

Historia del Arte Moderno.

El arte del siglo XVIII



José Enrique García Melero
Grado en Historia del Arte. UNED

1. El Rococó¹

1. El Rococó en Francia
2. El Rococó en Alemania
3. Producción y comercio: manufacturas y artes suntuarias. El mobiliario.

1. El Rococó en Francia

Durante la primera mitad del siglo XVIII es Francia quien dirigirá la cultura europea, si bien paralelamente la influencia secular de Italia será también imprescindible: París en lo civil y Roma en lo religioso serán los dos focos culturales de referencia.

1. El dinamismo vitalista y la ostentación de los privilegiados. A partir de 1715 la sociedad europea se cansó de la inestabilidad *barroca* propia del siglo anterior y quiso abrazar un largo periodo de paz en el que se viviera agradablemente y sin la opresión moral *contrarreformista* apoyada por Roma y España.

Por eso ya durante la regencia de Felipe de Orleans se respira ya en Francia un ambiente optimista, despreocupado y algo frívolo, que redundó en la práctica de un arte más libre e independiente del pomposo gusto versallesco. Este gozo por vivir continúa ya durante el reinado de Luis XV gracias a la bonanza económica y a la acción de mecenas como madame de Pompadour (que fue retratada por artistas como Boucher).

Es esta época la que da lugar al *estilo Rococó*, que se extenderá hasta más tarde incluso conviviendo con el neoclasicismo. Aparece ya bien definido a partir de 1715 por su uso e incluso abuso de la libertad decorativa, un arte sensual en plena consonancia con su tiempo.

2. Confusión y debate historiográfico entre el Barroco tardío y el Rococó. Hay diversidad de opiniones sobre el Rococó: hay quien piensa que es la exuberante fase final del barroco clasicista francés, otros creen que es independiente del anterior y que se limita a lo decorativo, y hay quien lo ve como una deriva *manierista* del propio barroco.

3. Arte laico y refinado en Francia. En cualquier caso su papel en la arquitectura es importante, con exteriores todavía simples pero con una gran exuberancia en los interiores. Se huyen de las líneas rectas abusándose de las curvas, proliferan murales, cornisas, molduras, espejos, candelabros, ricas telas y mobiliarios... dominando el color blanco, el dorado y los pasteles. De la naturaleza se tomaron muchos motivos como las *rocailles* que le dan nombre, llegando incluso a adoptar elementos de culturas exóticas como la china.

La arquitectura rococó es pues laica y refinada, asociada a aristócratas y emergentes burgueses, mientras que la Iglesia siguió prefiriendo el barroco clasicista (si bien en Alemania el Rococó sí trasciende a lo eclesiástico).

¹ Leer introducción en manual.

4. Hôtels, maisons de plaisance y folies. Lo dicho se aplica pues a la tipología palaciega, menos monumental al exterior pero suntuosa. Los edificios no son altos y distribuyen minuciosamente sus habitaciones, que se especializan según su función, giran en torno al salón e incorporan todos los adelantos para hacerse lo más confortables posibles.

5. La teoría y la práctica en la construcción de palacios y en el diseño de sus interiores. Si bien muchos palacios no han sobrevivido, gracias a muchos libros antiguos conocemos su estado, publicaciones que extendieron igualmente el estilo hacia el resto de Europa.

Si bien hay tres arquitectos diseñadores que hacen de transición entre el estilo Luis XIV y los de la Regencia y Luis XV, es Oppenord quien lo acaba de imponer gracias a su obra, seguido de De Cotte y Boffrand.

6. Los iniciadores y los practicantes de la decoración Rococó. La transición la hacen hombres como Bérain, creador de la decoración del estilo Regencia y cuyos dibujos tuvieron una gran difusión. Lepautre fue adornista de Luis XIV y crea ya la decoración propia del Rococó de la mano de una mayor libertad creativa, caso de la *Chambre de l'Oeil de Boeuf* de Versalles. Bullet es el tercer arquitecto que contribuyó a la aparición del Rococó, con textos como *L'Architecture pratique* y obras como la *Puerta de Saint-Martin* o el *Hôtel de Magny*.

7. Oppenord y el Palais Royal del duque de Orléans. Fue sin embargo Oppenord el mayor contribuidor a la formación del Rococó, pues incluso se le atribuye el uso de la rocalla (basado en el grutesco italiano). Hijo de un ebanista, aprendió la arquitectura de la obra de Hardouin Mansart, vivió en Roma y finalmente trabajó para el duque de Orléans y para la monarquía. Su obra más relevante es la redecoración del Palais Royal del duque de Orléans.

8. El adornista Meissonnier. Por su parte Meissonnier, quien trabajó para Luis XV, es un decorador atrevido y ostentoso que llenó los interiores de los edificios de motivos florales y rocalla hasta no dejar apenas espacios vacíos.

9. Los arquitectos oficiales de la Regencia: De Cotte y Boffrand. El legado de Mansart y de Hardouin Mansart sigue vivo durante la primera mitad del siglo (lo que facilitaría la aparición del neoclasicismo). Durante ese tiempo De Cotte y Boffrand son los proyectistas más prestigiosos, trabajando para el rey y para particulares, contribuyendo así a extender la decoración rococó en unos edificios de estructura barroca clasicista.

De Cotte, cuñado de Hardouin Mansart, en 1708 se convirtió en el primer arquitecto del rey y es el responsable de la *Capilla Real* de Versalles o de hoteles como el de Bourbon. Por su parte Boffrand es considerado como el codificador del Rococó y a la vez responsable del acercamiento al nuevo clasicismo. Como todos estos arquitectos ejerció además otras responsabilidades (como ingeniero) y produjo obra teórica, de él destacan los dos salones ovales del parisino *Hôtel de Soubise*.

10. Blondel y la distribución de las Maisons de Plaisance. Blondel es por su parte el gran teórico de la arquitectura francesa de la 1ª mitad del siglo XVIII y evolucionó desde un rococó hasta un racionalismo clasicista, encargándose de redactar algunas entradas de la *Enciclopedia*. Profesor, realiza diversas obras y publica textos como *De la distribution des maisons de plaisance...*, *Architecture française* o *Cours d'architecture civile*.

2. El Rococó en Alemania

En Europa central es difícil diferenciar rotundamente el barroco tardío y exuberante y el rococó. Por ello quizá podemos considerar a este último como una expresión más del barroco en la que las estructuras permanecen pero las formas acaban desbordándose: es el triunfo de las curvas, el ornato, el colorido y las artes decorativas a causa de la influencia francesa.

No obstante el rococó alemán fue menos refinado y acabó siendo más popular que el francés, incidiendo ante todo en dos tipologías: palacios e iglesias, así como en los teatros. Las iglesias rococós alemanas son de planta central (ovales o elípticas), dinámicas, con juegos de luz y con un encuentro entre el estuco y la pintura que les otorga una gran riqueza.

1. François de Cuvilliés en Baviera. Maximiliano II atrajo a este belga para que acabara algunos de sus palacios, caso del pequeño *Pabellón de caza de Amalienburg*, y proyectara el teatro de la *Residenz* de Múnich: lujoso en lo decorativo, con cuatro órdenes y en forma de herradura (modelo que triunfará en toda Europa).

2. Neumann en Baviera. Neumann es tanto un maestro del barroco final exuberante como del rococó, pues sus edificios tienen severos exteriores que encierran lujosos interiores, y destila (como todos sus contemporáneos) las influencias italianas y francesas. Hombre polifacético y asesorado por los arquitectos franceses, su principal obra es la *Residencia de Würzburg*, que de hecho es el principal modelo de palacio germánico.

Rodeado de jardines y con un exterior severo y un tanto macizo, alberga una espectacular escalera con fresco de Tiépolo que luego repetirá en otros lugares. Espectacular es igualmente la *Iglesia de peregrinación deierzehnheiligen*, arquetipo de los templos alemanes del s. XVIII: sobria al exterior, tiene una planta de cruz latina formada a través de formas curvas y combina la perspectiva para aunar la visión del altar mayor y el baldaquino.

3. Fischer. Con una obra ingente, se interesó especialmente por los interiores y se suele considerar su participación en la *Iglesia abacial de Ottobeuren* como su actuación más valiosa, de planta basilical y de concepción casi teatral.

4. Zimmermann en Suabia y Baviera. Gran representante del rococó del sur de Alemania, fue a la vez decorador y arquitecto, creando templos luminosos con plantas centrales, combinaciones de formas curvas y lujo de detalles como el *Santuario de Wies* o la *Iglesia abacial de Steinhausen*. Esta última tiene un cuerpo ovalado rematado por un presbiterio también oval (pero transversal) y tiene tantas columnas que parece contar con un deambulatorio anular.

5. Pöppelmann en Sajonia. Entre finales del s. XVII y comienzos del XVIII Sajonia vive un esplendor cultural. Tras el incendio de Dresde se reconstruiría el centro histórico, labor continuada por Pöppelmann, cuya principal obra es el *palacio Zwinger*: un conjunto de arcos que unen varios pabellones muy ornamentados para formar una plaza rectangular que albergó espectáculos y que no se acabaría hasta el s. XIX.

6. Knobelsdorff y Federico II de Prusia. Su obra está en relación con las aspiraciones estéticas de este monarca ilustrado, quien no sólo quiso construirse palacios sino que intervino sobre Berlín y de quien fue amigo personal. Así Knobelsdorff, quien pasó desde el barroco al rococó y después a un confuso clasicismo, destaca por obras civiles como la ampliación del *palacio de Rheinsberg* o de *Charlottenburg*, además de especialmente por la construcción del *palacio de Stadtschloss*, de *Sans-Souci* y el *Teatro de la ópera* de Berlín.

Federico II le envió por Europa para que mejorara su formación e incluso debió influir en Knobelsdorff tanto en *Stadtschloss* como en *Sans-Souci*, ambos en una colina y rodeados de jardines. Por su parte el *Teatro*, monumental y que no se ha conservado, fue su obra más clásica.

3. Producción y comercio: manufacturas y artes suntuarias. El mobiliario.

En ninguna tendencia artística anterior hubo una confluencia tal de las artes como durante la primera mitad del siglo XVIII, hasta el punto de que el rococó es indisoluble de la escultura

y la pintura, pero también de las llamadas *artes menores*: mobiliario, tapicería, orfebrería, porcelana..., lo que contribuyó al desarrollo de manufacturas e industrias que satisficieran tal demanda de objetos suntuarios.

Paralelamente a la creación por toda Europa de esta infraestructura fabril y del auge del comercio derivado, el dibujo cobró importancia para posibilitar la formación de los artesanos, quienes aprendían a veces directamente de boca de los artistas más prestigiosos.

1. La porcelana: de Meissen a Sèvres, Capodimonte y el Buen Retiro. La porcelana se conoce desde que Marco Polo la describiera tras su viaje a China, pero aunque fue muy codiciada su secreto de fabricación no se conoció y debió ser importada hasta que a comienzos del siglo XVIII Böttger logró fabricarla.

En la manufactura alemana de Meissen la técnica y las decoraciones se fueron perfeccionando a la par que se abrían nuevos centros en Centroeuropa y Francia, caso del de Sèvres (1756), abierto por deseo de madame de Pompadour. El éxito de esta última se debió a la confluencia de varios factores, especialmente gracias a la belleza de sus piezas y su adaptación a los gustos rococós. En ella trabajaron grandes artistas como Boucher, aunque el gran creador de porcelanas sería Duplessis el viejo.

Igualmente hay que mencionar la porcelana de Capodimonte, promovida por el futuro Carlos III durante su reinado en Nápoles por influencia de su esposa, hija del elector de Sajonia promotor de la primera. Cuando Carlos III pasó a ser rey de España trajo consigo a muchos artesanos napolitanos para fundar la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (1760), de la que saldrán las piezas por ejemplo del *Salón chinesco* de Aranjuez (derecha) o la *Sala de porcelana* de la Casita del Príncipe escurialense.



2. El mobiliario Rococó. Durante el primer tercio del siglo el mueble, vinculado con la comodidad y el ornato, se especializó al igual que lo hicieron las estancias, adoptando muchas formas y usando variados materiales.

Ello supuso la necesidad de especialización, trabajando en su realización diversos artistas y artesanos que realizaban modelos únicos o en serie, surgiendo incluso familias como los Boulle: André Charles Boulle configurará tanto el estático estilo Luis XIV como el complejo estilo Luis XV, en el que proliferan las líneas sinuosas, las maderas finas, las lujosas decoraciones y en general los muebles son más pequeños y por tanto más cómodos.

3. Las manufacturas de tapices: de los Gobelinos y Beauvais. La tapicería del siglo XVIII no sólo destaca por sí misma, sino también porque los más significativos pintores realizaron cartones para ella y porque recibió gran atención por parte de los monarcas. Colbert, durante el reinado de Luis XIV había acabado de conformar las manufacturas de Beauvais (en manos privadas) y de los Gobelinos, con idea de abastecer las necesidades reales y como exponente del prestigio francés.

