. Lassus era reticente, ya que no tenían los datos precisos. Aparecieron unos dibujos de Garneray, y Viollet la reconstruyó alejándose del dibujo y añadiendo las estatuas de los apóstoles que bajan de la plataforma al techo.



Flecha de Notre-Dame de Paris



Detalle de los arbotantes



#### 4.1.5. Château de Pierrefonds



Castillo de Pierrefonds

La reconstrucción del castillo de Pierrefonds fue seguida de cerca por Napoleón III, en gran medida por la proximidad a su residencia de Compiègne. En diciembre de 1857 Viollet-le-Duc hizo los primeros trabajos que, en principio, se limitaron a la reconstrucción de la torre del homenaje, con la búsqueda expresa del contraste romántico entre lo nuevo y las ruinas. Sin embargo, a partir de 1862, y por deseo expreso del emperador, se reedificó totalmente Pierrefonds.

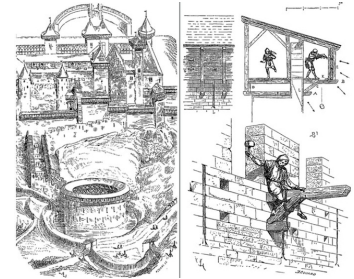


#### 4.1.6. Cité de Carcasona



Vista general de la Cité de Carcasona

La restauración de las murallas de Carcasona, restableciendo las almenas y las cubiertas de las torres, transformó el conjunto de ruinas en una ciudad medieval.



Croquis de Viollet-le-Duc



Les hourds restaurades per l'arquitecte Viollet-le-Duc.

#### 4.2. Alternativas a la restauración estilística

Durante el siglo XIX, y unos años antes que las reflexiones de Ruskin se difundieran por Europa, aparecieron distintas alternativas a la restauración estilística.

Ya en el primer tercio del siglo XIX se consolidó en Roma una manera de actuar basada en principios científicos: la escuela romana de restauración arqueológica define una metodología rigurosa para la intervención en monumentos de la Antigüedad. El *restauro scientifico* de Camillo Boito, de finales del XIX, tiene mucho que ver con esta escuela romana.

Derivado de la "restauración estilística", y como reacción o alternativa, encontramos el "método histórico-analítico". Comparte con la restauración estilística el objetivo de admitir la reconstrucción o finalización de edificios incompletos, pero se presenta como alternativa porque refrena la especulación inventiva, la "restauración idealista", para atenerse a la veracidad de la documentación histórica: sólo se permiten las reintegraciones avaladas por el análisis filológico, material y documental, de la obra sometida a restauración.

### 4.3. La escuela arqueológica en Roma

El carácter excepcional de la riqueza arqueológica de Roma fue, desde el Renacimiento, motivo de admiración. Pero la Roma de principios del XIX vivía momentos delicados: Pío VI murió en el exilio y Pío VII (1800-1823) tuvo que afrontar la invasión napoleónica y fue deportado durante los cinco años de gobierno francés (1809-1814).

A pesar de todo, se promulgaron medidas jurídicas para la protección del patrimonio histórico. Es el caso del "quirógrafo" acompañado del edicto del cardenal Doria Pamphili, un instrumento para administrar el patrimonio histórico-artístico de los dominios pontificios (se restableció el cargo de *Ispettore generale delle Belle Arti* y el de *Commissario delle Antichità romane*).

Como respuesta a este impulso institucional se iniciaron campañas de restauración arqueológica. Nace, entonces, la restauración arqueológica, caracterizada por:

- La recomposición del monumento con sus piezas originales.
- Anastilosis: término arqueológico que designa la técnica de reconstrucción de un monumento en ruinas gracias al estudio metódico del ajuste de los diferentes elementos que componen su arquitectura.
- La precisa distinción entre las reintegraciones y las partes originales.

Raffaele Stern y Giuseppe Valadier son dos de sus máximos representantes.

## 5. El romanticismo

### 5.1. El romanticismo histórico

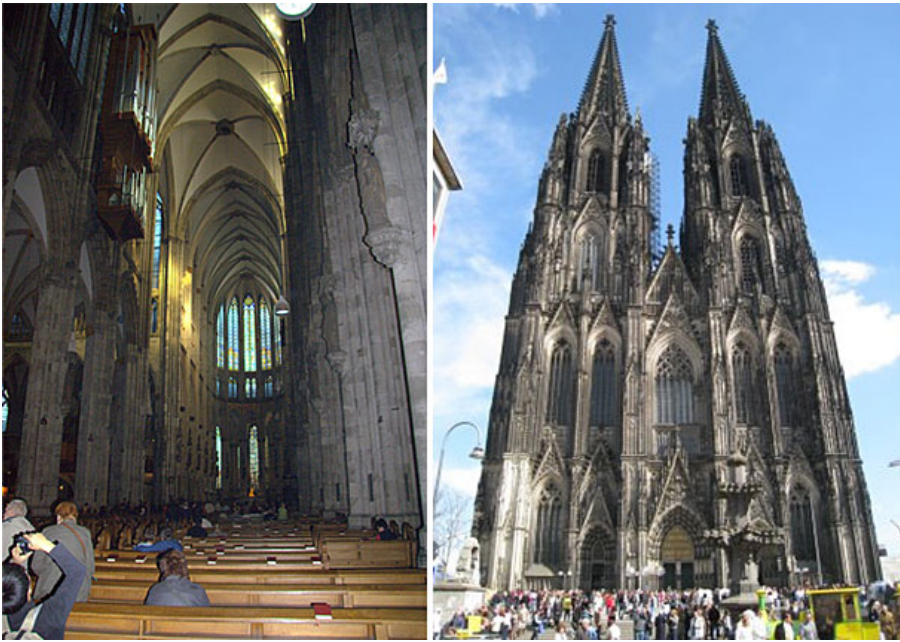
La corriente ideológica que da vida al Romanticismo histórico proviene de los **pensadores alemanes** de los primeros años del siglo XIX y de su interés por reavivar una tradición cultural germánica como alternativa dialéctica del universalismo clasicista.

- Al teísmo del ser Supremo se contraponen el cristianismo como religión histórica.
- Al imperio, la nación.
- A la razón universal, el sentimiento individual.
- A la historia como modelo, la historia como experiencia vivida.
- A la sociedad como concepto, el pueblo como entidad geográfica, histórica, religiosa y lingüística.

La revalorización del gótico empieza en Inglaterra a mediados de siglo XVIII, y el ensayo de Goethe sobre la catedral de Estrasburgo y la arquitectura gótica data de 1772. Para K. F. Schinkel, el mejor arquitecto alemán de principios del XIX, clásico y gótico son dos categorías tipológicas que corresponden, respectivamente, a la función civil o estatal y a la función religiosa de la arquitectura. Es cierto que el éxito oficial del gusto neoclásico en tiempos de la Revolución y del Imperio frena (excepto en Inglaterra, donde es mantenido por los estudios de A. C. Pugin) el renacimiento del gótico; pero precisamente por eso su reanudación, después de la caída del Imperio napoleónico, se efectúa con el ímpetu propio de una reivindicación de las tradiciones nacionales.

El acabado y la reconstrucción de la catedral de Colonia (1840-1880) tiene un significado político explícito: es el baluarte ideal que se erige en defensor, sobre el Rin, de la nación cultural alemana.





Izquierda, interior catedral de Colonia. Derecha, exterior catedral de Colonia.

El gusto neogótico, pronto difundido por toda Europa, es a menudo únicamente una moda literaria, reflejo, en arquitectura, de las novelas históricas de Walter Scott y del melodrama romántico. Pero tras la fachada se esconde una exigencia más profunda. Una cultura, ahora encaminada a desarrollar una nueva tecnología fundada en la ciencia, descubre en la arquitectura gótica una ciencia constructiva, que las cada vez más frecuentes restauraciones de monumentos medievales dan a luz en sus más mínimos detalles; una racionalidad no abstracta, como la de las proporciones clásicas, sino íntimamente vinculada a la praxis de la construcción.

A mediados de siglo XIX los dos grandes focos del neogótico son Inglaterra, con la obra de A. W. Pugin (1812-1852, hijo del anterior) y con la crítica de J. Ruskin, y Francia, con la obra del teórico, restaurador y arquitecto Viollet-le-Duc (1814-1879).

La concepción de la restauración "interpretativa" de Viollet-le-Duc, a pesar de que muy lejana de la actual disciplina de la restauración puramente conservadora, pretende restituir a los monumentos medievales una función en la sociedad moderna. De hecho, desde su punto de vista, el gótico no es en absoluto la expresión del espiritualismo religioso alemán; es un sistema de construcción perfectamente racional que puede dar lugar a variantes nacionales pero que tiene un fundamento lógico inmutable. Sin embargo, no es un modelo abstracto, como el clásico. Se cambia así la vieja perspectiva histórica según la cual, con el Renacimiento, el arte se había unido a la cultura clásica después del oscuro paréntesis de la medievalidad: la arquitectura moderna se reconcilia con la Edad Media después del error intelectualista del clasicismo renacentista y barroco.



Charles Barry y Augustus Pugin, Palacio de la Cámara de los Comunes y Torre del Reloj, 1840-1868.

Las estructuras dinámicas góticas, que describían espacios inmensos con sus arcos y la tensa elasticidad de sus finas nervaduras, se presenta como modelo estilístico para el uso sistemático de los materiales que la industria empieza a producir en grandes cantidades (hierro, cemento, vidrio) y cuyas grandes posibilidades para la construcción se empiezan a entrever. Los primeros constructores verdaderamente modernos, pioneros de los nuevos materiales y las nuevas técnicas, se identifican idealmente con el gótico, igual que los arquitectos neoclásicos se identificaban con lo antiguo.