Pintores como Le Brun dirigieron estas manufacturas, pues tejedores y tintoreros hubieron de plegarse siempre a las directivas de los pintores y arquitectos que las controlaron. Mientras tanto las técnicas de tejido mejoraron a la par que se amplió la gama de tinturas, lo que sin embargo repercutió negativamente sobre su conservación y calidad. Entre las series iconográficas de cartones, podemos destacar una dedicada a *Don Quijote*, así como las de tipo histórico y por supuesto mitológico adaptadas al gusto del momento, como las proporcionadas por Boucher (*Amores de los Dioses*, *Pastorales*, etc.)

4. La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Por su parte en España aparece esta Real Fábrica en 1721, que estaría dirigida por la familia de los Van der Gotten, traídos ex profeso desde Amberes para dirigirla. Muchos artistas realizaron cartones para sus producciones, caso de Goya (más de sesenta con temas populares) o Procaccini.

2. La arquitectura y el urbanismo durante la primera mitad del siglo XVIII

1. La arquitectura italiana entre la tradición barroca y los clasicismos
2. La crítica del barroco y la búsqueda de una arquitectura racionalista en la teoría arquitectónica italiana y francesa
3. La arquitectura barroca y neopalladiana en Inglaterra
4. Arquitectura en Europa central: entre el Barroco y el Rococó
5. España: el Barroco nacional y el cortesano

1. La arquitectura italiana entre la tradición barroca y los clasicismos

Si Juvarra, Fuga y Vanvitelli son considerados por la historiografía como los tres arquitectos italianos más representativos del momento (que si bien son etiquetados como barrocos es evidente que muestran matices diferentes); tres son también los grandes centros constructivos: Roma, Turín en Piamonte y Nápoles, lugares donde se quiso poner de relieve el poder absoluto de sus respectivos gobernantes.

1. La Academia de la Arcadia en Roma. En 1690, siguiendo el modelo de Cristina de Suecia, se funda la Academia de la Arcadia como lugar de debate sobre las artes y de crítica al mal gusto, a la que pertenecerían personajes como el posterior Clemente XI, Haendel o Vico. Se pretendía acabar con la artificiosidad y los excesos barrocos para volver a la simplicidad del clasicismo antiguo y renacentista, pretensiones que calarían poco a poco en la teoría y en la práctica de la arquitectura italiana especialmente a partir de 1750.

2. Los concursos clementinos de la Academia de San Lucas de Roma y su papel renovador. En Roma, donde apareció una arquitectura denominada como *tardo barroco* o *clasicismo barroco tardío*, destacarán De Sanctis, Salvi, Fuga o Valvassori; estando polarizada la actividad constructiva en torno a la corte papal y bajo los auspicios de la *Academia de San Lucas*, desde donde Carlo Fontana promovió un barroco académico (que no dejará de acusar tendencias rococós).

De hecho la academia dio lugar a los *concursos Clementinos*, a través de los cuales los jóvenes arquitectos podían abrirse paso, mientras que a nivel teórico lo que se buscaba era abandonar los excesos decorativos a favor de la racionalidad y la funcionalidad.

Inocencio XIII promovió un concurso para la realización de la *Escalinata de la Plaza de España* (1723-1726), quizá la mayor intervención urbana del siglo en Roma, y que ganó De Sanctis (con colaboración de Specchi). La monumental obra, curvilínea, adopta una solución académica y evidencia los efectos escenográficos y de perspectiva del momento, pues une dos espacios tomando como referencia la proyectada *Iglesia de la Trinità de' Monti* y el obelisco.

También la *Fontana de Trevi* se resolvió por concurso en 1732, a favor de Salvi y hallándose igualmente dentro del barroco romano más académico y adoptando el retorno a la naturaleza promovido a nivel teórico. Así tras el agua y el espacio de rocas se alza la fachada del *Palazzo Poli*, con un arco triunfal entre sendas columnas gigantes en el que se halla Neptuno.

El mismo año Clemente XII convocó un concurso para realizar la fachada monumental de *San Giovanni in Laterano*, que ganó Galilei tomando referencias renacentistas y manieristas para dar lugar a una fachada clásica en dos plantas y con juegos de luces.

3. Fuga y Valvassori. El virtuoso Fuga adopta un clasicismo purista con notas neomanieristas, caso del *Palacio de la Consulta* en Roma. También trabajó en la nueva entrada oeste de la *Basílica de Santa María Maggiore* (que restauró en su interior) o entre otros en la remodelación del *Palacio Corsini*.

Igualmente hay que mencionar a Valvassori, ganador de concursos clementinos como el de la fachada al Corso del *Palacio Doria-Pamphili*, que muestra a la perfección el *barochetto* (barroco decorativo tardío romano) por su dinamismo y sus curvas.

4. Arquitectura y escenografía: el Turín de Juvarra. Juvarra, como el anterior formado en la academia de San Lucas, asume el barroco tardío académico y la espacialidad dando una nota decorativa: así actuó en Turín, pues supo aunar lo antiguo y lo nuevo, así como lo italiano y lo francés. Además de realizar aportaciones por toda Europa fue un excelente dibujante de escenografías teatrales y de arquitecturas efímeras, lo que se trasluce en lo escenográfico de su *Basílica Real de la Superga*. De planta de cruz griega, cuenta con una esbelta cúpula y un pórtico tetrástilo y en ella jugó con el encuentro de diferentes figuras geométricas.

Igualmente en Turín realiza la *Iglesia del Carmen*, de larga nave; mientras que su *Palazzo Madama* (de inspiración versallesca) cuenta con una fachada con orden gigante y un basamento almohadillado, y al interior una gran escalera de doble subida. Por su parte el *Palacio Stupigini* usa la naturaleza para apoyar su escenografía, destacando el cuerpo principal con planta en cruz de San Andrés (una x), que se rodea cuidadosamente de más edificios en un diseño hexagonal.

5. Vanvitelli y el palacio real de la Caserta en Nápoles. Denominado como el *canto del cisne* del barroco italiano, es escenográfico y de formas más clásicas, con planta rectangular y cuatro patios interiores. Está rodeado de jardines como Versalles y también recuerda a El Escorial en su aire colosal y severo, pero si cita el clasicismo no olvida del todo el barroco académico promovido en Roma por Fontana.

2. La crítica del barroco y la búsqueda de una arquitectura racionalista en la teoría arquitectónica italiana y francesa

Italianos y franceses llevarán la iniciativa en la teoría arquitectónica hacia el racionalismo y la funcionalidad a partir del estudio de la Antigüedad y la naturaleza, si bien muchos se contradijeron y se manifestaron como barrocos clasicistas, aunque en general se critica del barroco la ambigüedad de las formas y la ornamentación excesiva: la Belleza se identifica con la Razón.

Cordemoy, en su *Nouveau traité de toute l'Architecture* (1706), da inicio a la crítica del barroco y la búsqueda de racionalismo y funcionalidad, pues defiende la columna, el entablamento recto e incluso el gótico por su ligereza y solidez.

En Italia **Lodoli** sigue esta línea hacia 1750 apostando por la funcionalidad por encima de la decoración, siendo sus ideas publicadas por sus discípulos. Por su parte **Milizia** defiende un racionalismo ecléctico, critica a Miguel Ángel así como la obediencia ciega a la Antigüedad,

promovió el ejemplo de la naturaleza y menos radical que Lodoli, admite la necesidad de la decoración.

Mientras tanto el pensamiento de Cordemoy continúa en Francia en las obras de figuras como el mencionado **Blondel**, admirando a Palladio y defendiendo el clasicismo francés del XVII, aunque a veces se contradijo a pesar de abogar por un racionalismo arquitectónico. Además de su obra práctica, destaca por haber impulsado la primera escuela privada de arquitectura de Francia.

Laugier se revela como un filósofo del arte en su *Ensayo sobre la Arquitectura*, apoyando la razón, el estudio de la naturaleza y en general la simplicidad y el purismo formal, lo que tanta repercusión tendría en la segunda mitad del siglo XVIII. Planteó igualmente la funcionalidad e incluso defendió el gótico por haber sabido imitar a la naturaleza arbórea.

3. La arquitectura barroca y neopalladiana en Inglaterra

El barroco fue fugaz en Inglaterra, acusó el *palladianismo* y se manifestó ya amanerado durante la 2ª mitad del s. XVII, destacando la figura de Wren. Por ello durante la 1ª mitad del XVIII quizá se pueden apreciar dos actitudes: la de los barrocos contrarreformistas y la de los neopalladianos, ya próximos al neoclasicismo desarrollado en el continente.

1. Los arquitectos barrocos: Hawksmoor, Archer, Gibbs y Vanbrugh. Si bien calificados como barrocos, más bien son eclécticos: Hawksmoor y Vanbrugh son unos *neomanieristas barrocos*, Archer es el más barroco a lo italiano e incluso en la discreta obra teórica inglesa se habla tanto de clasicismo como de gótico y arquitectura rural: la arquitectura inglesa busca la novedad y lo atrevido, pero también lo útil.

Hawksmoor se formó junto a Wren a finales del XVII y conoció bien el barroco romano, aunque destaca por ser desconcertante en tanto que sus arquitecturas carecen de unidad. Diseñó varios templos como la *Christ Church* de Spitalfields, clasicista pero con una torre apuntada de tradición gótica, así como obras civiles.

Archer viaja por Italia y en su obra se rastrea por tanto la influencia borrominesca, caso de *Saint Paul* de Deptford y su pórtico semicircular con columnas toscanas gigantes. Por su parte Gibbs aprendió la arquitectura junto a Fontana (aunque no dejará de añadir elementos goticistas en sus templos): *Saint Mary-le-Strand* será una síntesis entre la arquitectura del anterior y la de Wren. También realizó obras civiles como la famosa *Radcliffe Library* en Oxford, de planta circular, rematada en cúpula con interna y con almohadillado en la parte baja.

Vanbrugh, polifacético, es más desconcertante que Hawksmoor (con quien colaboró) y es el arquitecto inglés más barroco y fantástico de todos. Si bien no sabemos dónde aprendió la arquitectura, su obra principal es el *Blenheim Palace*, realizado para el duque del Marlborough: tres bloques compactos con torres cuadradas a modo de fortaleza y que no guardan relación entre sí. También realizó el *Seaton Delaval Hall*, una casa de campo de aspecto rústico, como el anterior dispuesto en tres bloques.

2. Los arquitectos neopalladianos: Campbell, Boyle y Kent. Se suele afirmar que el neoclasicismo formal aparece ya en el Reino Unido en la 1ª mitad del siglo de la mano de estos tres arquitectos que siguen el legado de Palladio. De esta forma allí la segunda *resurrección* del clasicismo no fue tan compleja como en el continente y además se adelantó en el tiempo, promoviendo la simplicidad y la *inmediatez*, probablemente gracias a lo poco que arraigó el barroco y a la tradición del palladianismo de Iñigo Jones y Wren.

El escocés Campbell publicó *Vitruvius Britannicus* y proporcionó el arquetipo de villa palladiana británica, pues copió los diseños de Palladio. El aristócrata Boyle, conde de

Burlington, protector del anterior y de Kent, viajó por Europa y patrocinó la difusión de la obra de Palladio y su asociación a la Antigüedad. También proyectó él mismo edificios como la *Casa Chiswick*.

Kent fue arquitecto, pintor, decorador y promovió el típico jardín pintoresco inglés, que en contraposición al francés sigue a la naturaleza en un desorden aparente y un terreno ondulado, incluyendo arquitecturas que citan a las ruinas grecorromanas: temples, columnas..., caso de los de la *Casa Chiswick*. Su obra más significativa es el *Palacio Holkham*.

4. Arquitectura en Europa central: entre el Barroco y el Rococó

El Barroco tuvo su momento culminante en el imperio de los Augsburgo durante la 1ª mitad del siglo XVIII, si bien como en España no hay un límite preciso entre el Barroco exuberante o final y el propio Rococó. A las tradiciones locales se unió la influencia italiana (sobre todo en la arquitectura religiosa) y francesa (en la palaciega y en general en los arquitectos centroeuropeos calificables de rococós), mientras que hubo varios centros destacados que vamos a ver a continuación.

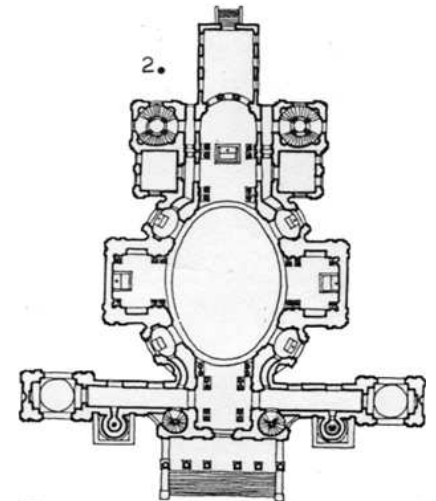
1. La escuela de Vorarlberg. Desarrollada en la frontera entre Suiza y Alemania (el lago Constanza), enlazó la arquitectura del siglo XVII a la del XVIII. La historiografía atribuye a esta escuela la creación de un modelo peculiar de iglesias de monasterios caracterizado por la importancia de un muro construido a base de pilares interiores que albergan capillas laterales (unidas a veces para formar estrechas naves laterales). De planta de cruz latina con transepto apenas marcado, no suelen tener cúpula.

Beer es uno de los principales representantes de la tendencia y destaca por obras como la *Iglesia capitular de Weingarten*, de sensación colosal. Colaborador ocasional de Beer, Moosbrugger es el responsable de la *Abadía benedictina de Einsiedeln*, con dos torres flanqueando su cabecera como suele suceder en las iglesias de peregrinación. Igualmente hemos de mencionar la figura de Thumb.

2. Fischer von Erlach y San Carlos Borromeo en Viena. Fischer von Erlach es el arquitecto más representativo del barroco austriaco, centrando su actividad a caballo entre el s. XVII y XVIII. Muy buen conocedor del barroco italiano, que supo sintetizar con la tradición local, dota de gran dinamismo a sus edificios y especialmente a sus iglesias, de plantas elípticas y ovales.

Su historicismo y eclecticismo se refleja en su *Fundamentos de una historia de la arquitectura*, obra que incluyó láminas que reflejan una Antigüedad múltiple en tanto que refleja también la arquitectura egipcia, islámica u oriental, buena muestra del incipiente gusto por lo exótico y pintoresco.

La *Iglesia de San Carlos Borromeo* es su obra más conocida. Su fachada cita a la arquitectura grecorromana (al *Partenón* y a la *Columna Trajana* por ejemplo, pudiendo imaginarse las dos columnas igualmente como minaretes). Su planta centralizada es original (ver imagen) y se cubrió con una gran cúpula elíptica. Entre sus edificios civiles hay que mencionar varios palacios o la *Biblioteca palatina* de Viena.



3. Hildebrandt y la influencia italiana en Viena. Sucesor de Fischer von Erlach como primer arquitecto de corte, Hildebrandt también conoce bien la arquitectura italiana y la sintetizó igualmente con la alemana. Para el príncipe Eugenio de Saboya realizó su obra más conocida: el *Belvedere*, una villa suburbana constituida por dos palacios gemelos rodeados de jardines a la italiana. En general sus palacios, como el *Palacio Mirabell*, destacan por el empleo

de estancias ovales y octogonales y por sus espléndidas escaleras.

4. La familia de los Dientzenhofer en Bohemia y Franconia. A esta familia se le atribuye la configuración del Barroco tanto en Bohemia como en su entorno inmediato, estando sus miembros influidos tanto por el arte francés como el italiano (las referencias a Borromini y a Guarini son constantes tanto en estos como en Hildebrandt y Fischer von Erlach) y gustando de geometrizar el espacio.

Cristoph Dientzenhofer fue sobre todo proyectador de templos como la *Iglesia de San Nicolás de Mala Strana* en Praga. Johan es responsable de la *Catedral de Fulda*, mientras que Leonhard lo es de la *Abadía de Banz*, de estructura oval. No obstante el arquitecto más original de la familia será Kilian Ignaz, constructor de diversas iglesias así como de palacios muy teatrales como el de *Kinsky* o la *Villa Amerika* (de inspiración china).

5. España: el Barroco nacional y el cortesano

Los caminos que la arquitectura española sigue durante la 1ª mitad del siglo fueron diversos, si bien simplificando se advierten dos variantes del Barroco: el llamado nacional (más decorativo) y el clasicista cortesano (más estructural y llegado desde Italia y Francia), aunque también se habla de una tendencia rococó que con todo no se distingue bien del barroco nacional y que acusa el desconocimiento del rococó francés.

También se ha afirmado que en el siglo XVIII el barroco español se hace vernáculo al hallar un lenguaje específico que reside en su carácter extremadamente figurativo, pues los edificios se cubren de motivos por todas partes, lo que propiciará en la segunda mitad la reacción clasicista. Así los edificios estaban tan llenos de figuras que podían leerse en clave iconográfica cual libros, especialmente en sus portadas retablo, pues no hemos de olvidar que en el pensamiento barroco las artes coincidían entre sí.

Pese a todo este lenguaje barroco exaltado y figurativo no debió gustar a los primeros Borbones, quienes además de fomentar las manufacturas reales, atraieron arquitectos italianos y franceses para conformar un barroco cortesano de corte clasicista y alguna vez rococó que será la base del nuevo clasicismo.

1. El Barroco nacional: los Churriguera y Pedro de Ribera. La historiografía apela a esta familia y a Pedro de Ribera (con excepciones) como de *churriguerescos* y para estudiar su obra hay que atender a dos aspectos: el empleo de estructuras y espacios tradicionales y un uso de la decoración centrado en la portada principal (si bien las máximas exageraciones decorativas estarán en los retablos que proyectaron). Y es que además de escultores, los Churriguera practicaron la arquitectura, especialmente en Madrid y en Salamanca; aunque en todo caso sus realizaciones se han identificado con un lenguaje artístico muy decorativo y de pretendido carácter castizo: el barroco nacional.



José Benito de Churriguera destaca por el *Nuevo Baztán* (1709), un complejo urbanístico fabril cercano a Madrid que sin embargo está muy desornamentado y cita el barroco severo del s. XVII. Relacionado con este complejo está también el *Palacio de Goyeneche* (actual sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), con fachada en dos cuerpos (izq.).

De Joaquín de Churriguera hay que señalar edificios en Salamanca como el *Colegio de Calatrava*, de diseño horizontal y flanqueado por

dos torres. No obstante es Alberto el miembro de la familia más activo como arquitecto. Su principal proyecto fue la *Plaza Mayor* de Salamanca (que sería completada ya tras su muerte y que se considera como la pieza maestra del rococó español): de forma rectangular y cerrada, cita a las plazas españolas del s. XVII pero está mucho más decorada, caso por ejemplo de las enjutas de sus 88 arcos de medio punto adornadas todas con medallones. Suyas también son las trazas de la salmantina *Iglesia de San Sebastián*, de cruz latina y gran cúpula octogonal.

2. El Madrid de Pedro de Ribera. Ribera fue el arquitecto español más activo de la 1ª mitad del siglo en Madrid, donde realizó diversas tipologías arquitectónicas (siempre queriendo resaltar sus portadas) que demuestran su versatilidad. En 1724 su *Puente de Toledo* ya estaba acabado, que consta de nueve ojos entre pilares circulares a modo de fortaleza.

A él se le debe también la remodelación de la fachada de la *Iglesia de Montserrat* para darle más sentido de movimiento y el *Cuartel del Conde Duque*, realizado para albergar a los guardias de Corps de Felipe V: de gran simplicidad salvo en su portada churrigueresca, se articula en crujías de tres plantas que encierran rectangularmente tres grandes patios.

Más característica aún de Ribera es la *Portada del Hospicio de San Fernando*, hecha a modo de retablo, muy ornamentada y teatral y que contrasta con la simplicidad de la capilla interior y en general con la irregularidad de la planta del hospicio. Igualmente proyectó el *templo de las Escuelas Pías de San Antón*, cuya fachada se despojaría de adornos para adecuarla al posterior clasicismo del resto del conjunto.

También presenta mucho interés la *Ermita de la Virgen del Puerto*, de gran simplicidad, planta central y realizada en ladrillo. En resumen: la obra de los Churriguera, Pedro de Ribera y sus seguidores fue objeto de crítica por sus excesivos adornos, pero lo cierto es que a nivel popular estas obras fueron muy celebradas.

3. Arquitectura catedralicia. Durante estos momentos, a pesar de que se inicia la construcción de la *Catedral de Cádiz*, la mayoría de intervenciones se encargan de concluir las obras iniciadas y significativamente de dotarlas de nuevas portadas. De esta forma las ciudades escondieron las arquitecturas antiguas bajo una fachada teatral que decoraba el entorno y se adecuaba a los gustos del momento.

En el siglo XVIII la ciudad de Cádiz adquirió un gran auge al hacerse cargo del comercio americano, por lo que no ha de extrañar que decidiera la construcción de una nueva *Catedral*, diseñada por Acero hacia 1722. Inspirándose en la de Granada, tiene tres naves (en lugar de cinco) con girola circular y el uso de curvas en el interior y en la fachada principal (de tres calles) fomenta la ilusión de espacio y movimiento. De todas formas Acero dimitió pronto y la obra fue acabada ya en el siglo XIX tras la intervención de diversos arquitectos.



Como decimos en otras ciudades las intervenciones catedralicias se limitaron a la construcción de nuevas fachadas. La primera en hacerlo fue Valencia, al realizarse una fachada a cargo del austriaco Rudolf y después entre otros Tosca, de influencia borrominesca quizá por su perfecta acomodación a un espacio tan reducido, pues en una planta oval combina lo convexo y lo cóncavo y favorece además el juego de luces.

Pero la intervención más espectacular va a ser la de la *Fachada del Obradoiro* de la catedral de Santiago. El proyecto de Casas de 1738 quiso dar un nuevo rostro al templo románico que ya había sido transformado en su exterior durante el siglo anterior buscando dotarlo de una

perspectiva simétrica y por tanto adecuada a su nobleza en tanto que tumba del apóstol (por ejemplo se construyó la escalinata manierista de acceso o una cúpula sobre el cimborrio medieval).

Casas tuvo pues que acomodarse a lo existente e intentar hermanar lo antiguo y lo nuevo, para lo que hubo de ser ecléctico y selectivo, saliendo no obstante malparada la portada románica. Con un nuevo ritmo ascendente, la nueva portada adquirió un sentido goticista y se llenó de adornos.

Hemos de mencionar por último a la *Fachada principal de la catedral de Murcia* como una de las obras españolas más rococós. Iniciada en los años treinta, tiene tres calles, siendo la central la más alta, la más decorada y a modo de arco del triunfo.

4. La Andalucía barroca durante el siglo XVIII. Destacan dos centros: Sevilla y Granada, distinguibles tanto por sus decoraciones como por sus materiales específicos, ladrillo rojo, azulejos y tejas multicolores en la primera; mármoles y yeserías en la segunda.

Figueroa va a ser el arquitecto más representativo del barroco sevillano. A finales del siglo XVII ya trabaja en el *Hospital de los Venerables Sacerdotes* para construir su fachada y su bello y sencillo patio, usando el ladrillo rojo vitulado para lograr juegos cromáticos en constaste con el blanco de los encalados.



Si también se ocupó de la reforma total del *Convento de San Pablo* tras su hundimiento, igualmente dirigió la construcción de la *Iglesia del Salvador* a caballo entre ambos siglos, donde se le atribuye directamente las bóvedas, la cúpula y la decoración. También se encargó de completar una obra ya iniciada, el *Colegio Seminario de San Telmo*: de planta rectangular, a Figueroa se le atribuye la fachada principal, la iglesia y el patio central, en los que jugó de nuevo con las bicromías, destacando además lo logrado de su portada (izquierda).

Suya es también la *Iglesia del Convento de San Luis de los Franceses*, de planta central octogonal con brazos semicirculares, de influencia romana, interior recargado y una fachada tan repleta de ornatos que recuerda el plateresco.

Fruto de varios ingenieros militares, la *Real Fábrica de Tabacos de Sevilla* es por su parte muy representativa de la arquitectura sevillana de la 1ª mitad del XVIII. Protegida por un foso y

de gran planta rectangular, su arquitectura se adapta su función: tiene un patio central y otros veinticuatro menores (para secar y moler el tabaco), escasos vanos en su planta baja para favorecer la humedad y proteger el producto de la luz, zonas de oficinas... esto es, acusa un gran racionalismo. Por ello, salvo la portada principal, el edificio ofrece una gran simplicidad y una clara desornamentación.

En Granada (y Córdoba) es decisiva la figura de Hurtado Izquierdo, con una obra muy ornamental, con citas al arte hispanomusulmán (sobre todo por el uso de yeserías) y que en general está concebida de forma totalmente figurativa y escenográfica, buscando un lenguaje Barroco nacional pero coincidiendo a la vez con las bases rococós.