La corriente de pensamiento que arranca del *Sturm und Drang* y, contraponiéndose al universalismo clásico de Winckelmann, ve en el arte la expresión, diferente según los lugares y las épocas, de contenidos nacionales y religiosos tradicionales, hace surgir los primeros movimientos figurativos de carácter religioso e historicista, como el de los nazarenos alemanes que se desarrolla en Roma (a partir de 1810) bajo la dirección de F. Overbeck (1789-1869), del que deriva el purismo italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi; e indirectamente L. Bartolini). El propio Ingres, en Roma, es tocado por esta corriente, que tendrá una continuación en Inglaterra con la confraternidad de los pre-rafaelitas, cuya importancia consiste sobre todo en presentar el arte como un acto de devoción laboriosa y por lo tanto en predicar el retorno del artista a la condición social y al oficio humilde y esmerado de los antiguos artesanos.

La posición ideal de Ingres no puede separarse de la de su antagonista Delacroix, cabeza visible del romanticismo artístico como Victor Hugo lo fue del literario. Entre los dos artistas hubo una tensión, casi una inagotable disputa, que no fue una oposición entre lo clásico y lo romántico sino una divergencia sobre el significado histórico del ideal romántico y sobre la perspectiva desde la que se justifica. Ingres, que prefiere trabajar en Roma antes que en París, se remonta de David a Poussin y de éste a Rafael. Delacroix, que no puede apartarse de la sociedad parisina "de moda", se remonta de Géricault a Goya, a Rubens y a Miguel Ángel. En la base de esta divergencia de perspectivas históricas está también el juicio de la crítica iluminista: Rafael o los sentimientos sociales, Miguel Ángel o los sentimientos sublimes.

Intelecto y emoción: he ahí los dos términos que el romanticismo histórico plantea como contrarios y entre los cuales hay que buscar una síntesis.

La busca Corot volviendo a definir, con términos nuevos, el sentimiento de la naturaleza; la busca Daumier, que no quiere observar críticamente la situación social y política, sino cambiarla; la buscan los paisajistas de la llamada escuela de Barbizon, que se proponen no sólo interpretar el paisaje sino vivirlo. Pero el artista que rompe la relación dialéctica y plantea el problema en términos radicalmente nuevos es Courbet.

¿Qué significa para Courbet el realismo? **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 diferente de como es para los demás: es un conjunto de imágenes que capta el ojo. Pero si estas imágenes han de tener un sentido para la vida, deben ocurrir cosas, ser, por así decirlo, recreadas por el hombre. Courbet es el primer artista que se da cuenta de lo que verdaderamente significa "ser de su tiempo", es decir, de una época o de una sociedad que estaba poniendo a punto, junto con la industria, una técnica que, literalmente, cambiaría el faz del mundo. Será una técnica capaz de todo; podrá sustituir todas las demás técnicas. Y en eso Courbet no está de acuerdo: nunca podrá ser reemplazada la técnica del artista, que hace de las imágenes vistas por los ojos cosas concretas con un valor autónomo.

La época del artista-artesano ya ha acabado; el artista intelectual (Delacroix) es una ficción de la cultura burguesa. En cualquier caso, el arte ya no hará modelos, ya no servirá para mejorar la calidad de las cosas que el hombre produce. En un mundo de cosas, incluso las imágenes deben ser cosas; el artista es aquél que las fabrica. Y no las inventa: las construye, les da la fuerza de competir. Pintar significa dar a la cosa pintada un paso y un valor superiores a la cosa vista; dicho brevemente: hacer lo que se ve. ¿Cuál es la separación y la distancia entre la cosa vista, que desaparece al momento, y la misma cosa pero pintada, que permanece? Nada más que 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.

Y aquí se explica por qué Courbet, socialista y revolucionario, nunca puso la pintura al servicio de la ideología propia ni de la ajena. Por eso la pintura de Courbet es la frontera más allá de la cual se abre toda una nueva problemática que ya no consistirá en preguntar qué es lo que hace el artista con la realidad sino qué es la realidad, entendiendo como tal no sólo la realidad natural sino también la histórico-social.

## 5.2. Los problemas de un concepto

¿Qué es el romanticismo? Son muchos los intentos que se han hecho por 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, porque 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.
- Muchos tópicos.
- En determinados autores, cuyas biografías se asocian con determinados héroes creados por ellos, a los que se identifica con la melancolía, el amor trágico, la rebeldía, la aventura...

Y las dificultades para definirlo provienen, sobre todo, de:

- La diversidad de manifestaciones llamadas románticas.
- La amplitud geográfica en la que se producen.
- El diferente momento en el que surgen.

Observando la evolución del pensamiento occidental, comprobamos que 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, cosa que no se hubiera podido producir de no ser por la capacidad de sobrecoger y sorprender de las primeras manifestaciones, sin la cual 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...

Lo "romántico" - según Marcel Brion- es un estilo y una concepción de la vida; romántico es algo que se expresa de una determinada manera. El romanticismo será, pues, un cierto "estado de ánimo" que se manifiesta en obras de arte.

"El nombre moderno de "romántico" tiene ya dos sentidos: tan pronto se aplica a una literatura nacida del cristianismo y de la caballería, como se utiliza para designar a las obras del mal gusto más monstruoso. La literatura romántica es aquella que presenta la expresión de la sociedad moderna, que nos pinta a esta sociedad, o que como mínimo lleva impresos sus colores; ésta extrae sus inspiraciones de las cuatro fuentes de emociones más poderosas del corazón humano: la religión, la patria, el amor, la melancolía [...]. El carácter propio de la literatura romántica es expresar el nuevo orden de ideas y de sentimientos nacido de sus combinaciones sociales [...]. No hay literatura moderna que no sea, en una medida diferente, una mezcla de clásico y romántico, de nacional y de imitado [...]. Lo clásico y lo romántico no son géneros que se excluyan el uno al otro, sino caracteres susceptibles de asociarse muy bien el uno con el otro."

Ernest de Blosseville (1825). *Annales de la littérature et des Arts*.

"El romanticismo, tantas veces mal definido [...] no es más que el liberalismo en el arte: la libertad en la sociedad; he ahí la doble finalidad a la que deben tender todos los espíritus consecuentes y lógicos [...]. Hemos salido de la vieja forma social; ¿Cómo no hemos de salir de la vieja forma poética? A pueblo nuevo, arte nuevo [...]."

Victor Hugo (1830). *Hernani* (Prefacio).

El romanticismo es, pues, una actitud histórica consciente que afecta a la vida y al arte desde finales del siglo XVIII. Sin embargo, no se puede llegar a establecer la existencia de un lenguaje formal y expresivo que permita descubrir las claves de un supuesto "estilo romántico"; incluso se hace muy difícil formular una definición de romanticismo universalmente válida para todas las obras de arte que eventualmente podrían llegar a admitir este calificativo.

Con respecto a la palabra *romántica*, cabe decir que su **etimología** está muy lejos del significado que se le dará posteriormente:

1) En Francia, el adjetivo *romantique* tardó un cierto tiempo en derivar de *romanesque*, término derivado del italiano *romanzesco* (novelesco). Se evocaba con él las novelas de caballerías y la era de los trovadores. También se utilizaba para designar la arquitectura romana y el arte romano. En el libro *Alemania* (1813), Madame de Staël decía que el término *romántico* "ha sido introducido nuevamente en Alemania para designar la poesía cuyas fuentes se encuentran en los cantos de los trovadores, y que ha nacido de la caballería y del cristianismo".

2) Después pasó a designar los paisajes de las ruinas que salían en las leyendas de la Edad Media.

3) Según Hugh Honour, el uso de la palabra *romántico* (derivada de *romance*, composición en lengua francesa en contraposición a una composición latina) se encuentra en la Inglaterra del XVII:

- en 1654, John Evelyn cita en su *Diario* un "sitio muy romántico";
- Samuel Pepys, en 1666, describe un castillo como "el más romántico del mundo".

4) Pero habrá que esperar a Rousseau y su *La nueva Eloísa* (1761) para que el término *romántico* signifique un sentimiento y no un sitio.

5) Novalis escribe, en 1798, que "ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito".

6) Friedrich Schlegel, en el segundo número de la revista *Athenaeum*, de 1798, utiliza el adjetivo *romántico* para designar un ideal estético. Si de 1793 a 1796 defendía que lo importante de una obra de arte era la belleza, y ésta sólo podía alcanzarse mediante el acatamiento por parte del artista de unas leyes (las

prescritas por la tendencia neoclásica), a partir de 1796 afirma la relativa indiferencia de la forma, y que la belleza no responde a exigencias estéticas, sino que refleja el interés de expresar una idea.

7) A partir de 1799, el término *romántico* empieza a difundirse por Europa con un sentido de "moderno" opuesto a la Antigüedad clásica. Significaba, pues, en sus orígenes, el nacimiento de una nueva sensibilidad y, en definitiva, de la modernidad.

### 5.3. El problema de las interpretaciones

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

Cada país produce un movimiento diferente, que corresponde a los rasgos específicos de cada cultura nacional, aunque estos movimientos llegan a superar la limitación de la lengua y de los temas nacionales.

Sin embargo, no a todas las manifestaciones culturales del periodo correspondiente al romanticismo se las puede calificar de "románticas". También es posible que en un solo movimiento nacional se desarrollen tendencias que pueden llegar a evolucionar de manera tal que no se reconozca en ellas ningún punto en común con sus propias fuentes.

- 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). 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. Cabe recordar, también, que el liberalismo del XIX identificaba romanticismo con Restauración y reacción.

De estas interpretaciones podemos sacar una primera conclusión: lo característico del movimiento romántico no es una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, sino el hecho de llegar a una u otra posición por un camino caprichoso, irracional y no dialéctico. Podemos afirmar, pues, que hay un romanticismo de la Revolución y uno de la Restauración.