Fue primero maestro de obras de la catedral cordobesa, ciudad donde diseñó el *Hospital del*

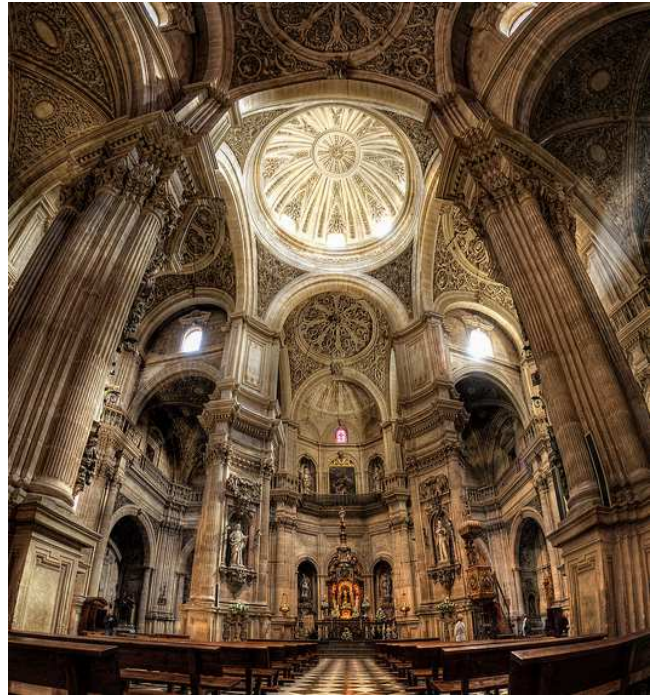
Cardenal Fray Pedro Salazar y Toledo, y tras intervenciones en Málaga pasó a ser maestro de obras de la catedral de Granada. En ella intervino en la *Iglesia-Capilla del Sagrario* (derecha) si bien adaptándola al lenguaje de Diego de Siloé, siendo muy representativa del último barroco en tanto que arquitectos, pintores y escultores trabajaron en ella de forma complementaria para dar lugar a una obra espectacular.

A él se le atribuye también a veces la *Sacristía de la Cartuja de Granada*, de planta rectangular en una nave, donde destaca el mármol granate de su zócalo y las yeserías blancas de inspiración nazarí que la cubren densamente. Esta forma peculiar de concebir la arquitectura la ejecutó también fuera de Andalucía, caso del *Sagrario de la Cartuja del Paular* de Rascafría, camarín separado del altar mayor a través de dos estancias y donde se juega con los contrastes de luz y con el uso de materiales pobres y ricos.

Hurtado Izquierdo creó de hecho una auténtica escuela de arquitectos, destacando Bada y Navajas, cuyas obras de hecho se confunden a menudo. De este último destaca la *Iglesia del Hospital de San Juan de Dios* en Granada, con una nave y de cruz latina, interior muy decorado y una fachada a modo de retablo en tres calles (con estatua del santo en hornacina encima del frontón curvo partido) flanqueada de dos torres.

5. La arquitectura en Cataluña durante la primera mitad del siglo XVIII. Castigada por su apoyo al pretendiente austriaco en vez de a Felipe V, Cataluña no erige grandes edificios durante la 1ª mitad del siglo. Destacan no obstante la *Universidad de Cervera* en Lleida, de aire militar en tanto que fue construida por un ingeniero militar, planta rectangular y capilla de tres naves plurifuncional; así como la *Ciudadela de Barcelona*, de forma pentagonal y gran tamaño, de la que solo se conserva su capilla y su arsenal, actual sede del Parlament.

6. La construcción del santuario de Loyola. Con diseño original de Carlo Fontana y comenzado en el último cuarto del s. XVII, fue acabado ya en el siguiente de la mano de arquitectos españoles. Así, en torno a la casa natal de San Ignacio de Loyola se construyó un monasterio, a cuya iglesia de planta circular y cúpula semiesférica sobre tambor y con linterna, da acceso una gran escalinata y un pórtico curvo de tres vanos.



3. Las artes figurativas durante la primera mitad del siglo XVIII

1. La pintura festiva y galante en Francia
2. Pintura en Italia
3. Pintura en España
4. La pintura en Inglaterra
5. La escultura en Francia durante la primera mitad del siglo XVIII
6. La escultura española durante la primera mitad del siglo XVIII

1. La pintura festiva y galante en Francia

Tras el auge de la pintura durante el reinado de Luis XIV en Francia se desarrolla a lo largo de la 1ª mitad del XVIII un arte figurativo caracterizado por los temas festivos y galantes, de carácter laico y refinado, así como por unos temas mitológicos sin solemnidad y que a veces se tratan en realidad de retratos. A la par pintores como Cardín privilegian la pintura de género y el bodegón.

Después de una fase algo ecléctica y dubitativa, la pintura francesa acaba por asumir un lenguaje personal. Asume la profusión del color, preferido al tratamiento minucioso del dibujo de Pausan y en general la Academia; igualmente gusta la representación de lo cotidiano, por lo que poco a poco aumentan los cuadros con escenas intimistas, familiares o incluso intrascendentes. La representación de la mujer es muy fuerte, y en general se aprecia la alegría de vivir de la época.

1. El mecenazgo de Madame de Pompadour. Y es que tras los conflictos de fines del XVII y comienzos del XVIII la paz vuelve, la burguesía resurge y además la corte francesa vuelve desde Versalles a las Tullerías parisinas durante la regencia. La afición por el rococó, nacido durante esta última, se continuará después especialmente gracias a Madame de Pompadour, amante de Luis XV que morirá en 1764.

Fue una gran mecenas, protegiendo a Boucher (*Madame de Pompadour*) y a escultores como Falconet (*La música*) o Pigalle, y favoreciendo las manufacturas de los Gobelinos o de Sèvres. Pero si protegió a los principales artistas rococós, también favoreció a partir de mediados de siglo la reacción neoclásica.

2. Refinamiento y escenografía: Watteau. Pese a que murió en 1721 con 38 años, es el gran pintor francés de la 1ª mitad del siglo. Con un aprendizaje similar al de un escenógrafo, conoce la pintura holandesa y veneciana y aparece influido por Rubens. En su obra destacan sus escenas de fiestas galantes y de cómicos, con fondos de naturaleza placentera y de toque nostálgico, destilando un estilo elegante y que aunque de exquisito refinamiento, muestra espontaneidad.

Entre sus escenas de fiestas galantes podemos citar *El minuet* o su último gran óleo, *L'enseigne de Gersaint*, realizada para que sirviera como reclamo publicitario para la galería selecta de su amigo, por lo que la historiografía lo interpreta como la representación del cambio de gusto desde la pintura del Gran Siglo francés a la pintura rococó.

Más conocidas son las obras que representan escenas de comedias a cargo de la *Commedia dell'Arte* o de los *Comédiens Français*, donde retrata personajes que se constituyeron en auténticos arquetipos, caso de su *Pierrot*, antes llamado *Gilles*, que emerge entre otros personajes como estático, melancólico y grotesco. Dentro de este tipo de representación de temas teatrales hay que mencionar también su *Mezzetin*.

Sin embargo su obra maestra es considerada el *Embarque para Citerea*, pues es un gran manifiesto de la pintura rococó francesa y donde mejor demostró su estilo. En ella se muestra a varias parejas de diversa condición social en medio de un paisaje idílico donde destaca la estatua en busto de Venus, escena que se ha querido leer como las diversas secuencias del proceso amoroso. Formalmente hace gala de un colorido difuminado, sin que las figuras se dibujen con precisión.

3. Boucher y el sensualismo estilista. Junto a Watteau y Fragonard, Boucher (1703-1779) fue uno de los pintores que mejor supieron representar el espíritu curvilíneo y vitalista del barroco y frívolo rococó francés. Preciosista y virtuoso dibujante, sus cuadros parecen desbordarse con el empleo de un colorido de tonalidades cálidas que no le llevó sin embargo a difuminar las figuras ni a mostrarlas tristes y nostálgicas, pues en realidad aparecen en las más diversas y divertidas poses y actitudes.

La mujer fue la gran protagonista de su obra, sensual y prácticamente erótica gracias a su belleza traslucida entre encajes y telas en un medio lujoso y repleto de muebles o en medio de la frondosidad natural. A parte de recrearse en la mujer, en relación con temas mitológicos y pastoriles de corte amoroso (*Pastoral de verano*); también se ocupó de la pintura de costumbres, donde no busca la trascendencia sino la anécdota vital que aleje de las inquietudes existenciales.

Por ello se complació en pintar los diferentes episodios de las vidas de Venus o Diana (*Diana en el baño*, *Diana después de la caza*), al igual que se recreó retratando a Madame de Pompadour cual si fuera la reencarnación de una nueva diosa. Y estos modelos femeninos serán siempre proporcionados y frágiles, donde se resaltan concavidades y ropajes, como cuando representa a odaliscas como en la *Muchacha recostada*.

En realidad Boucher, admirado y criticado a la vez, fue un triunfador y estuvo muy cotizado. Acusa las influencias de Watteau, accedió a la Academia de Francia con su obra *Reinaldo y Armida* (para la cual posó como en otras ocasiones su propia esposa) y fue designado decorador jefe de la Ópera de París. Finalmente en 1751 Madame de Pompadour lo eligió en persona para que le diera clases de dibujo y grabado, además de para realizar varios retratos suyos, para finalmente ser nombrado primer pintor de cámara de Luis XV.

4. Fragonard. Se le considera como el último gran pintor del rococó francés (1736-1806) e incluso como uno de los iniciadores del Romanticismo histórico, pues no acusó el Neoclasicismo, aunque sobre todo lo que demuestra es el eclecticismo tan típico de los artistas franceses de la 1ª mitad del XVIII.

Discípulo de Chardin y de Boucher (si bien con un abocetamiento de la línea más similar a Watteau), recibe la casi inevitable influencia de Rubens, Rembrandt o de los pintores italianos. La historiografía le ha etiquetado como el pintor del amor y califica su estilo de refinadamente elegante; pero si bien es cierto que ejecutó numerosos escenas galantes y amorosas, también se dedicó a pintar retratos (*Diderot*) o temas familiares.

Fue además también protegido por la sucesora de Pompadour como amante de Luis XV, Madame du Barry, aunque lo cierto es que por ejemplo esta rechazó una serie de cuadros de

temática amorosa que Fragonard realizó para su casa.

La fama de pintor galante y frívolo quizá la obtuvo a causa de obras como su famoso *El columpio*, donde hace gala al igual que Watteau y Boucher, de una pintura decorativa, escenográfica y de erótica sensualidad, donde igualmente el paisaje es importante. El cuadro, lúdico y hasta malicioso y de composición diagonal-curvilínea (columpio-ramaje del árbol), muestra un ambiguo anciano que empuja el columpio entre los matorrales, mientras que un aparente amado, recostado junto a una estatua de Cupido, contempla las piernas de la joven.

La línea de esta obra ya la había iniciado en otras como *Las bañistas*, donde aprovecha el tema mitológico para ejecutar unas ninfas desnudas de curvas tan rococós que parecen fundirse con la naturaleza por su abocetamiento. Pero si Boucher desnuda a sus personajes en un marco *helenístico*, Fragonard representa a mujeres de su propia época.

Otros cuadros de temática amorosa son *El beso robado* o *El cerrojo*, de composición diagonal y aludiendo al pecado. A su vez Fragonard también imita a su maestro Chardin (y a Frans Hals) en pinturas intimistas de género como *Lección de música*, donde además aparece el asunto galante.

5. La naturaleza muerta y el mundo cotidiano: Chardin. Quizá se pueda hablar de la existencia en Francia de dos tipos de pintura distintos pero complementarios en función de los temas y los mecenas. Así si hemos estado viendo obras galantes y mitológicas promovidas por la aristocracia y la burguesía financiera, parece que la llamada pintura de género que representa el mundo cotidiano y las naturalezas muertas agradaba más a la burguesía media.

Junto a Greuze, Chardin es el representante más relevante esta pintura de género, sobria e íntima, que encuentra parangón en la pintura flamenca del XVII. Exacta e intemporal, la pintura de Chardin acusa un delicado color y uso de las luces.

En 1728 fue admitido en la Real Academia de Pintura como pintor de naturalezas muertas gracias a dos de sus obras más conocidas: *La raya* y *El buffet*. Más tarde abarcó las escenas de género, en las que destaca una mujer trabajadora y natural, destacando *La bendición de la mesa*, *El castillo de naipes* o *La burbuja de jabón*. Gozando también del favor de poderosos mecenas, su pintura irá evolucionando y mostrará el uso del pastel en obras como su *Autorretrato con visera*.

6. Greuze. Artista de transición entre el rococó y el neoclasicismo, tiene una obra de temática ambigua, pues gira entre lo moralizador y la presentación de mujeres falsamente ingenuas, caso de *Inocencia*. No obstante fueron las primeras obras las que le concedieron (como a Chardin) el aprecio de Diderot, como *Septimio Severo reprochando...*; mientras que cultivó una pintura de género que agrupa más personajes que la de Chardin y que también es moralizante, signo ya de neoclasicismo.