Goethe interpreta el romanticismo como enfermedad, porque éste ve sólo uno de los lados de la situación compleja de tensiones y conflictos, sólo tiene en cuenta un factor de la dialéctica histórica, y es, por lo tanto, unilateral. Si esta reacción exagerada delata una falta de equilibrio espiritual, el romanticismo puede ser calificado de enfermizo: ¿por qué se han de exagerar las cosas si uno no se siente inquieto por ellas?

Desde el punto de vista del realismo, el romanticismo parece una mentira y un autoengaño, dado que existe una huida al pasado o al futuro, a la utopía, por miedo al presente.

A pesar de las diferentes posturas, podemos afirmar que el romanticismo no es sólo un movimiento general en toda Europa, que ha creado un lenguaje literario universal, sino que es una de las tendencias que se ha convertido en factor permanente en el desarrollo del arte. Todo el arte moderno deriva, en el fondo, de la sensibilidad nerviosa del romanticismo: su exuberancia, la anarquía, la violencia, el lirismo y el exhibicionismo del arte moderno definen una actitud subjetiva y egocéntrica. Sin embargo, el romanticismo es un producto del siglo XVIII: nunca perderá la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática.

#### **5.4. Factores constitutivos del romanticismo**

##### **5.4.1. Una tendencia mística**

Esta época se caracteriza por un **espíritu crítico contra el intento de la razón de querer explicarlo todo** y, por eso, vuelve a justificar la necesidad de la fe, las verdades ocultas, el poder de la magia y otras facultades de la imaginación. Surge un nuevo misticismo en oposición al espíritu de la Ilustración.

Entre las fuentes del romanticismo habría que mencionar:

- Una renovación de la primera era cristiana y de la Edad Media.
- Una condena de las instituciones eclesiásticas.

- La defensa de un cristianismo interior, que se remite a los poderes de la mente humana -alucinaciones, delirios- y explota fenómenos como la alquimia, el ocultismo, la magia...

En este nuevo misticismo se encuentra ya expresada la individualidad romántica y la filosofía del "yo" propugnada por el Idealismo.

#### **5.4.2. Una nueva visión del mundo**

Hasta el romanticismo, la visión que predominaba del mundo era estática, parmenídea, ahistórica. A pesar de la existencia de Heráclito, los sofistas, el nominalismo de la escolástica, el naturalismo del Renacimiento, la dinámica de la economía capitalista, el progreso de las ciencias históricas..., 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... La naturaleza del espíritu humano, las instituciones políticas, el derecho, el lenguaje, la religión, las artes... son comprensibles sólo desde su historia (es lógico, pues, que en este contexto aparezca el materialismo histórico y dialéctico de C. Marx).

Ahora, nada es estético, nada tiene un valor intemporal, nada es unilateralmente activo: la totalidad de los factores materiales espirituales están vinculados a una indisoluble interdependencia.

El romanticismo es la **ideología de la nueva sociedad**: expresa la concepción del mundo de una generación que no cree en ningún valor absoluto, que no quiere creer sin tener en cuenta su relatividad y su determinación histórica.

Según Aranguren, el romanticismo es la crisis de la conciencia moral del Antiguo Régimen al adaptarse al materialismo del XIX.

#### **5.4.3. Una actitud inconformista**

El ser romántico -si es posible de hablar de él- se caracteriza no sólo por su rebeldía contra el orden del mundo heredado de sus predecesores, sino por su oposición a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. Rebase la esfera de lo consciente y racional -en este sentido se lo considera descubridor del inconsciente-, y opina que el conocimiento del universo tenía que partir del conocimiento de sí mismo.



La crítica social ha sido una constante en autores como Blake, Wordsworth, Shelley y Keats; en cambio, esta imagen no es la que se suele tener de los "artistas románticos", aunque la idea de artista romántico haya surgido, precisamente, del estudio de estos autores.

La visión que se suele tener del artista romántico es la de un personaje indiferente al carácter mundano, al materialismo de la política y a las cuestiones sociales, y consagrado a esferas más "elevadas" como la belleza natural y el sentimiento personal.

Ver como una oposición la atención a la belleza natural y la atención al gobierno, o entre el sentimiento personal y la crítica social, es una visión que se forjó más tarde, a finales del XIX. En cambio, en los inicios del XIX se veía como intereses interrelacionados: una conclusión sobre el sentimiento personal se convertía en una conclusión sobre la sociedad, una observación de la belleza natural comportaba una referencia moral a la vida de los humanos.

Recordemos que:

- Wordsworth escribió panfletos políticos.
- Blake, amigo de Tom Paine, fue juzgado por sedición.
- Coleridge escribió periodismo político.
- Shelley repartía panfletos por la calle.
- Southey era un comentarista político.
- Byron murió como voluntario en la guerra de independencia de Grecia.

Y estas actividades no eran ni marginales ni ocasionales, y están relacionadas con la experiencia a partir de la cual se hacía la poesía "romántica".

Sólo podemos entender esta aparente contradicción teniendo en cuenta el contexto en el que vivieron estos artistas:

a) El ascenso de la democracia y de la industria producía cambios cualitativos en la sociedad, que se experimentaban tanto en el ámbito personal como en el social. La indiferencia era, casi, imposible.

b) También se produce un cambio radical en las ideas sobre el arte, el artista y el sitio de ambos en la sociedad.

### **5.5. Principales aspectos del cambio en las ideas sobre el arte y el artista**

Ahora enumeraremos estos aspectos más destacados del cambio en las ideas sobre el arte y el artista.

#### **1) Cambio en la relación entre autor y lectores**

Desde 1730 y 1740 se manifiesta un crecimiento de un amplio público lector de clase media, en paralelo al aumento de influencia y poder de esta clase. Como consecuencia, el sistema de mecenazgo había pasado a la edición por suscripción y a la edición comercial general.

¿Cómo estas transformaciones en la producción y distribución afectaron a los escritores? Pues el autor se convirtió en un profesional y el mercado se convirtió en la institución por medio de la cual el escritor se relacionaba con la sociedad. Durante el mecenazgo, el autor tenía un vínculo directo con un círculo de lectores, cuyas críticas solía aceptar y actuar en consecuencia; es cierto que el autor dependía y podía estar sometido al capricho del mecenas, pero existía una relación directa entre el acto de escribir y unos lectores conocidos. En cambio, ahora, la independencia y el mayor estatus social que obtenía con el éxito en el mercado, se contraponían a tener que complacer a un público impersonal. El crecimiento del "mercado literario" está en la base de muchos cambios en la actitud.

## 2) Diferente actitud con el público

Antes, los escritores habían manifestado, a menudo, un sentimiento de insatisfacción con el "público", pero a principios del siglo XIX este sentimiento se generalizó:

- Keats: "No tengo el más mínimo rastro de humildad para con el Público".
- Shelley: "No aceptes consejos de los simples. El tiempo muda el juicio de la multitud necia. La crítica contemporánea no es más que la suma de la tontería contra la cual debe luchar el genio".
- Wordsworth: "Todavía más lamentable es el error de quien pueda creer que hay algo de infalibilidad divina en el clamor de esta pequeña pero ruidosa fracción de la comunidad, siempre gobernada por la influencia artificiosa, que, con el nombre de PÚBLICO, pasa por el PUEBLO entre las mentes irreflexivas. Para con el Público, el escritor espera sentir tanta deferencia como aquél tiene derecho a recibir; pero debe al Pueblo, filosóficamente caracterizado, y al espíritu encarnado de su conocimiento [...] su devoto respeto, su reverencia".

Observemos la concepción del "Pueblo filosóficamente caracterizado". No hace referencia al público real, sino a una idea, al lector ideal, el cual está por encima de las relaciones reales del autor con la sociedad. Este lector ideal era una alternativa muy bienvenida al mercado: el autor ya no tenía que aceptar la cotización que el mercado asignaba a su popularidad. El autor insistirá en esta idea de lector ideal, del pueblo filosóficamente caracterizado, como algo superior al rumbo real de los acontecimientos, la marcha real del mercado.

Esta insistencia es una de las fuentes primarias de la idea de Cultura (la cual ya no responde a los valores del mercado -o a los de la mayoría- sino al "espíritu encarnado" de un Pueblo, una verdadera norma de la excelencia).

### **3) Consideración de que la producción artística es una simple forma especializada de producción**

El arte se sometía a las leyes del mercado y era considerado una forma especializada de la producción. Ya Adam Smith había escrito: "En las sociedades opulentas y comerciales, pensar o razonar llega a ser, como cualquier otra actividad, un asunto particular, llevado a cabo por muy pocas personas, que suministran al público todo el pensamiento y la razón poseídos por las vastas multitudes que trabajan". He ahí la descripción de los que, a partir de 1820, serán llamados "intelectuales". Esta actitud y esta especialización de una función se dedujeron del establecimiento de la edición comercial. La novela, en particular, se había convertido en una mercancía. Al lado, pues, del rechazo del Público y la Popularidad como criterios de valor, había cada vez más quejas de que la literatura se había convertido en un comercio. Y se empieza a distinguir el "populacho" de los "poco cultivados", con lo cual se manifiesta cómo el adjetivo "cultivado" contribuyó a la abstracción de "cultura", y cómo "cultura" se convierte en la antítesis del mercado. Cultura ya no abarcará a la totalidad del pueblo, sino a unos cuantos, los cultivados, los "filosóficamente caracterizados".

### **4) Énfasis en una teoría de la "realidad superior" del arte, como sede de la verdad imaginativa**

En este mismo periodo, cuando el mercado y la producción especializada recibían una atención creciente, también se desarrolló un sistema de reflexión sobre las artes cuyos elementos más importantes son el énfasis en la naturaleza especial de la actividad artística - ¡no podía ser que una obra de arte se comprara de la misma manera que se compran unos zapatos o unas medias!- como un medio de acceso a la "verdad imaginativa" y la insistencia en el artista como una clase especial de persona.