7. El retrato francés durante la 1ª mitad del siglo de la Ilustración. Si bien los pintores ya vistos practicaron el retrato, hubo en Francia artistas importantes que se especializaron en el mismo, de entre los que hemos que destacar primero a Largillière y a Rigaud, ambos a caballo entre el s. XVII y el XVIII.

Ambos practican un retrato aparatoso y pomposo, con figuras majestuosas y teatrales entre fondos lujosos o ya naturales. Del primero es el *Retrato de Madame Claude Lombert de Thotigny*, mientras que de Rigaud, pintor predilecto de Luis XIV, destacan precisamente obras como el *Retrato de Luis XIV* del Louvre (1701) o *Luis XV de niño*.

Nattier representó a la aristocracia como si fueran dioses del Olimpo (*Marie-Adélaïde de Francia como Diana*), aunque quizá sea Quentin de la Tour el retratista francés más significativo de la 1ª mitad del siglo, destacando sus pasteles con personajes relajados que reflejan su personalidad y su condición social (*Retrato de D'Alambert*, *Retrato de Rousseau*). Por último hemos de destacar a Vigée Lebrun, discípula de Greuze que sobresale como retratista de niños y mujeres (caso de su *Autorretrato con su hija* o *María Antonieta y sus hijos*)

y que acabará entrando en la Academia gracias a la obra *La Paz trae la Abundancia*.



2. Pintura en Italia

Es indudable que Italia en el siglo XVIII mantenía el gran protagonismo pictórico que tenía desde el Renacimiento, quizá por inspirarse en exceso en su gran pasado, hasta el punto de que muchos pintores italianos sobrevivieron mostrando el esplendor pasado de forma más o menos nostálgica en sus vistas de Roma, Venecia y de los paisajes arqueológicos, o realizando la copia de obras como recuerdo para los viajeros del *Grand Tour*.

En cualquier caso en la 1ª mitad del siglo destacan tres focos pictóricos, Roma, Nápoles y Venecia; que comparten por influencia del último la importancia del colorido transparente y el sentido decorativo, debiéndose destacar asimismo el auge de la pintura de paisaje.

1. La pintura veneciana. De los tres focos el que albergará a los pintores más relevantes será es el de Venecia, con el gran fresquista Tiépolo, el pintor del ambiente burgués Longhi o los paisajistas Canaletto y Guardi. Paradójicamente Venecia ya hacía mucho que había perdido su poder comercial y marítimo, pero los viajeros extranjeros que acudían a ella contribuyeron a mantener su esplendor cultural, pues de hecho actuaron como mecenas al igual que las grandes cortes europeas, lo que dio prestigio y un carácter internacional a la pintura veneciana.

La historiografía considera a Ricci como el iniciador de este nuevo esplendor pictórico. De sus pinturas, luminosas y decorativas, cabe destacar obras como *Alegoría de Francia como Minerva*. Por su parte Piazzetta contribuyó igualmente al nuevo auge de la pintura veneciana, sobresaliendo por sus cuadros pastoriles, tenebristas y naturalistas como *La Adivina*. De esta forma ambos pintores prefiguran dos posibles caminos para la pintura posterior: el del claroscuro rico en colorido de Piazzetta o el del estilo luminoso y decorativo.

La pintura decorativa de Giambattista Tiépolo. No obstante el gran pintor de la escuela veneciana del momento va a ser Tiépolo (1696-1770), magnífico representador de la ilusión del espacio pictórico que por tanto supo establecer un nexo casi indivisible entre sus pinturas y las arquitecturas que las contienen.

Con composiciones escenográficas y con atrevidos escorzos, se suele afirmar que hizo una muy buena síntesis de la pintura italiana desde el Renacimiento a lo largo de la fecunda obra que dejó repartida en Italia, Alemania y España. Comienza su producción en los años veinte con obras que ya muestran su típica composición piramidal como *El rapto de Europa*, u otras como *Diana y Acteón*.

De los años treinta es su fresco *El triunfo de Céfiro y Flora*, así como las tres escenas de la vida de santo Domingo de la iglesia de Santa María del Rosario. Igualmente en Venecia se encuentran la *Aparición a san Simón Stock*, los destruidos frescos con *El milagro de la Santa Casa de Mileto*, o las escenas de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (donde trasluce la influencia del Veronés, al igual que en otras obras posteriores).

Entre 1750-53 vive en Würzburgo, donde el elector de Brandemburgo le hizo pintar la *Escena de la boda de Barbarroja* y la *Investidura del obispo Horaldo*. De nuevo en Venecia colabora con sus hijos en los frescos de la *Villa Valmarana* y realiza el fresco de la *Alegoría de la boda de Rezzonico y Savorgnan* (arriba), para pasar a España en 1762.

La pintura costumbrista burguesa de Pietro Longhi. El pintor que mejor y de forma más realista reflejó la burguesía veneciana en auge, incluye una crítica social de corte humorístico (con un cierto paralelismo a la obra de Hogarth), como en sus constantes referencias al mundo teatral y a las máscaras. Longhi crea obras de pequeño formato, con escenas de interiores pintadas de forma sencilla e incluso ingenua, acusando un colorido cálido.

Destacan obras como *El concierto*, *El rinoceronte*, *El desayuno del matrimonio* o *El Ridotto* (muchas de ellas se encuentran en el museo Ca'Rezzonico) que immortalizan muchas veces las escenas carnavalescas con los característicos atuendos venecianos, fiestas reputadas en toda Europa que atraían a los viajeros en busca de diversiones y libertad de costumbres.

El paisajismo veneciano: las "vedute" de Canaletto, Bellotto y Guardi. Se dice que especialmente apreciadas por los ingleses, las *vedute* constituyeron un auténtico género pictórico de la Venecia del s. XVIII que acreditó al paisaje por sí mismo y no sólo como simple fondo para géneros considerados como más nobles.

Las *vedute* de Canaletto (1697-1792) fueron obras de fidelidad casi fotográfica en las que el hombre tenía una gran presencia, si bien ante la demanda de los viajeros extranjeros redujo su presencia, añadió un mayor grado de invención a sus vistas (tanto en detalles como en el elemento esencial de la perspectiva) y representó más bien los que serían los tópicos urbanísticos venecianos, participando en general estas obras de la pintura de género (e incluso histórica: *La recepción del embajador de Francia en Venecia*) en tanto que suelen aludir a las costumbres venecianas.

De hecho su grado de invención le llevó incluso a sus *caprichos*, esto es, obras donde aparece una Venecia inventada o transformada, como en *Capricho con proyecto de puente y edificios paladianos*, donde aparece el proyecto de Palladio para el puente de Rialto, finalmente descartado. Esta tendencia a la mezcla entre realidad y ficción viene de su formación con su padre, escenógrafo, y de Roma, donde conoció vistas urbanas en este sentido como las de Pannini.

Muy bien acogido entre los ingleses (el cónsul británico en Venecia llegó a tener más de cincuenta cuadros suyos), en 1746 se establece en Londres cambiando los paisajes venecianos y la luz mediterránea por lo británico (*Interior de la casa Ranelagh*), lo que no gustó a los coleccionistas e hizo que tuviera que regresar finalmente.

Aparte de Canaletto hubo otros *vedutistas* venecianos que siguieron su línea, aunque con menor éxito. Bellotto, sobrino de hecho del primero, trabajó en media Europa realizando *vedute* con paisajes urbanos muy meticulosos pero de tonos más oscuros que Canaletto (*Coronación en el Palacio Ducal*). Por su parte Guardi, igualmente discípulo de Canaletto y cuñado de Tiepolo, fue más original y tuvo un trazo más libre en sus *capricci* que parecen adelantarse al romanticismo y en sus vistas reales (*El Bucentauro parte hacia el Lido...*).

2. La pintura napolitana. En Nápoles Solimena recoge la herencia de Luca Giordano, y Giaquinto, de exquisito colorido, se considera como el principal maestro italiano del rococó.

Solimena y la Academia napolitana. Referente de la pintura napolitana de la 1ª mitad del s. XVIII, es un maestro aún plenamente barroco que realizó composiciones dinámicas y recargadas en tonalidades parduscas y con temáticas religiosas y mitológicas, caso de *Expulsión de Heliodoro del templo*, y disfrutó de un gran prestigio en Italia.

Giaquinto, formado en torno a la auténtica academia napolitana que creó Solimena, pasó mucho tiempo en Roma y luego en España, donde ejecutó obras para Fernando VI (*La Justicia y la Paz*). Equiparado a Boucher, realiza composiciones coloridas, transparentes y con espectaculares rompimientos de gloria.

3. Academicismo barroco en la pintura romana. La escuela romana, dominada por la Academia de San Lucas, seguirá un camino más académico y conservador enraizado en el

barroco tardío, promocionando el dominio del dibujo sobre el color.

Las vistas de Roma de Pannini, de nota romántica y pintoresca, fueron adquiridas también por los viajeros europeos y revelan su formación como arquitecto y escenógrafo. Entre sus cuadros hay que destacar *Galería de vistas de Roma antigua y moderna* o *Representación en el teatro Argentino*.

Retratos de viajeros por Italia: Batoni. Por su parte Batoni fue el principal retratista de la escuela romana (tras ejecutar obras de temática religiosa), satisfaciendo la demanda de los viajeros del Grand Tour y mostrando la influencia de Rafael y colocando diversos motivos como en su *Retrato de Charles Cecil Robert* o su *Retrato de Pío VI*.

3. Pintura en España

La presencia de pintores extranjeros en España durante la 1ª mitad del s. XVIII es abundante, llamados por los Borbones para realizar retratos (los franceses) y decorar los nuevos palacios reales (los italianos, que tendrán después el favor real por encima de los primeros, especialmente a partir de Fernando VI). Mientras tanto la historiografía apunta a la decadencia de la pintura española del momento, especialmente si la comparamos con la del Siglo de Oro, y agravada por la preferencia de los reyes por los extranjeros (que, de segunda fila en sus países, tampoco supieron crear escuela en España).

1. Pintores franceses en España: Houasse, Ranc, van Loo y Flipart. Los franceses serán recargados, decorativos y hasta pomposos, desarrollando el barroco decorativo y el rococó.

El primero a señalar es Houasse, que tenía ya cierto prestigio en Francia, fue imaginativo y de ejecución delicada y fue nombrado pintor de cámara de Felipe V: entre sus obras cabe destacar las mitológicas (*Bacanal*), vistas de factura casi impresionista como *Vista del Monasterio de El Escorial*, sus cuadros de género (que inspirarán a Goya) o retratos como el de *Luis I* (arriba) considerado como unos de las primeras obras rococós de España. Ranc, retratista oficial de Felipe V durante una década, da lugar a obras demasiado académicas y a veces aparatosas y pomposas, como se observa en el boceto para el perdido *La familia de Felipe V* o en *La reina Isabel de Farnesio*.

Por su parte van Loo sucedió al anterior en el cargo durante década y media: virtuoso técnico, utilizando un estilo rococó luminoso y con composiciones grandiosas. Se debe señalar como su cuadro más representativo *La familia de Felipe V*, en el que los personajes aparecen ennoblecidos aunque respetando sus personalidades, falsamente sorprendidos en una escena íntima con fondo escenográfico de lujo extremado. Flipart, con formación italiana, fue nombrado pintor de cámara ya por Fernando VI, realizando obras como *La rendición de Sevilla a San Fernando*.

2. Pintores italianos en España: Procaccini, Amigoni, Joli, Giaquinto y Tiépolo. Los italianos se encargaron de los frescos con programas iconográficos del nuevo Palacio Real o de los sitios de Aranjuez y La Granja. Su presencia se inicia con Procaccini, discípulo de Maratta que si fue buen retratista (en España deja el *Retrato del Cardenal Carlos de Borja*), se dedicó entre otras tareas a crear y supervisar la Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara, para la que realizará series de cartones como las del Quijote.

Amigoni, que ya había pasado por otros países, realiza varios retratos como el del *Marqués de la Ensenada* y decoró el comedor de gala de Aranjuez. Casi al mismo tiempo que él (mediados del siglo) se encuentra en Madrid el *vedutista* Joli, que trabajó con las figuras



destacadas en Italia y dejó vistas panorámicas exactas como la *Calle de Alcalá* o el *Embarque de Carlos III en Nápoles*.

El ya tratado Giacquinto fue llamado por Fernando VI a la muerte de Amigoni para que fuera pintor de cámara y para ser el Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su obra en España fue por tanto importante, destacando una serie sobre la *Pasión de Cristo* y especialmente los programas del nuevo Palacio Real que incluyen entre otros muchos frescos *El triunfo de la Religión y de la Iglesia* o *El nacimiento del Sol y el Triunfo de Baco*.