### **5) Se generaliza la idea del autor creativo independiente, del genio autónomo**

En un momento en el que se caracteriza al artista como un productor más de una mercancía para el mercado, él se describe a sí mismo como una persona especialmente dotada, la luz que guía la vida común. ¿Y qué características debe tener este genio? Precisamente las contrarias a las que emergían con la nueva civilización industrial. Mercado y Revolución Industrial forman el contexto de la idea de una cultura artística superior y de un artista creativo -la industria copia, imita, repite siguiendo unas reglas- y genial -el artista representa la realidad esencial y lo hace en virtud de su facultad suprema, la imaginación.

En este contexto se entiende por qué el romanticismo tiende hacia un rechazo vehemente de los dogmas de método en arte. La teoría del "genio" (el artista creativo autónomo) y la "realidad superior del arte" (la penetración en una esfera de verdad universal) son dos aspectos de la misma afirmación. En este sentido, tanto el romanticismo como el clasicismo son teorías idealistas del arte. Ambas, de hecho, se opondrán al realismo.

Los artistas se consideraron como agentes de la revolución para la vida, en su condición de portadores de la imaginación creativa. Y aquí encontramos otra fuente de la idea de Cultura: la asociación de la idea de la perfección general de la humanidad con la práctica y el estudio de las artes se hace sobre esta base. Cuanto más pensaba la sociedad industrial a los seres humanos como meros instrumentos especializados, más se insistía en la idea de una humanidad común general, en la idea de Cultura.

La consecuencia positiva de la idea del arte como una realidad superior fue que aportó una base inmediata a una crítica del industrialismo. La consecuencia negativa fue que tendió a aislar el arte de la sociedad, a especializar la facultad imaginativa en la actividad artística.

Y todo ello desembocó en el desarrollo de la idea del artista como un tipo especial de persona. La palabra *arte*, que había significado "destreza", se especializó durante el siglo XVIII; y eso también ocurrió con artista: el acento que la palabra ponía en la destreza fue gradualmente reemplazado por un énfasis en la sensibilidad, cambio apoyado en el significado de palabras como *creativo* (término que no podría haberse aplicado al arte antes de que se formara la idea de la "realidad superior"), *original* (con sus implicaciones de espontaneidad y vitalidad), y *genio* (que, asociado a la idea de inspiración, había pasado de disposición característica a aptitud especial). A finales del XIX, *artístico* hacía más referencia a temperamento que a destreza o práctica. De la misma manera, *estética*, una nueva palabra y un producto de la especialización, fue el origen de esteta, que indicaba también un tipo especial de persona.

## 5.6. La pintura romántica

El romanticismo rompe con las reglas clásicas que dominaban el arte del XVIII, y concibe la creación no como "imitación" sino como **proyección del artista en la obra**.

La gran revolución que experimenta la pintura se produce fundamentalmente en el paisaje (despreciado por los clásicos como género inferior). El cambio supone, en primer lugar, pintar la naturaleza por sí misma, y traducir un estado de ánimo haciendo que el artista transmita su emoción al espectador me-

diante su incorporación a la obra; y en segundo lugar anteponer el color al dibujo, identificado como el elemento racional que los neoclásicos consideraban esencial en la pintura.

El gran descubrimiento de los pintores románticos fue la acuarela -a pesar de su utilización desde el siglo XVI-, que alcanza un mayor desarrollo en Inglaterra, donde se convierte en una especie de arte nacional. También hay que mencionar la rehabilitación de la caricatura, que con Daumier llega a una gran perfección, y los progresos técnicos en los procedimientos gráficos (se inventa la litografía).

La sistematización de unas preferencias pictóricas -tanto formales como iconográficas- que puedan ser calificadas de románticas se hace en los salones parisinos de los años veinte y treinta. Con Géricault y Delacroix culmina esta tendencia partidaria del color, de las composiciones agitadas, de las pinceladas brillantes, de los argumentos conmovedores por su carácter excepcionalmente pintoresco o literario. La de Géricault es una pintura romántica, tanto por lo que tiene de tratamiento ahistórico de los recursos formales del pasado como por la transformación que se hace del arranque concreto de la fuerza irracional para sobrevivir -simultáneamente oscilando entre la esperanza y la desesperación-, en una incertidumbre abstracta y perenne sobre los grandes ideales del hombre, que parecen destrozados. *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix reúne la mayor parte de las características del romanticismo pictórico: es la máxima expresión de lo dinámico, hasta que alcanza el absoluto desorden; las figuras se agitan con creciente tensión dramática y las pinceladas de color se disponen con el mismo desentrenamiento en un efecto de impresión. El argumento también es arrebatador: el hombre fatal contempla su orgía de amor y muerte; la atmósfera se carga de violencia y sexo, la virilidad de los esclavos contrasta con la palpitante voluptuosidad de las mujeres. El éxtasis se alcanzará cuando toda esta pasión por la belleza y el lujo arda bajo el fuego. La sublimidad roza el paroxismo.

Una de las obras paradigmáticas del movimiento romántico se encuentra en los paisajes de **Caspar David Friedrich**. Constituyen el extremo más inconmensurable de la visión romántica de la naturaleza y del hombre ante ella. Presentan el entorno como una cosa distante, amplia, inmensa, infinita. El ser humano contempla, en un contraste abismal, el sublime silencio del paisaje y la profunda melancolía de los fenómenos naturales, la niebla sobre las montañas, el resplandor del sol poniente o la pureza nívea de una llanura invernal. Nadie mejor que Friedrich expresa, mediante las fuerzas de la naturaleza, la inquietud y la incompreensión individuales, hasta el punto de que esta visión cruda y estereotipada resulta irremediabilmente aterradora.

Llenos también de ansias trascendentales, un grupo de artistas germánicos se reunió el 10 de julio de 1809 en Viena, y muy pronto se trasladó a Roma, donde se instaló en 1810 en el monasterio de San Isidoro: son los **nazarenos**. Aspiraban a la restauración sincera del arte cristiano, con unas formas de vi-

da medievales, oponiéndose a las enseñanzas académicas. Admiran la pintura religiosa de la Baja Edad Media y del Alto Renacimiento. Los resultados -muy vinculados a tendencias clasicistas- ponen de moda una narrativa religiosa y un ideal del primitivismo que suele ser sincero. Esta corriente tendrá una continuación en Inglaterra con la confraternidad de los prerrafaelitas, cuya importancia consiste en presentar el arte como un acto de devoción laboriosa y, por lo tanto, en predicar el retorno del artista a la condición social y al oficio humilde y esmerado de los antiguos artesanos.

Muy importantes son también los paisajistas ingleses **Constable y Turner**, herederos de toda una tradición británica de pintura fluida y clara y de una admiración respetuosa y complacida por lo que constituye el hábitat del ser humano: el campo, los árboles, los animales, el agua, el cielo, las nubes, los fenómenos atmosféricos, que lejos de turbar la mente humana aparecen como el marco natural de todas las cosas. Constable proclama la huida de estereotipos y la valoración emotiva de la naturaleza, como cualquier romántico. Medita de las composiciones los encuadres (horizonte, árboles), la colocación de edificios, ríos o animales, pero una profunda sensibilidad contemplativa hace que toda su obra se nos muestre como un cúmulo de experiencias visuales donde el color llega a alcanzar una valoración tonal casi independiente de lo que representa.

Sintetizando, pues, las **principales características** del romanticismo pictórico, tendríamos que hablar de:

- Contra: severidad, reposo, rigidez, normas académicas, racionalismo.
- Pro: evasión, dimensiones desconocidas, movimiento, riqueza cromática, mundo oriental y exótico, mundo medieval, paisaje.
- Pesimismo e incertidumbre.
- Obsesión por la muerte.
- Individualismo y subjetivismo.
- Tendencia a lo imaginativo.
- Exacerbación pasional.
- Preferencia por temas mórbidos, trágicos y desesperados.
- Expresividad.
- Libertad del artista (deseo de originalidad), de los pueblos (exaltación del nacionalismo) y de los sentimientos (intimidad).

Tabla. Representantes más importantes del romanticismo

| Representantes más importantes del romanticismo |  |
|---|--|
| Alemania  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Caspar David Friedrich (1774-1840)</li> <li>• Philipp Otto Runge (1777-1810)</li> </ul>   |
| Inglaterra                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Heinrich Füßli (1741-1825)</li> <li>• William Blake (1757-1827)</li> <li>• John Constable (1776-1837)</li> <li>• J. M. Wiliam Turner (1775-1851)</li> </ul> |

| Representantes más importantes del romanticismo |  |
|---|--|
| España  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Antonio M.ª Esquivel (1806-1857)</li> <li>• Joaquín Espalter (1809-1880)</li> <li>• Eduardo Rosales (1836-1873)</li> </ul>    |
| Francia   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pierre Paul Prud'hon (1758-1823)</li> <li>• Théodore Géricault (1791-1824)</li> <li>• Eugène Delacroix (1798-1863)</li> </ul> |
| Italia  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• P. Hayez (1791-1882) [purismo]</li> </ul>   |
| Nazarenos                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Johann F. Overbeck (1789-1869)</li> <li>• Peter von Cornelius (1783-1857)</li> <li>• A. Rethel (1816-1859)</li> </ul>         |

El espíritu religioso aparece a menudo vinculado a la nostalgia del pasado. A los pintores alemanes les complace representar viejos claustros sepultados bajo la nieve, iglesias en ruinas en medio del bosque, con la savia dormida por el invierno.



G. D. Friedrich: *La cruz y la catedral en las montañas*, 1807-1808, 45×38 cm

Cuando Friedrich quiere trabar su meditación con símbolos más directamente expresivos que el árbol o el mar, escoge los arcos y las ventanas góticas o la cruz que se eleva en soledad inaccesible. *La cruz y la catedral en las montañas* es una obra particularmente significativa de sus temas familiares. La iglesia y la imagen de Cristo, aislados del mundo, se erigen en un desierto donde la vida sólo está presente por los abetos apiñados en torno a la catedral, como para protegerla alejándola de nuestra mirada; en primer término, la fuente está

rodeada de rocas y zarzas muertas. Se trata de un paisaje cerrado que evoca el misterio, el secreto, pero también el recogimiento en sí mismo y el miedo de vivir.

Los temas predilectos de numerosos pintores del XIX son los paisajes de montaña y las grandes superficies desérticas. Sin embargo, la novedad de sus realizaciones reside más en el asunto que en la aprehensión de un problema meramente pictórico; cada una de ellas traduce, a su manera, la soledad del hombre en la naturaleza.

A lo largo de todo Occidente aparecen los mismos lugares extraños e inhabitables, que son menos un descubrimiento de los ojos que del espíritu. La visión de las rocas y de los avances basta para traducir la sensación de que la naturaleza, así descrita, es totalmente ajena al hombre y que el mundo, inmenso y terrible, se le escapa. La elección de un terreno accidentado puede también imprimir carácter fantástico en cuadros tan diferentes como *El peñasco que balancea*, de Girtin, o *La cascada de Geltenbach en invierno*, de Wolf.

La finalidad de Friedrich no es la de crear una atmósfera tensa, como la de los autores antes mencionados; para encontrar el reflejo de su propia soledad recorre las orillas del Báltico, y para descubrir lugares salvajes atraviesa el macizo del Harz; sus paisajes inmóviles aparecen cargados de signos. El objeto de su contemplación es unas veces el árbol azotado por el viento, y otras lo infinito del mar. *Los acantilados de la isla de Rügen*, uno de sus cuadros más significativos, nos muestra el océano, escondido a nuestras miradas por un plano avanzado de árboles y de placas de hielo; a través de la obertura de una cueva, la visión está llena de luz. El símbolo de este mundo ideal e inaccesible se hace más preciso todavía dada la actitud de los personajes, de los que sólo uno mira al mar, perdido en la contemplación del infinito.

De la misma manera, el *Naufrajo de la Esperanza* no es ni una representación del norte, ni el recuerdo de una expedición marítima. En este cuadro, en el que ha querido transcribir el aspecto trágico de la visión de la naturaleza, Friedrich evoca la invencible hostilidad de ésta –quizás la inutilidad del esfuerzo, humano– mediante la imagen del banco de hielo que aprisiona al barco.

Constable pintaba esencialmente reflejos, neblinas, cielos. Una playa desierta, una pradera, un terreno pantanoso... tenían la misma importancia que la catedral de Salisbury. El momento y el estado de la atmósfera pueden modificar completamente la visión. Constable, adelantándose a los impresionistas, anota cuidadosamente las más pequeñas variaciones de la luz, según la altura del sol y la densidad del aire. Eso es también aplicable a Turner cuando, entre 1805 y 1810, pinta cuadros pequeños directamente del natural. A una construcción lineal del espacio sucede necesariamente el juego de las masas luminosas; a la precisión de las formas, la ambigüedad de una visión global, que la expresa mediante una técnica muy libre.



G. D. Friedrich: *Los acantilados de la isla de Rügen*, 1818. 90×70 cm



Turner se cansa muy pronto, sin embargo, de observar juegos de luz en el Támesis. Su visión se convierte en cósmica. *El incendio del Parlamento* marca una etapa decisiva. El artista crea la imagen móvil de un universo compuesto de agua, de claridad, de humos incandescentes y de nubes. La línea de horizonte, abierta por la mancha resplandeciente del incendio, evoca un espacio ilimitado; los objetos se disuelven en la atmósfera. Nacida de una observación precisa, la obra nos ofrece un espectáculo fantástico. En ella no aparece definida ninguna forma, y del equilibrio de las masas rojizas surgen inmensas extensiones. En sus últimos cuadros, lo único que resulta diferenciado es el movimiento engendrado por el juego del pincel y la disposición de los colores, cada vez más transparentes. Se trata, en realidad, de obras abstractas, de un lirismo prodigioso. Creación de un visionario, el paisaje se reduce a un espacio fluido que parece nacer de la luz.



W. Turner: *El incendio del parlamento*, 1834, 92×123 cm

Hay en todo eso una especie de palpitación atmosférica, que no debe ser confundida con una posible anticipación del impresionismo. Los impresionistas eran realistas de un tipo especial. Turner no pretende, como ellos harán más tarde, captar la vibración de la luz y fijar el momento. No llega a la naturaleza, sino que parte de ella para manipularla, para transfigurarla en un sentido poético. Es un arte de color puro, que experimenta sobre la realidad para empujarla hacia la abstracción. Hay en ello una postura romántica, muy propia de su tiempo, dado que el romanticismo es el triunfo de los impulsos y los sentimientos individuales, de la independencia personal.



W. Turner: *Lluvia, vapor y velocidad*, 1839-44, 92x123 cm

Turner representa en el contexto de la pintura inglesa un intento aislado y vanguardista de expresar la luminosidad y el carácter atmosférico del espacio por medio del color. Incluso por el tema elegido, debe considerarse como un ejemplo de la personalidad progresista de su autor, el cual opone un símbolo de la técnica moderna –el ferrocarril– a las viejas fuerzas de la naturaleza. El procedimiento efectista del cuadro, compuesto por amplias manchas de color, toques puntillistas y rasgos esgrafiados en la masa pictórica, no tiene precedentes en la tradición paisajística.

A pesar de la ausencia de detalles, se ha podido identificar esta vista con en el puente de ferrocarril sobre el Támesis construido entre las localidades de Taplow y Maidenhead, en la línea del Great Western Railway. Esta obra de ingeniería, acabada en 1839, fue muy criticada por los detractores del nuevo medio de transporte, los cuales dudaban de la solidez de los dos grandes arcos de ladrillo que lo sostenían.

### 5.7. John Ruskin y la restauración romántica

Siempre se suele remarcar la antítesis entre las doctrinas de Viollet-le-Duc y John Ruskin: dos teorías que promovieron caminos divergentes en el concepto, la teoría y la práctica de la conservación y/o restauración de bienes culturales. El contexto de la Inglaterra victoriana era diferente al de la Francia del III Imperio; en Inglaterra, la discusión sobre el gótico tenía un trasfondo espiritual y religioso que ayudan a clarificar la teoría de Ruskin.

La **doctrina de la "no intervención"** de Ruskin, formulada en Inglaterra en torno a 1850, actuó de revulsivo ante los excesos y falsificaciones de la restauración estilística.

Ruskin predica la **estricta conservación** como el único instrumento legítimo para cuidar de las obras de arte. Incluso llega a preferir la ruina del monumento a la fraudulenta estratagema de la reconstrucción. La antigüedad de la obra de arte, la vejez acumulada en las piedras, se convierten en un valor sustancial de la obra de arte, un signo de su autenticidad.

Su concepción romántica, moralista y literaria se fundamenta en una teoría orgánica que enlaza consideraciones morales con concepciones estéticas.

Más que una metodología, la doctrina de Ruskin debe entenderse como una auténtica **filosofía de la conservación de bienes culturales**. Es un teórico de la conservación que ha desarrollado una multiplicidad de problemas que vinculan la restauración con una visión del arte, de la arquitectura, del trabajo, de la moral, de la justicia social.

La obra de arte es considerada un signo irremplazable de la actividad humana y, por ende, tiene que conservarse en toda su integridad con un respeto casi religioso.

La oposición Viollet-Ruskin no puede reducirse a un enfrentamiento sobre cómo intervenir en los monumentos. Plantean el problema de la restauración desde puntos de vista radicalmente diferentes:

1) Viollet-le-Duc era historiador, arquitecto y constructor, portador de todo el optimismo de la nueva cultura positivista e industrial, que plantea la restauración con una visión llena de confianza. Ante el monumento preconiza una intervención activa.

2) Ruskin es un esteta, un sociólogo, escritor y crítico de arte, que considera el monumento inmerso en un contexto poético, ético e ideal. Por eso su doctrina suele llamarse "restauración romántica". Ante el monumento preconiza una postura contemplativa, limitada al mantenimiento y a la estricta conservación.

El clima general de renovación religiosa en Inglaterra situó a la arquitectura gótica en el centro de las aspiraciones reformistas, dotándola de una gran popularidad. Desde el siglo XVIII se produce un pionero *revival* gótico acompañado de restauraciones de sus catedrales.

El debate sobre cómo intervenir en los edificios medievales ya se planteó en la Society of Antiquaries of London con motivo de las radicales intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto James Wyatt (1746-1813) en las catedrales de Salisbury (1787), Lichfield (1788), Hereford (1789) y Durham (1791): aplicó la simetría y la unidad de estilo para proponer alteraciones y reconstrucciones importantes en estas catedrales.

La catedral de Salisbury se inició en 1220. En 1258 se completaron la nave, el crucero y el coro. La espectacular fachada oeste se acabó en 1265. En 1320 se terminó de construir la torre y la aguja. Con una altura de 123 metros, la aguja de la catedral de Salisbury es la más alta de toda Inglaterra.



Catedral de Salisbury, con su espectacular aguja

Sin embargo, la aguja, que había de dar grandeza a la catedral, se convirtió en un auténtico problema. Junto con la torre, añadió 6.500 toneladas al peso del edificio. A lo largo de los años se han ido añadiendo diferentes medios de sujeción para evitar que la abadía se hunda por el exceso de peso, tal como ocurrió con la abadía de Malmesbury.