Tiépolo llega a la España de Carlos III en 1762 ya anciano junto a sus hijos, un auténtico equipo que pintó al fresco extensos espacios del Palacio Real con una perfecta unidad estilística y un lenguaje rococó que intenta simplificarse de acuerdo a los nuevos vientos neoclasicistas. Y es que el pintor bohemio Mengs ya estaba en España, formado en el barroco clasicista romano y cuyo *Parnaso* de la Villa Albani en Roma es considerado como el primer manifiesto de la pintura neoclásica, línea que acabaría prefiriendo Carlos III y con él toda España.

Más práctico que el teórico Mengs, Tiépolo realizará no obstante algunas de sus mejores obras realizando una síntesis de sí mismo, como la *Gloria de la Monarquía española* (de composición espiral en S) o la *Apoteosis de la Monarquía española* (izquierda) hasta el punto de que estas escenas alegóricas de difícil interpretación quizá señalen la culminación y el punto final del fresco rococó. Una de sus últimas obras antes de morir en España es una sencilla *Purísima Concepción* que recuerda a Murillo.

3. Pintores españoles: Palomino de Castro. Al comenzar el siglo XVIII la mayoría de discípulos de los grandes maestros del Siglo de Oro de la pintura española ya habían fallecido, creándose un vacío que llenaron (y motivaron a la vez) los artistas extranjeros. Por ello sólo Palomino de Castro (1655-1726) va a atravesar la frontera del siglo.

Pintor ante todo de asuntos religiosos, destaca por frescos como los de la cúpula del *Sagrario de la Catedral de Granada*, pero su aportación más interesante quizá sea su labor teórica, caso de *El museo pictórico y escala óptica*, una auténtica síntesis enciclopédica del conocimiento sobre pintura orientada no obstante hacia lo práctico que fue apreciada en Europa.

4. La pintura en Inglaterra

En general el arte inglés del siglo XVIII acusa un gran auge y se muestra complejo, con particularidades respecto al resto de Europa y paradójicamente equidistante entre unas formas aun rococós y una tendencia clasicista. El retrato es el género pictórico más representativo, y aunque es original parte del legado de Holbein el Joven y de Van Dyck, y absorbe influencias del Renacimiento italiano (gracias al Grand Tour y la formación en Italia de algunos pintores).

Existe una tendencia clara a dar una visión naturalista del retratado, a asociar los retratos al género literario y moralizante y a colocar paisajes como fondos. No obstante cada uno de estos aspectos aparece más o menos señalado según cada pintor: Reynolds será más clasicista, Hogarth privilegia la tendencia moralizante insinuando el realismo crítico del s. XIX y quedándose a medio camino entre el rococó y el clasicismo inglés, Gainsborough profetiza

la posterior afición romántica por el paisaje y Mas destaca por la caracterización psicológica del retratado.

1. La crítica moralizante de Hogarth. Hogarth (1697-1764) destaca sobre todo por sus cuadros y grabados satíricos realizados con una fina ironía que atacaron a la sociedad aristocrática de la época denunciando su falsa y doble moral, tan en la línea del interés ilustrado por hacer progresar la sociedad.

Entre sus series de grabados al aguafuerte destaca su gran realismo aunque quizá estén centradas en motivos demasiados anecdóticos, y a veces dieron lugar a cuadros seriados si bien también funcionó el proceso inverso. En sus obras se advierte casi un relato literario que revela la influencia de escritores como Shakespeare, Defoe o Switz (si bien también influyó en la propia literatura); y de un marcado aspecto teatral cual si de varias escenas de un drama se tratara, hasta el punto de que se le considera el primer artista de historietas cómicas.

La carrera del libertino lo ejemplifica bien, serie que le reportó bastante dinero después de que la denominada *Ley Hogarth* (fue él quien la propuso) se aprobara, pues garantizaba el respeto de los derechos de autor e impedía las reproducciones fraudulentas (que había sufrido por ejemplo su serie *La carrera de la prostituta*, derecha).

Por su parte los cuadros de *El matrimonio a la moda* que dieron lugar a los grabados, son autónomos y están más trabajados que los anteriores, constando de seis secuencias que reflejan críticamente el proceso del contrato matrimonial.

Pero a veces sus grabados sueltos son incluso más interesantes que las series, arremetiendo contra temas muy diversos (*El poeta en la miseria*, *Los cinco órdenes de pelucas...*).

Pero Hogarth trató también otros géneros y fue especialmente retratista (*Retrato del capitán Thomas Coram* o *Autorretrato con su perro*, resumen de sus gustos literarios y tendencias artísticas), destacando por sus retratos familiares en conversación (*La familia Strode*), donde concilia la pomposidad rococó con su innata capacidad naturalista.

Igualmente Hogarth retrató no solo a aristócratas y ricos burgueses, sino también a personajes populares como en *Los criados del pintor* o *Vendedora de camarones*, uno de sus lienzos más conocidos quizá por la vitalidad que desprende y por su estética impresionista. Además fue autor del texto *Análisis de la belleza*, donde quizá quiso demostrar su formación clásica, aunque en general no aportó mucho a la reflexión teórica.



5. La escultura en Francia durante la primera mitad del siglo XVIII

La escultura francesa adquirió un auge considerable durante la 1ª mitad del siglo sólo comparable al del reinado de Luis XIV. Durante este tiempo los escultores franceses pasarán periodos de formación en Italia gracias al haber sido becados, donde conocerán el clasicismo del Renacimiento italiano, pero también el barroco de maestros como Bernini. A su regreso estos escultores gozarán del favor real, realizando retratos de calidad y numerosas composiciones en grupo de carácter mitológico para estancias y jardines palaciegos (pues la cita al mundo grecorromano y en general a lo mitológico y a la *divinización* del poder entra en auge), siendo las temáticas religiosas en contrapartida poco demandadas.

Sin duda hubo una paulatina renovación escultórica, pues si a inicios del siglo siguen los esquemas grandilocuentes de Luis XIV, con el tiempo las formas pomposas se sustituirán por la expresión de la alegría de vivir y después por el matiz ético y el deseo de retorno al

clasicismo. Pero a pesar de todo los escultores del momento, que crearon auténticas dinastías y que llegaron a acceder a la Academia, no pasaron de ser considerados como simples artesanos.

1. Los escultores de Versalles y Marly. En el primer cuarto de siglo una de las principales actividades escultoras radicó en la decoración de los *châteaux* de Versalles y de Marly le Roi, tanto en sus estancias como en sus jardines con iconografías clásicas pero aspectos formales barrocos.

Así lo hará Coysevox (*La Fama montada sobre Pegaso*) en ambos lugares, para Versalles trabajará Adam (*Triunfo de Neptuno y Anfitrite*), si bien serán los sobrinos del primero Nicolás y Guillaume Coustou quienes más trabajen en Marly: del segundo destacan los *Chevaux de Marly*, de elocuente y expresivo movimiento violento, o su *Retrato de su hermano Nicolás*; mientras que del primero sobresalen por ejemplo las estatuas de *El Sena y el Marne*.

2. El retrato escultórico. Junto a la escultura alegórica y mitológica, el retrato escultórico alcanzó como hemos dicho un gran desarrollo y derivó desde lo pomposo al naturalismo y luego la idealización; y como sucedió como en la pintura se deseó retratar a monarcas y poderosos como si fueran dioses grecorromanos, caso de *Marie-Adélaïde de Savoie como Diana* de Coysevox.

Los retratos ecuestres de los monarcas pensados para colocarse en público tampoco faltaron, como el de *Luis XV* de Jean Baptiste Lemoyne (que también retrató a personalidades como en el *Retrato de la pintora Vigée Lebrun*). A su vez la vía naturalista ya se observa en el mencionado retrato del hermano de Guillaume Coustou, mientras que Bouchardon acusa la transición entre el barroco y el nuevo clasicismo en su busto de *Clemente XII*.

3. El mecenazgo de Madame de Pompadour: Pigalle y Falconet. Como ya hemos afirmado Pompadour también protegió a escultores como Pigalle o Falconet que asumieron la temática clásica envuelta bien de boato barroco o de dinamismo vitalista rococó, si bien lo cierto es que cada tendencia se adecuó más bien a cada género (barroco en el monumental y funerario, clasicismo naturalista en el retrato o rococó en lo mitológico-alegórico).

Pigalle (1712-1785) es considerado como un artista de transición entre lo barroco y los inicios del clasicismo, siendo por tanto menos rococó que Falconet. De amplia formación, en 1744 entra en la Academia gracias a su *Mercurio atándose los talares* y comienza a recibir encargos reales, entre los cuales algunos sepulcros y monumentos públicos.

Más tarde trabajará para Pompadour en obras de corte rococó (*Madame de Pompadour como la Amistad*, *Busto de Madame de Pompadour*) y realizó diversos encargos como esculturas de temas infantiles (*Niño con una jaula*). De él la historiografía ha destacado la calidad de sus retratos (*Autorretrato*), pues apostó por alcanzar lo verídico en un naturalismo a veces algo idealizado.

Falconet (1716-1791) se inspiró en el barroco italiano y francés para acabar derivando en un rococó del que se considera el principal escultor, por lo que no extraña que su obra, de pericia y de amable erotismo, esté en relación con Boucher. Muy conocido en su tiempo, uno de sus éxitos fue la realización de unas obras en terracota que sirvieron como modelos para la manufactura de Sèvres, mientras que también contribuyó a lo teórico en sus *Reflexiones sobre la Escultura* buscando *ennoblecerla*.

Si de esta forma promovió el neoclasicismo, lo cierto es que su obra acusa varias tendencias siguiendo como hemos establecido cada género: si en sus modelos para porcelanas es rococó, en lo monumental es barroco, caso de su *Monumento a Federico el Grande*. Ingresó en la Academia gracias a su *Milón de Crotona*, si bien es *La bañista* su obra más célebre, de temática clásica pero dinámica y de erotismo rococó. Otras de sus obras a destacar son *El Amor pidiendo silencio*, *La música*, *Madame Pompadour como Venus* o *Pigmalión y Galatea*, esta última muy famosa en su tiempo y considerada prototipo del nuevo clasicismo.

6. La escultura española durante la primera mitad del siglo XVIII

La escultura española del momento oscila entre el continuar la tradición de la imaginería del XVII y el introducir las novedades italianas y francesas, según los intereses del mecenas de turno: realza o Iglesia y cofradías; aunque lo cierto es que no faltaron los grandes conjuntos e imagineros como Salzillo que refundirán la tradición del barroco vernáculo y novedades rococós.

Existirán varios focos escultóricos de interés: el cortesano asociado a los Borbones, el castellano de los Tomé, los andaluces de Cornejo, Mora o Risueño y sobre todo el murciano de Salzillo. Además es en este momento cuando los retablos alcanzan su apoteosis, especialmente con los Churriguera. Por tanto la escultura española del momento da muestras de dinamismo y de gran complejidad tanto formal como iconográfica, puesta además al servicio de una arquitectura con la que se funde.

1. Los talleres familiares de escultura: Duque Cornejo y los Vergara. Como en Francia, la escultura acusa todavía su carácter gremial, de ahí la importancia de los talleres familiares. En Sevilla el taller de los Roldán sobrevive con Duque Cornejo, con una abundante obra que dejó repartida en muchos lugares: en Granada destaca la *Magdalena penitente* de su cartuja, en la *cartuja de El Paular* ejecuta diversas estatuas de santos, pero más relevante son las dos *Sillerías de la catedral de Córdoba* con un total de 180 relieves desbordantes y dinámicos.

En Valencia destaca el taller de los Vergara, que interviene en la nueva fachada de la catedral y cuyo miembro más destacado puede ser Ignacio Vergara, al que se le deben muchas obras entre las que vamos a señalar las sorprendentes esculturas de la portada del *Palacio de Dos Aguas*: una virgen de la que parten rayos, dos atlantes representando el Turia y el Júcar, animales varios...

2. El preciosismo en la obra de Risueño. Junto a Mora, Risueño es el principal escultor de la escuela granadina. Influidor por Pedro de Mena y Alonso Cano, tiende al preciosismo, se alejó de las exageraciones y se acercó a lo rococó con una delicadeza dulzona. A él se le deben el *Retablo mayor de la Iglesia de san Ildefonso* de esta ciudad, así como esculturas en barro de pequeño tamaño y temática religiosa como una *Virgen de Belén*, y obras en madera con la técnica del estofado como una *Dolorosa* que no obstante se atribuye a veces a Mora.

3. La familia de los Churriguera y los retablos. La labor de retablista exige encajar estos complejos conjuntos artísticos en reducidos espacios combinando tareas de escultor, así como de arquitecto o incluso pintor. En este sentido los Churriguera serán unos maestros (así como en las arquitecturas efímeras: *Catafalco de María Luisa de Orleans*), estableciendo un modelo de retablo recargado con uso de columnas salomónicas casi siempre de orden gigante que influirá además en la concepción de las fachadas.