En 1790, el arquitecto James Wyatt realizó algunos cambios significativos, y controvertidos, en la catedral. Estos cambios incluían la sustitución del coro original y la demolición de la torre de la campana, que se elevaba una altura de 100 metros en la zona noroeste del edificio principal.

Las primeras polémicas sobre restauraciones incorrectas y alteraciones de monumentos medievales aparecieron en el diario *The Gentleman's Magazine*. Se defendía la "autenticidad" del monumento. El diseñador Carter polemizaba

contra los embellecimientos arbitrarios añadidos a los monumentos góticos y el obispo Milner denunciaba a Wyatt por la destrucción de monumentos y alteración de las proporciones.

El *gothic revival* provocó un intenso debate sobre la validez y actualidad del gótico. En la Universidad de Oxford encontramos el Oxford Movement, que replantea el significado de la institución religiosa anglicana.

Uno de los grandes defensores de la arquitectura gótica fue Augustus W. N. Pugin, quien, después de su conversión al catolicismo, interpreta el gótico como el estilo arquitectónico esencialmente cristiano. El *revival* propuesto por Pugin es una mezcla de misticismo religioso, nacionalismo, historicismo romántico y moralismo, explicado con tonos míticos (sólo se puede volver a la arquitectura gótica previa recristianización católica de la sociedad).

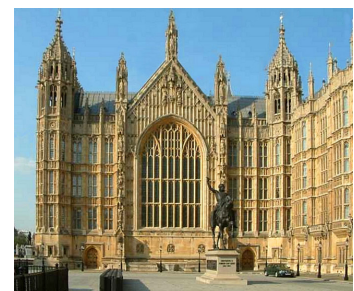
Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) fue un arquitecto inglés, diseñador y teórico del diseño, recordado por su trabajo en iglesias y en el Palacio de Westminster. Fue el hijo de un dibujante francés, Augustus Charles Pugin, que lo entrenó para dibujar edificios góticos para usarlos como ilustraciones de sus libros. Este hecho fue clave para su futuro trabajo como líder del movimiento neogótico en la arquitectura. Entre 1821 y 1838 Pugin y su padre publicaron una serie de volúmenes de dibujos arquitectónicos, titulados los dos primeros *Specimens of Gothic Architecture*, y los tres siguientes *Examples of Gothic Architecture*, que se convertirían en libros de referencia para la arquitectura gótica durante al menos un siglo.

Pugin se convirtió en abogado de la arquitectura gótica, porque creía que era la verdadera forma cristiana de la arquitectura. Condenó la influencia de la arquitectura clásica pagana en su libro *Contrastes*, en el que se refería a la sociedad medieval como un ideal, en contraste con la cultura secular moderna. Un claro ejemplo de su trabajo es la iglesia de St. Giles en Cheadle (Staffordshire).

Después del incendio del Palacio de Westminster en 1834, Pugin fue contratado por Sir Charles Barry para trabajar en la construcción del nuevo edificio del Parlamento en Londres.

Sus puntos de vista se recogen en obras como *True Principles of Christian Architecture* (1841), que fue muy influyente, entre otras, en la activa y anglicana Cambridge Camden Society, que ayudó a convertir el gótico en un fenómeno de moda en la sociedad inglesa. Según esta sociedad, "restaurar es descubrir el aspecto originario que se ha perdido por decadencia, accidentalmente o por alteraciones inoportunas" (*The Ecclesiologist*, 1842).

En Inglaterra, el gran protagonista de la restauración estilística fue Georges Gilbert Scott, quien dirigió unas 380 restauraciones, y fue muy criticado (encabezaba las llamadas *destructive restorations*).



Palacio de Westminster

La teoría de la conservación de Ruskin surgirá como respuesta a la extensión de las restauraciones estilísticas.

Ruskin está convencido de la íntima unión entre arquitectura, religión y sociedad, y considera la arquitectura gótica como expresión simbólica privilegiada de la alegórica cohesión entre la sociedad y la religión cristiana. Su exaltación de la arquitectura gótica es paralela a la denuncia de la sociedad industrial y del capitalismo.

Educado en los severos principios de la fe anglicana, viajó por Europa y se graduó en Oxford en 1842 (*bachelor of arts*). Su gusto estético estuvo muy influido por la pintura de Turner (con él inicia los cinco volúmenes de los *Modern Painters*). La admiración por la pintura de Fra Angelico es coherente con el apoyo dado al movimiento prerrafaelita. A partir de 1854 se dedica a la enseñanza en el Working Men's College, donde establece amistad con William Morris.

Su pensamiento no es sistemático. Su concepto de arte y su valor de testimonio único de la civilización y la cultura están unidos a su doctrina de la conservación, arraigada en la defensa de la autenticidad histórica del monumento. Sus principales puntos serían:

1) **Un concepto de arte como producto físico y moral del hombre.** El arte comprende todos los objetos producidos por el hombre: "Es bello cualquier objeto material que pueda proporcionarnos placer con la simple contemplación de sus cualidades exteriores, independientemente de cualquier particular y directa influencia del intelecto". Rompe la arbitraria distinción entre artista y artesano y amplía el concepto de arte a toda la cultura material. Cuando un objeto reúne las características de naturalidad, potencia y armonía se puede considerar una "obra de arte".

2) **El arte como signo y símbolo de la historia.** El arte es testigo, signo y símbolo de la presencia del hombre en su dimensión histórica. En *The Stones of Venice*, mantiene que la estructura social y económica se refleja en la arquitectura, la ciudad y el territorio; el arte es imagen de un orden social, de un sistema de valores. Y acusa a la sociedad industrial de haber destruido el orden moral con la aberrante mecanización de los campos de producción (la técnica anula al hombre). Por lo tanto, conservar no es sólo cuidar de objetos materiales, sino también preservar las cualidades morales que los objetos poseen como signos de la actuación del hombre en la tierra: el hombre ha dejado en los objetos un signo de sus valores. Conservar el objeto es una manera de conservar los valores. La conservación tiene, pues, un carácter ético.

3) **La autenticidad del objeto histórico.** La restauración estilística, con su pretendida búsqueda del estado original, falsifica la imagen y la estructura de la obra de arte y constituye un atentado contra su "verdad", que no sólo no es física sino también moral.

En la *Lámpara de la memoria* define su **teoría de la conservación**:

- Condena de la restauración estilística.
- Defensa de la conservación del monumento, de su estructura y superficie, impidiendo su falsificación.
- La conservación de la autenticidad del objeto histórico es la garantía de la conservación y transmisión de sus cualidades morales.
- Sacraliza el monumento: es el vínculo irremplazable que nos une con el pasado.

XVIII: "[...] Es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura. [...] Otra época podría darle otra alma, pero eso sería un nuevo edificio."

XIX: "No hablamos, pues, de restauración. Eso no es más que un engaño [...]. Mirad cara a cara la necesidad [...] destruid el edificio, tirad las piedras a los rincones más alejados [...] no lo reemplacéis por una mentira [...]. Cuidad vuestros monumentos y no tendréis después la necesidad de repararlos. [...] No os preocupéis de la fealdad del recurso que utilizáis: más vale una muleta que la pérdida de un miembro."

XX: "No tenemos el derecho a tocarlos. No nos pertenecen."

Consecuencias de sus planteamientos centrados en la conservación:

**a) Imposibilidad de la restauración.** La defensa de la autenticidad y el respeto por la obra es incompatible con la restauración estilística (la cual es falsificación y engaño, ya que anula los signos de la historia, cancela la memoria del monumento).

Sólo podemos admitir la restauración pensando que ésta supone un cambio inevitable en la naturaleza del monumento: cuando la conservación, por degradación imparable, es imposible, la restauración creará una nueva realidad diferente de la obra original. Ruskin deja abierto el siguiente debate:

- Si queremos conservar la totalidad de los valores de un monumento, su autenticidad material y su valor de signo y símbolo de la historia, sólo es posible admitir la conservación como operación legítima.
- Si el estado del monumento es tal que no es posible conservar su autenticidad material, la intervención que se haga debe ser absolutamente consciente de que el monumento ha perdido parte sustancial de su naturaleza y la "restauración" implica la creación de una nueva realidad.

**b) Individualidad material y documental del monumento.** La obra de arte tiene dos valores con respecto a los cuales exige la conservación:

- Un valor intrínseco, que resulta de la acción del tiempo sobre la materia: el tiempo se acumula en la materia. Estos signos del tiempo deben conser-

varse, dado que constituyen la garantía de su autenticidad y de su individualidad.

- Un valor extrínseco o documental, que resulta de su consideración como signo y símbolo de la historia.

c) **Mantenimiento del monumento y sinceridad de la intervención.** El cuidado de los edificios debe limitarse a la estricta conservación, al mantenimiento. Ante la posibilidad de ruina del edificio, Ruskin es partidario de una intervención sincera, con soportes y auxilios exteriores claramente visibles.

d) **Los tres momentos de la vida del monumento.** Ruskin distingue tres momentos en la vida de la obra de arte: el proyecto, o inicial, la función de uso y el momento de la conservación. Sólo el inicial es un acto de creación. El artista debe prever el comportamiento de la obra de arte en el tiempo, su duración y los efectos del tiempo.

e) **El valor de antigüedad.** La antigüedad del edificio, e incluso su deterioro, es uno de los principales méritos de la arquitectura. La pátina es testimonio de autenticidad de la obra de arte y fuente de belleza.

f) **La ruina del monumento.** Según Ruskin, es preferible la ruina a la reconstrucción o restauración. Asume un claro fatalismo: el edificio es perecedero, no ha de durar siempre. Conservar es, pues, imprescindible, pero utópico: no podemos alargar la vida de un edificio eternamente: la batalla contra del tiempo está perdida.

Esquema comparativo: restauración estilística/restauración romántica/restauración científica

| Concepto o problemática | Viollet-le-Duc (1814-1879)   | John Ruskin (1819-1900)   | Camillo Boito (1836-1914)  |
|-------------------------|--|---|--|
| Perfil                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arquitecto, historiador, restaurador, constructor.</li> <li>• De familia culta y sólida formación escolástica. A los 24 años empieza a trabajar en la administración pública en el campo de la conservación de monumentos.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esteta, sociólogo, escritor, crítico de arte.</li> <li>• De familia pequeño burguesa, falto de formación cultural. Severa educación religiosa en la doctrina anglicana. Nunca tuvo una profesión fija remunerada.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arquitecto, crítico de arte, profesor, escritor de narrativa (<i>Senso</i>), hombre del <i>risorgimento</i>, activo publicista.</li> <li>• Gran actividad ejercida en comisiones de concursos, como presidente del Colegio de Ingenieros y Arquitectos de Milán.</li> </ul> |
| Origen                  | Francés, III Imperio.  | Inglés, época victoriana.   | Italiano, proceso de unificación de Italia.  |



| Concepto o problemática          | Viollet-le-Duc (1814-1879)  | John Ruskin (1819-1900)  | Camillo Boito (1836-1914)  |
|----------------------------------|---|--|--|
| <b>Contexto</b>                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Destrucciones Revolución Francesa, revoluciones 1830, restauraciones desastrosas.</li> <li>• Definir un estilo nacional y reconocimiento del valor documental del monumento.</li> <li>• Francia, pionera en la protección del patrimonio, leyes y sociedades arqueológicas (1830: cargo de Inspecteur Général des Monuments Historiques).</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Revival</i> gótico, debates sobre intervenciones de James Wyatt y Georges Gilbert Scott, Oxford Movement.</li> <li>• Recuperar el gótico para los protestantes y reconocimiento del valor documental del monumento.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nuevo Estado italiano. Patrimonio ingente y nueva estructura administrativa.</li> <li>• Anexión de Venecia a Italia. Restauración de la basílica de San Marcos por parte de Giambattista Meduna y del Palacio Ducal por parte de Malvezzi.</li> <li>• Influencia de la restauración estilística (fachada catedral de Milán).</li> <li>• Intento de definir una arquitectura nacional para la recién estrenada nación italiana.</li> <li>• Promotor, durante el IV Congreso de ingenieros y arquitectos, Roma enero 1883, de la I Carta Italiana del Restauero.</li> </ul> |
| <b>Punto de partida</b>          | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Postura racionalista, optimismo positivista y fe en el progreso industrial.</li> <li>• Racionalismo ilustrado. Concilia sentimientos románticos y principios racionalistas.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Influencia del pintoresquismo romántico. Idealista utópico. Acusa a la sociedad industrial de haber destruido el orden moral con la mecanización de la producción artística.</li> <li>• Sentimiento romántico (desde el prerromántico <i>Sturm und Drang</i>).</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conciliar las ideas de Ruskin y la conveniencia de restaurar. Una tercera vía</li> <li>• Concepto de arte empírico, que pone al mismo nivel hechos prácticos y actos creadores.</li> <li>• Formular principios capaces de influir en las autoridades administrativas.</li> <li>• Reunir una normativa clara en materia de tratamiento de monumentos (Carta Italiana de la Restauración).</li> </ul>   |
| <b>Actitud ante el monumento</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ante el monumento preconiza una intervención activa.</li> <li>• Restauración.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ante el monumento preconiza una postura contemplativa.</li> <li>• Conservación.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ante el monumento preconiza una intervención activa.</li> <li>• Consolidación-reparación-restauración.</li> </ul>   |
| <b>Textos</b>                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Dictionnaire raisonné de l'Architecture française</i>.</li> <li>• Volumen 8, artículo "Restauration".</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Modern Painters</i> (Turner, pre-rafaelitas...), <i>The Stone of Venice</i> (1851-1853), <i>Las siete lámparas de la arquitectura</i> (Lámpara de la memoria, 1849).</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• "Nuestros viejos monumentos. ¿Conservar o restaurar?" (1886); no dará una respuesta única a la pregunta.</li> <li>• <i>Questioni pratiche di Belle Arti</i> (1893), en forma de diálogos.</li> </ul>  |

| <b>Concepto o problemática</b>   | <b>Viollet-le-Duc (1814-1879)</b>  | <b>John Ruskin (1819-1900)</b>  | <b>Camillo Boito (1836-1914)</b>   |
|--|--|---|--|
| <b>Concepto de restauración</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Restauración estilística.</li> <li>Restaurar de acuerdo con las leyes del estilo al que pertenece.</li> </ul>                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>Restauración romántica.</li> <li>Considera el monumento inmerso en un contexto poético, ético e ideal.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Restauración científica.</li> <li>El problema debe considerarse desde las dicotomías público-privado, historiador-artista, norma-caso concreto.</li> <li>Admite la "restauración" contenida dentro de los límites de la estricta "conservación".</li> </ul>   |
| <b>Definición de restauración/conservación</b>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>"Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca."</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>"Conservar la arquitectura de épocas pasadas como la más preciada herencia."</li> <li>Restaurar es destruir, "es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura". La restauración "no es más que un engaño". "No tenemos el derecho a tocarlos. No nos pertenecen."</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>"Todos los elementos que tengan carácter de arte o de recuerdo histórico, no importa a qué tiempo pertenezcan, deben ser conservados, sin que el deseo de unidad estilística y el retorno a la forma primitiva intervengan para excluir algunos en detrimento de otros."</li> <li>En la obra de restauración deben unirse distintos criterios de diferente orden: las razones históricas (no destruir ninguna fase ni falsearlo con adiciones), el concepto arquitectónico (devolverle la función de arte y la unidad de línea), los sentimientos de los ciudadanos y las necesidades administrativas.</li> <li>"Hay que hacer lo imposible, hay que hacer milagros para conservar en el monumento su viejo aspecto artístico y pintoresco."</li> <li>"Las integraciones, si son indispensables, y los añadidos, si no se pueden evitar, han de mostrar no ser obras antiguas, sino ser obras de hoy." (discriminación moderna).</li> </ul> |
| <b>Consecuencias o implicaciones del concepto de restauración/conservación</b> |  |   |  |
| <b>Acabado/ruina</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>Posibilidad de rehacer una obra incompleta.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Prefiere la ruina del monumento a la fraudulenta reconstrucción. El edificio no ha de durar eternamente: la duración del edificio está en función de los materiales utilizados.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>No acepta la visión fatalista de Ruskin: no debe permitirse la ruina del edificio.</li> <li>Condena los excesos de las reconstrucciones arbitrarias por engañosas.</li> </ul>   |

| <b>Concepto o problemática</b>   | <b>Viollet-le-Duc (1814-1879)</b>   | <b>John Ruskin (1819-1900)</b>  | <b>Camillo Boito (1836-1914)</b>  |
|----------------------------------|---|---|---|
| <b>Objetivo</b>                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Unidad de estilo.</li> <li>• Quiere recuperar los originales que pertenecen al pasado. Posibilidad de restauración del estado original, eliminar huellas del deterioro, suprimir añadidos posteriores.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Autenticidad.</li> <li>• Quiere recuperar el gótico como modelo para la arquitectura contemporánea. Imposibilidad de la restauración, porque falsifica y anula los signos de la historia. La restauración crea una nueva realidad.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Autenticidad histórica.</li> <li>• Son improcedentes la eliminación de los añadidos históricos de estilos diferentes a la obra primitiva.</li> <li>• La unidad de estilo es intolerable: atenta contra la riqueza histórica y arquitectónica del edificio.</li> </ul>  |
| <b>Restauración/conservación</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• La restauración entendida como recuperación de un estado ideal de la obra, no sólo cómo fue, sino cómo debería haber sido: conseguir un monumento ideal de estilo unitario.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• La conservación entendida como "no intervención", sólo como forma de cuidar los objetos materiales para conservar las cualidades morales que los objetos poseen ya que el hombre, con el trabajo manual, ha dejado en ellos sus valores: la restauración es la peor destrucción porque borra las señales de la historia y no restituye la fisonomía original del monumento.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Defiende la consolidación de lo que existe frente su reconstrucción.</li> <li>• "Los monumentos deben ser consolidados antes que reparados, reparados antes que restaurados, evitando añadidos y renovaciones."</li> <li>• Cuando los añadidos sean indispensables deben hacerse sobre datos ciertos y con materiales diferentes, pero conservando en el edificio su aspecto actual y su forma arquitectónica.</li> </ul>  |
| <b>Valor histórico</b>           | <ul style="list-style-type: none"> <li>• El estado original se puede deducir conociendo los códigos y el sistema constructivo del estilo. Se puede definir el estilo gótico como un conjunto de normas constructivas y ornamentales. Por eso hacen falta estudios e investigaciones arqueológicas.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• El arte como símbolo y signo de la historia; la arquitectura como expresión de valores sociales y morales, como testimonio de un orden social y de un sistema de valores, como signo irremplazable de la actividad humana.</li> <li>• El tiempo añade la pátina (lugar donde se encuentra la luz, el color y preciosidad de la arquitectura) y la sublimidad derivada de lo pintoresco (es el testimonio de la edad de la obra, lo que el tiempo deposita).</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los añadidos de épocas posteriores deben considerarse partes integrantes del monumento y, por lo tanto, deben ser mantenidos, excepto en aquellos casos en los que escondan o alteren su aspecto.</li> <li>• Los monumentos son documentos (objetos arqueológicos) de la historia de los pueblos y, por eso, tienen que ser respetados y conservados, porque sus alteraciones llevan a engaño.</li> <li>• El restaurador tiene que ser historiador-archivista, debe fundamentar su obra sobre datos, análisis y fuentes: "El monumento es un libro, que trato de leer sin reducciones, añadidos o modificaciones" (rigor filológico).</li> </ul> |