La historiografía ha considerado sus obras como la expresión máxima del barroco más *castizo*, contra el que los artistas de la segunda mitad del siglo reaccionarían. El prototipo de retablo churrigueresco es creado por José Benito a finales del XVII: caso del *Retablo mayor de San Esteban* en Salamanca, de tipo hornacina y eucarístico (supervisado por Claudio Coello); aunque también desarrollará el modelo de tipo de altar-baldaquino por ejemplo en el *Retablo mayor de la Iglesia de las Calatravas* en Madrid (izquierda).

En la primera iglesia existen además varios retablos en el crucero de que no se sabe si adjudicarlos a él o a su hermano Joaquín, quien trabajó igualmente por toda Castilla a veces junto



a su hermano Alberto, este último más dedicado a la arquitectura.

4. Los Tomé y el Transparente de la catedral de Toledo. Activos a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, Antonio y su hijo Narciso Tomé realizaron una obra muy significativa en la misma línea escenográfica que los Churriguera. En 1714 acuden a Valladolid para ejecutar el programa iconográfico de la *Fachada de la Universidad*, con diversas estatuas aludiendo a las ciencias y a la Sabiduría, los monarcas protectores de la institución y un decorado escudo.

Por su parte, su gran obra es el *Transparente de la catedral de Toledo*, un lugar en la girola que pasó a recibir luz desde una claraboya para poder realizar allí el culto al sagrario del altar mayor gracias a una capilla con camarín dispuesta a modo de pequeño retablo de complejo programa iconográfico y de ricos materiales que crean juegos de luces.

5. El programa de estatuas para los jardines del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Inspirado en los programas de Marly y Versalles, es uno de los principales del reinado de Felipe V y fue realizado por escultores franceses. Comprende tanto temas mitológicos y alegóricos como meramente decorativos, centrados en las 26 fuentes monumentales situadas en las encrucijadas del parque y en torno a dos ejes: el de la *Gran Cascada* y el de la avenida de Valsaín.

Entre estos ejes se ubicó la *Plaza de las Ocho Calles* con un grupo presidido por Mercurio, que a su vez centra otras tantas fuentes escultóricas. La mayoría de los conjuntos se deben o a Frémin o a Thierry, aunque por ejemplo en la *Fuente de las Tres Gracias* trabajaron juntos. La *Fuente de los Baños de Diana* debió ser diseñada por el primero pero ejecutada por Bousseau, igualmente destaca la *Fuente de la Fama*, siendo en general casi imposible realizar la atribución correcta de las decenas de estatuas de los jardines.

6. Francisco Salzillo y sus pasos de Semana Santa. Entre finales del siglo XVII y la 1ª mitad del XVIII el Levante conoce un auge económico que propicia el desarrollo artístico y la llegada de varios escultores foráneos. En Murcia van a destacar Bussy (*Paso de la Diabla*) o Nicolás Salzillo, sin embargo el imaginero más famoso va a ser el hijo de este último: Francisco Salzillo (1707-1783).

Su obra sigue la tradición imaginera del siglo anterior, pero introdujo formas de la escuela napolitana, asumiendo el rococó con todo su dinamismo y elegancia, pero a la vez representando siempre escenas creíbles (de hecho retrataba en sus pasos a personajes del momento) que huyen del tremendismo de la escuela castellana del XVII. Los temas religiosos eran así expresados con la mayor sencillez posible para que el mensaje iconográfico fuera totalmente comprendido y traducido en devoción; y en lo formal se preocupó por la composición de las figuras en grupo.

En su primera etapa (el segundo cuarto del siglo) realiza varias esculturas como *La Sagrada Familia*, diversas *Inmaculadas* o un *San Jerónimo* que constituye un perfecto estudio anatómico. Sin embargo sus obras más conocidas son los pasos procesionales que ejecuta en una segunda etapa, de los que quizá *La oración del Huerto* es el más popular: se trata de una escena de efectos pictóricos muy realista y en la línea del rococó italiano, con figuras muy humanas y un ángel que viene a ser la encarnación de una belleza un tanto ambigua.

El paso de *La última cena* es el más complejo al tener que incluir a los doce apóstoles desde un mismo punto de vista, mostrando todos un buen retrato psicológico; misma línea que ofrece el paso de *La caída*, siendo *El Beso de Judas* dinámico y escenográfico. Célebre es también el *Belén* que realizó para la familia Riquelme, de decenas de figuras en terracota o madera de alegre colorido y que marca el comienzo del gusto en España por los *presepi* napolitanos.

4. Las artes durante la segunda mitad del siglo XVIII y el Neoclasicismo

1. El arte de la 2ª mitad del s. XVIII como encrucijada de opciones artísticas: del Barroco al Rococó y del Neoclasicismo al Romanticismo
2. La Ilustración
3. El Deísmo
4. La fe en el hombre y en su progreso: el racionalismo optimista
5. El Naturalismo
6. La reflexión sobre la Historia
7. La arqueología como fuente de inspiración
8. Roma como ciudad de encuentros
9. Los orígenes de la recuperación ilustrada de las artes de la Edad Media
10. La práctica artística y su control: las Reales Academias de Bellas Artes y la gestación del Neoclasicismo

En torno a 1750 el interés por lo antropocéntrico renace en medio de una crisis de mentalidad que va a afectar a los lenguajes artísticos, pues el barroco y el rococó se superan según se implanta un segundo renacer del arte de la Antigüedad grecorromana, en tanto que se creía que se ajustaba mejor a la nueva aspiración antropocéntrica.

1. El arte de la 2ª mitad del s. XVIII como encrucijada de opciones artísticas: del Barroco al Rococó y del Neoclasicismo al Romanticismo

No obstante, frente a la concepción de que el Neoclasicismo fue un arte unitario, se reconoce ahora que en la 2ª mitad del siglo convivirán igualmente diversas tendencias artísticas: un barroco más o menos clasicista sigue perviviendo, sobreviven elementos rococós y se suceden los intentos de acercarse al sistema clásico: lo que consideramos como el estilo neoclásico y que se va imponiendo de la mano del racionalismo y los descubrimientos arqueológicos.

La crítica al barroco del siglo XVII y especialmente al arte de la 1ª mitad del siglo pronto sería unánime, pero también se percibió pronto la diversidad del propio clasicismo grecorromano y la interferencia del Renacimiento, hasta el punto de que quizá se pueda hablar con más propiedad de neomanierismo que de neoclasicismo. Y es que los experimentos fueron continuos y derivaron por supuesto en lo universal, racional y uniforme; pero también en lo sublime y pintoresco, en el funcionalismo e incluso en un espíritu romántico reaccionario a los excesos de la normativa académica.

2. La Ilustración

Íntimamente relacionada con el pensamiento francés, y hallando su esplendor en el último tercio del siglo, la Ilustración es un conjunto de principios que por fuerza afectaron al arte, entre los cuales hay que destacar el racionalismo, el afán pedagógico, el amor por la naturaleza, su deísmo moralizante (y a veces ateísmo), su lucha por erradicar la injusticia y las desigualdades, su tolerancia...

Todo ello se refleja en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert, o en las publicaciones de pensadores como Voltaire, Montesquieu o Rousseau, aunque este movimiento cultural no se quedó circunscrito a Francia, pues caló en toda Europa (Kant, Vico, Newton...). Pese a todo durante la 2ª mitad del siglo van a subsistir muchos aspectos del pasado (absolutismo, compartimentación social, cultura dogmática...), lo que dará lugar a un dualismo antagónico.

3. El Deísmo

El Deísmo buscaba en principio despojar al Cristianismo de sus deformaciones y volver a sus orígenes en Jesucristo, pero igualmente despojó a Dios de sus formas humanas para convertirlo en un ser abstracto, bondadoso y constructor del universo hasta el punto de relacionarlo con la naturaleza y sus leyes en una especie de pseudopanteísmo. Así lo asumió la francmasonería, adoptando una religión racional alejada de la irracionalidad de una fe revelada y dogmática.

Además de otras muchas aportaciones, las principales las realizaron Voltaire, Montesquieu y Rousseau, junto a Paine y Kant; y por supuesto es una de las causas inmediatas de la tendencia del momento hacia la desacralización del arte, pues la Iglesia fue dejando por vez primera de ser el principal comitente al ser el hombre de nuevo el gran protagonista en el arte.

4. La fe en el hombre y en su progreso: el racionalismo optimista

Durante el siglo XVII la filosofía se bifurcó en dos tendencias paralelas (el racionalismo de Descartes y el empirismo de Bacon que Condillac y finalmente Kant sintetizarían) que serían la base de la cultura filosófica ilustrada: por ejemplo Voltaire defenderá el espíritu racionalista, defendiendo el deísmo, la tolerancia o la inviolabilidad de las ideas morales.

De esta forma el racionalismo incidirá a nivel teórico y práctico en el arte de la 2ª mitad del siglo, especialmente en la arquitectura y el urbanismo, que derivan hacia un nuevo clasicismo marcadamente funcionalista de la mano de las aportaciones de tanto italianos como franceses. Se aceptan los códigos clásicos pero de forma crítica (se pone en duda el sistema vitruviano y se realza la diversidad de la Antigüedad), algunos vuelven hacia el barroco clasicista contradiciéndose, y al manipular los distintos clasicismos se acabó derivando en un arte totalmente visionario.

De Cordemoy ya inició durante el primer cuarto de siglo la aproximación teórica a esta tendencia racionalista, labor que seguirá Blondel y Laugier, defendiendo ambos el funcionalismo. El pensamiento del primero será además pulido en Italia por Lodoli y sus discípulos y desarrollado por Milizia.

5. El Naturalismo

Rousseau afirmó en su *Emilio* que el estado natural beatífico del hombre se corrompía al vivir este en sociedad, asentando que el progreso no había mejorado su situación sino solo mantenido la injusticia y la opresión; y propuso una salida a tal situación en su *Contrato social*, pacto que debía asegurar a cada persona el derecho natural a ser libre e igual que el resto.

Por su parte el pintor Mengs muestra una síntesis entre los conceptos religiosos de la Ilustración y este naturalismo, estableciendo en su obra teórica que entre el concepto de perfección y el de gusto se había de pasar por el de belleza, estado perfecto y alma de la materia. Esta consistía para él en saber escoger las partes más hermosas de la naturaleza, corrigiendo las que no lo son tanto; mientras que para él de los dos caminos que conducen al buen gusto (seleccionar lo útil y bello de la naturaleza, o estudiar las obras artísticas), el segundo era más fácil por haber hecho ya el arte la propia selección por medio de la razón, siendo la pintura más hermosa que la propia naturaleza por haber precisamente podido juntar lo más bello de la segunda gracias a la conjunción de forma y color. Para alcanzar la belleza, la perfección, había que adecuar la materia a las ideas.

6. La reflexión sobre la Historia

En el segundo cuarto del siglo los intelectuales europeos se dieron cuenta de la importancia de la Historia y de su incidencia en el presente, hecho que junto al racionalismo redundó en el acercamiento al lenguaje clasicista. El historicismo dieciochesco fue totalmente positivista y racional y encontró algunos de sus postulados en la obra de Bayle y Vico, trabajando este último una teoría de ciclos históricos y buscando estudiar todos los aspectos de la civilización humana. La historiografía del s. XVIII estuvo obsesionada por la Antigüedad grecorromana pero después se acercó a otras etapas históricas (como la medieval), llevando la atención del arte hacia otros lenguajes artísticos pasados (gótico, islámico, etc.).

7. La arqueología como fuente de inspiración

En la 2ª mitad del XVIII Roma acoge a cientos de artistas y eruditos europeos deseosos de estudiar sus ruinas, que pronto repararon en la diversidad que presentaban respecto al modelo ideal postulado por Vitruvio. Los viajes arqueológicos por el Mediterráneo ya databan de finales del siglo anterior, pero ahora florecen de la mano por ejemplo de la *Society of Dilettanti* inglesa, integrada por adinerados que para arbitrar el buen gusto patrocinó por ejemplo los viajes científicos a Italia y Grecia (como los de Stuart y Revett).

Es así como la arqueología se constituyó en la principal fuente de inspiración del artista, especialmente gracias al descubrimiento de Pompeya y Herculano (o al estudio del arte griego de la Magna Grecia), que serán claves para conocer mejor el arte griego y romano, por lo que no ha de extrañar que en 1734 se fundaran los Museos Capitolinos en Roma.

Los descubrimientos se difundieron gracias a las decenas de publicaciones de eminentes figuras (Winckelmann, Mengs) y especialmente a los grabados que incluían, impulsando la inspiración artística en el mundo clásico (especialmente en el arte griego por haber alcanzado la belleza sublime) y favoreciendo además la interpretación pintoresca y fantasiosa de las ruinas de artistas como Piranesi.