| <b>Concepto o problemática</b> | <b>Viollet-le-Duc (1814-1879)</b>  | <b>John Ruskin (1819-1900)</b>   | <b>Camillo Boito (1836-1914)</b>   |
|--------------------------------|--|--|--|
| <b>Novedad/antigüedad</b>      | <ul style="list-style-type: none"> <li>Después de la restauración la obra se presenta perfecta y completa, como si fuera nueva. Ofrecer la apariencia externa de una obra recientemente creada (pero... apariencia inerte).</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>La antigüedad como signo de la autenticidad: "Es la mayor gloria que puede alcanzar un edificio".</li> <li>La conservación de la autenticidad es la garantía de la conservación de las cualidades morales.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>El primer principio consiste en no innovar. Hay que dejar incompleto e imperfecto todo aquello que se encuentre incompleto e imperfecto. Los cambios, defectos... son hechos históricos que permiten determinar una época, una escuela, una idea simbólica...</li> </ul>  |
| <b>Idea/memoria</b>            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sobrevaloración de la idea en detrimento de la materia. Por eso la materia es sustituible.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sacraliza el monumento: es el vínculo que nos une con el pasado. Es la memoria, la condición para que pueda existir la historia. La sacralidad del lugar comporta su inviolabilidad.</li> <li>La materia es un sustrato, condiciona la forma y el resultado final y las actuaciones que deben hacerse: no se puede frenar su decadencia.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>El monumento debe ser conservado tal como nos ha llegado, tienen que prohibirse las destrucciones de las transformaciones históricas: la primacía la tiene el valor documental de la obra.</li> </ul>   |
| <b>Método</b>                  |  |  |  |
| <b>Método</b>                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Método filológico: reconstrucción total a partir del fragmento mediante la analogía.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>No preconiza ningún método.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Matiza, sistematiza y globaliza los métodos de la tradición romana.</li> </ul>  |
| <b>Principio</b>               | <ul style="list-style-type: none"> <li>Siguiendo el principio de la correlación de formas de Georges Cuvier, considera que los estilos arquitectónicos pueden conocerse sistemáticamente.</li> </ul>                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>La conservación está vinculada al momento de construcción del edificio: el arquitecto no debe sólo proyectar, sino también anticiparse a todas las fases de la vida del edificio (ej., elección de forma, materiales...).</li> <li>"Cuidad vuestros monumentos, y no tendréis que restaurarlos."</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>La intervención es una acción de responsabilidad civil, necesaria para no perder la memoria de la historia, y debe ceñirse a los estrictos límites impuestos por la conservación de la autenticidad del monumento.</li> <li>Conservar, intervención restringida (reparar-consolidar-restaurar) y discriminación moderna.</li> </ul> |

## 6. Cronología

Paz de Westfalia 1648

Revolución Inglesa 1688

Declaración de la Independencia de los Estados Unidos 1776

Revolución Francesa 1789

1751 1.ª aparición de la Enciclopedia

Siglo de las Luces 1721 (*Cartas Persas*, de Montesquieu) - 1794 (Convención termidoriana)

1712-1786 Federico el Grande, rey de Prusia

1716-1788 Carlos III de España

Rococó 1730-1760

1632-1704 John Locke

1643- 1727 Isaac Newton

1646- 1716 Gottfried Wilhelm von Leibniz

1647-1706 Pierre Bayle

1648-1721 Jean Antoine Watteau

1657-1757 Bernard Le Bovier de Fontenelle

1671-1713 Antony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury

1672-1719 Joseph Addison

1685-1750 Johann Sebastian Bach

1685-1753 George Berkeley

1687-1753 Johann Balthasar Neumann

1689-1755 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu)

1694-1778 Voltaire (François Marie Arouet)

1696-1770 Giambattista Tiepolo

1697-1764 William Hogarth

1698-1782 Ange-Jacques Gabriel

1699-1779 Jean-Baptiste Siméon Chardin

1703-1770 François Boucher

1706-1790 Benjamin Franklin

1711-1776 David Hume

1712-1793 Francesco Guardi

1712-1778 Jean-Jacques Rousseau

1723-1792 Sir Joshua Reynolds

1732-1806 Jean Honoré Fragonard

Neoclasicismo 1751-1830

Herculano (inicio excavaciones) 1738

Pompeya (descubierta entre 1594 y 1600), identificada en 1763

1709-1751 Julien Offroy de La Mettrie

1714-1762 Alexander Gottlieb Baumgarten

1713-1780 Jacques-Germain Soufflot

1713-1784 Denis Diderot

1715-1771 Claude-Adrien Helvétius

1715-1780 Étienne Bonnot de Condillac

1717-1768 Johann Joachim Winckelmann

1717-1783 Jean le Rond D'Alembert

1723-1790 Adam Smith

1724-1804 Emmanuel Kant

1725-1789 Paul Heinrich Dietrich, barón de Holbach

1725-1805 Jean-Baptiste Greuze

1727-1781 Anne Robert Jacques Turgot, baron de l'Aulne

1727-1788 Thomas Gainsborough

1727-1795 Edmund Burke

1728-1799 Etienne-Louis Boullée

1728-1779 Anton Raphael Mengs

1729-1781 Gotthold Ephraim Lessing

1733 John Kay patenta la lanzadora volante

1736-1806 Claude Nicolas Ledoux

1737-1809 Thomas Paine

1741-1807 Angelica Kauffmann

1741-1825 Johann Heinrich Füssli

1743-1826 Thomas Jefferson

1743-1794 Jean-Antoine-Nicolas Caritat, marqués de Condorcet

1744-1814 Jean-François Pierre Peyron

1744-1803 Johann Gottfried Herder

1746-1828 Francisco de Goya

1748-1825 Jacques Louis David

1749-1803 Adelaïde Labille-Guiard

1752-1835 John Nash

1754-1829 Jean-Baptiste Regnault

1755-1826 John Flaxman

1755-1842 Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun

1757-1822 Antonio Canova

1758-1823 Pierre-Paul Prud'hon

1762-1833 Philippe-Auguste Hennequin

1762-1814 Johann Gottlieb Fichte

1763-1788 Jean-Germain Drouais

1750 *Discurso sobre la historia*, de Turgot

1750-1758 *Aesthetica*, de Baumgarten

1751 1.ª aparición de la Enciclopedia

1751-1795 el Salón se convierte en bienal

1756-1763 Guerra de los Siete Años

1757 *El criterio del gusto*, de David Hume

1757 *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke

1759 *Salons* de Diderot

1762 *El contrato social* de Rousseau

1764 *Historia del arte de la Antigüedad*, de Winckelmann

1766 *Laocoonte* de Lessing

1781 *Crítica de la razón pura*, de Kant

1767-1824 Anne-Louis Girodet

1767-1849 Constance Marie Charpentier

1770-1831 Georg Wilhelm Friedrich Hegel

1770-1827 Ludwig van Beethoven

1770-1844 Bertel Thorvaldsen

1770-1837 François Gérard

1771-1835 Antoine-Jean Gros

1771-1851 Jean Broc

1774-1833 Pierre-Narcise Guérin

1775-1854 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

1778-1805 Fulchran Jean Harriet

1780-1867 Jean-Auguste Dominique Ingres

1791-1824 Théodore Géricault

1798-1863 Eugène Delacroix





## Bibliografía

- Alsina, J.** (ed.) (1977). *Anónimo: Sobre lo sublime; Aristóteles: Poética*. Barcelona: Bosch.
- Antal, Frederick** (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón ("Comunicación", 60).
- Argan, Giulio Carlo** (1991). *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Tres Cantos: Akal ("Arte y estética", 27).
- Arnold, Dana** (1995). *Picturesque in Late Georgian England*. The Georgian Group.
- Bordes, Juan** (2007). *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Madrid: Cátedra.
- Burke, Edmund** (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial ("El libro de bolsillo", 4460).
- Budge, Gavin** (2001). *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*. Bristol: Thoemmes Continuum.
- Chueca Goitia, Fernando** (2005). *Neoclasicismo*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dosat-2000, S.L.
- Gilpin, William** (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada (col. "Lecturas de paisaje").
- González-Varas, Ignacio** (2006). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (5.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Hauser, Arnold** (2004). *Historia social de la literatura y el arte* (2 vols). Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo ("Ensayo", 89).
- Honour, Hugh** (1982). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Libros.
- Honour, Hugh** (2007). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial (col. Alianza forma, 20).
- Kant, Immanuel** (2003). *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Pozuelo de Alarcón: Espasa-Calpe (col. Grandes clásicos universales).
- Kant, Immanuel** (2008). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial (col. El libro de bolsillo/Filosofía, 4482).
- Lukacher, Brian** (2001). "La pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos". En: S. F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX* (pàgs. 103-120). Tres Cantos: Akal.
- Macarrón, Ana Mª** (2008). *Historia de la conservación y la restauración* (2a ed.). Madrid: Tecnos.
- Martínez Justicia, Mª José** (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística* (3.ª ed.). Madrid: Tecnos.
- Praz, Mario** (1982). *Gusto neoclásico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruskin, John** (2000). *Las siete lámparas de la arquitectura* (2.ª ed.). Barcelona: Alta Fulla ("Ad Litteram", 12).
- Samblancat Miranda, Neus; Núñez Esteban, Carmen** (1998). *Siglo XVII: la ilustración y el neoclasicismo, romanticismo y realismo*. Barcelona: UOC.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel** (1996). *La construcción medieval*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Williams, Raymond** (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