8. Roma como ciudad de encuentros

Como hemos dicho Roma (aunque también París) será un lugar de encuentro de artistas y eruditos donde no solo se estudiará el legado clásico (así como renacentista y barroco), sino donde también se debatirán y se crearán las bases de lo neoclásico, que se expandirán por Europa a la par que estas personas vuelvan a sus lugares de origen con el nuevo bagaje intelectual (Mengs, Winckelmann, José de Hermosilla, Juan de Villanueva, el propio Goya, escultores como Gutiérrez o Vergara).

9. Los orígenes de la recuperación ilustrada de las artes de la Edad Media

Como hemos también apuntado, el interés por la Historia llevaría al interés por el *milenio de la barbarie* que mediaba entre la Antigüedad y el Renacimiento, lo que ilustra la posterior indefinición cronológica entre neoclasicismo y romanticismo. La arquitectura gótica se comienza a alabar en Francia en un proceso que llegará hasta *El genio del cristianismo* de Chateaubriand (1802), así como en una Inglaterra que nunca lo había olvidado del todo y que lo valora como una contradictoria mezcla de belleza y barbarie, en Alemania (Goethe), España y en Italia.

De esta forma esta revalorización se vincula con la tendencia calificada por algunos como de *neoclasicismo romántico*, origen del romanticismo pleno del siglo XIX. No extraña que se alaben no sólo sus proporciones, sino también su ligereza y la vez fortaleza e incluso sus tupidos motivos decorativos (que no reprobaron tanto como los barrocos), quizá disculpando su lejanía al racionalismo clásico debido al azaroso contexto medieval europeo.

10. La práctica artística y su control: las Reales Academias de Bellas Artes y la gestación del Neoclasicismo

La Ilustración tuvo una fe ciega en la educación como único medio de difundir sus ideales y lograr reformar y hacer una sociedad más justa. Exponente de la época, las Reales Academias de Bellas Artes se fueron imponiendo por toda Europa y sirvieron de catalizador del cambio de gusto hacia lo clásico y racional, pues ejercían el control centralizado del arte de sus respectivos reinos. Y es que se encargaron de una triple función: la enseñanza teórica y práctica del arte, el cuidado de la profesión del artista y el control estético y económico de las obras realizadas en cada Estado, labores entonces casi de *vanguardia*.

Es así como por ejemplo la asimilación del neoclasicismo en el arte español es inconcebible sin la influencia de la Academia de San Fernando fundada en 1744 tras de muchos intentos que se remontan hasta el siglo XVI, y en razón de las obras del nuevo Palacio Real, y que si inicialmente dio peso a los artistas al final se plegó al modelo francés y estuvo dirigida por los nobles, si bien también por algunos destacados ilustrados como Jovellanos o Ponz.

5. La arquitectura y el urbanismo durante la Ilustración

1. La difusión de la arquitectura clásica: Piranesi, el arqueólogo fantástico y lírico
2. La arquitectura francesa: entre el eclecticismo y la claridad formal, y el geometrismo y la utopía
3. El Palladianismo inglés
4. Los museos y las bibliotecas como templos del Arte y de la Cultura
5. La repercusión de la óptica y de la acústica en la arquitectura de la Ilustración

Como sucedió en la primera mitad de siglo, tampoco hay en la arquitectura entre 1750 y 1789 una unidad formal indiscutible sino una cierta uniformidad debido al acercamiento a un clasicismo fruto de un trascendente proceso de reflexión histórica.

Pero como el legado clásico tampoco era uniforme ni totalmente recuperable, como ya pareció evidente entonces, no es de extrañar que el Neoclasicismo tuviese sus peculiaridades y diversidades. Y es que la naciente arqueología constató que el tratado de Vitruvio era un canon ideal y no la norma imperante, y además la lectura renacentista del clasicismo había diversificado la teoría y la práctica de la arquitectura. En cualquier caso las reflexiones sobre la arquitectura y su devenir histórico del momento abrieron nuevos cauces que formarán la base del arte decimonónico.

1. La difusión de la arquitectura clásica: Piranesi, el arqueólogo fantástico y lírico

Piranesi (1720-1778) es el artista más fascinante de la Italia del tercer cuarto de siglo debido a la gran influencia de sus grabados, publicados en magníficas series con edificios de la Antigüedad que contribuyeron decisivamente al interés por la misma y a la aparición del neoclasicismo, pero que también contribuyeron al nacimiento del espíritu romántico a través de los artísticos efectos ilusorios que incorporó.

Sus grabados no son una copia servil de las ruinas sino que son una recreación fantasiosa y creativa y por tanto muestran su propia visión de la arquitectura. Es por ello que buscan conseguir unos efectos colosales de lo reproducido y que hay unas perspectivas muy teatrales (mostrando formas aún barrocas), y que impulsaron el posterior culto romántico a las ruinas. Sólo intervino como arquitecto en la iglesia romana de Santa María del Priorato.

2. La arquitectura francesa: entre el eclecticismo y la claridad formal, y

el geometrismo y la utopía

Si Roma siguió siendo el centro de peregrinación artística por excelencia y la teoría arquitectónica brilló en ella, los aspectos poéticos más avanzados se ensayaron en París (y Londres). En la capital francesa aún persistía el clasicismo del siglo XVII e incluso XVIII a pesar de la irrupción rococó, pues las formas renacentistas y una revisión racionalizada de la Antigüedad habían pervivido, muchas veces encubiertas tan sólo por la decoración barroquista. El barroco francés había sido una especie de deriva del clasicismo que buscaba más libertad.

En la arquitectura francesa de la segunda mitad del XVIII es posible reconocer tres momentos: una primera fase ecléctica entre barroco y clasicismo (1750-1789), una segunda etapa ambigua y revolucionaria que raya lo utópico en la época de la Revolución y un tercer momento que coincide con el Imperio napoleónico en el que el clasicismo se hace oficial y busca lo monumental con fines propagandísticos.

Hemos de destacar la capacidad teórica de la arquitectura francesa del último cuarto de siglo de claro corte reflexivo y didáctico. Las pocas arquitecturas que se construyeron impulsaron los proyectos utópicos, megalómanos y abstractos, fruto del empleo ecléctico de los estilos y de la búsqueda de un lenguaje arquitectónico que, reduciéndose a la abstracción de las formas y a su simplificación geométrica, tratase de alcanzar una funcionalidad racional.

Los mejores arquitectos de la época, formados a nivel teórico y práctico en la *Academia de Arquitectura real*, partían a Roma, donde tenían ocasión de contemplar las ruinas antiguas y las obras renacentistas y barrocas, pero donde también tuvieron ocasión de propagar la arquitectura francesa.

1. 1750-1789: entre el eclecticismo y la claridad formal.

Entre el eclecticismo del momento la nota más característica es el intento de aproximación a la claridad formal y al funcionalismo: se vuelve a la columna exenta con entablamento recto, a las formas rectangulares y se rechazan los excesos decorativos.

Gabriel y el palacete francés. Gabriel parte del barroco *nacional* francés y académico para derivar en un clasicismo helénico, realizando una síntesis de las prácticas francesas de los últimos cien años (previa simplificación de decoraciones y de proyectos) y mostrando la tendencia clasicista en la claridad volumétrica y en el uso de formas rectas.

Arquitecto de moda y apoyado por Pompadour, acaparó cargos y realizó o acabó edificios por toda Francia como la *Escuela Militar* del Campo de Marte y en Versalles el *teatro de la Ópera* y el *Petit Trianon*. Este es el singular modelo del nuevo clasicismo francés y cita al palladianismo inglés, a la arquitectura griega y por supuesto a la tradición palaciega francesa.

Soufflot y la Santa Genoveva parisina. Más que neoclásico, Soufflot es un maestro de transición de formación romana que muestra ya la simplicidad y el racionalismo en sus proyectos.



Su obra cumbre es la iglesia monumental de Santa Genoveva, que luego sería el Panteón, donde se combinan eclécticamente lo romano y bizantino con lo renacentista y el barroco clasicista francés (e incluso el gótico, que apreciaba). Tiene planta de cruz griega exenta y un peristilo gigante en su fachada de columnas corintias, el crucero se cubre con una cúpula hemisférica sobre tambor con columnas. Logró así una simbiosis de clasicismo y cristianismo con un grado de

monumentalidad digno de Piranesi.

Victori Louis y el teatro. Destaca por el teatro de la *Comédie-Française* o el *Gran Teatro de Burdeos* (arriba), que a modo de templo clásico tiene planta rectangular y peristilo coronado de estatuas, siendo el teatro francés más grande del siglo.

Peyre, Wailly y el teatro del Odeón. Inspirado en la Antigüedad clásica, se realizó al modo italiano con auditorio en herradura con palcos, su fachada tiene un pórtico con columnas dóricas. Peyre llevó a cabo una importante labor educativa y Wailly ejecutó importantes proyectos.

Gondoin y el Colegio de Cirugía. Este arquitecto concibió un modelo de escuela médica muy imitado: el *Colegio de Cirugía de París*, con un aula magna a modo de teatro clásico semicircular cubierta por una semiesfera con casetones y un óculo cenital. En la fachada empleó el orden jónico y en el pórtico el corintio.

2. Los arquitectos revolucionarios: utopía, funcionalismo y geometría

Hacia 1789 una serie de arquitectos, sin alinearse necesariamente con la Revolución, idean una arquitectura revolucionaria en su forma y función, buscando en la Antigüedad un ejemplo ético y estético, privilegiando las formas geométricas elementales y haciéndose eco de una enorme carga simbólica para llegar a un racionalismo paradójico que preludia la arquitectura del siglo XX.

Su osadía y megalomanía no tuvo límites, pues les costaba que sus proyectos no llegarían nunca a ejecutarse, por lo que sus dibujos y proyectos tienen un alto valor artístico: buscaban reflejar y transmitir sus ideas.

Boullée y la arquitectura de las sombras. Más teórico que práctico (pues lo poco que construyó es bastante convencional), sus ideas nos han llegado a través de un ensayo no publicado en la época que, junto a sus dibujos, muestra una teoría arquitectónica repleta de poesía y pintura.

Admirador de las formas geométricas simples, a las que concedía un valor simbólico, su clasicismo parece más una interpretación personal de la Antigüedad. Proyectó todo tipo de edificios de escalas colosales, considerando el conjunto y no sólo los detalles, e ideó el concepto de la *arquitectura de las sombras*, pues la luz tiene en ella gran interés.

De entre sus proyectos destaca el *diseño para un teatro de la Ópera en París*. Exento, tenía forma de una media esfera gigante rodeada por una columnata y palcos radiales en las paredes, si bien la forma esférica no era compatible con la calidad acústica necesaria. Igualmente destaca el proyecto de *cenotafio de Newton*, que pretende alcanzar una arquitectura universal y atemporal: la esfera fue el cuerpo geométrico adecuado para rendir homenaje al astrofísico.

Ledoux y la arquitectura parlante. Con una arquitectura similar a la de Boullée, su originalidad está en sus nuevos criterios de composición del espacio y en su utopía de ciudad ideal industrial. Ledoux intentó a través de su *arquitectura parlante* que sus obras *hablasen* por medio de su funcionalidad y sus formas elementales simbólicas, con un juego de masas y bloques muy novedosos.

Su concepto de *ciudad industrial ideal* quedó plasmado en una obra y en dos proyectos de los que sólo uno se realizaría en parte: las *Salinas de Chaux*. De ordenación oval, los edificios quedan libres e iguales en importancia, con tipologías específicas: desde el cuerpo de guardia que preside la entrada a modo de propileos a la casa del director con orden gigante rústico (que preside el patio en torno al que se estructura la ciudad), pasando por los burdeles, colegios, tiendas...

Finalmente sólo construyó varios edificios, pero también proyectó un teatro clásico en

Besançon con gradas en vez de los palcos italianos, y decenas de *barrières*, edificios solemnes y austeros de volúmenes simples y sin decorar que servían como aduanas internas, destacando la *Rotonda de la Villette*.

Lequeu: lo insólito, misterioso y siempre fascinante. Lequeu diseñó edificios audaces y megalómanos que entremezclan formas y estilos obteniendo una atmósfera romántica, esotérica e irracional. Entre sus obras destaca el *Templo del Silencio*, una logia masónica, o templos como el de la *Sagrada Igualdad*.



3. El clasicismo al servicio del Imperio Napoleónico

Durante el Imperio, con fines de propaganda, la arquitectura clásica adquiere un carácter más oficial, buscándose la inspiración en la Roma imperial e incluso el Egipto faraónico. La columna es el elemento esencial, proliferan los arcos conmemorativos y el templo es la base formal para muchas tipologías arquitectónicas.

Napoleón quiso engrandecer urbanísticamente a París, por lo que inició una serie de edificios conmemorativos. Las iglesias se diseñaron a modo de templos clásicos, siendo el ejemplo más representativo la *Iglesia de la Magdalena* construida por Vignon en orden corintio y sobre un alto podium, inspirada en la *Maison Carrée* de Nîmes.

La *Columna Vendôme* se construyó para conmemorar la victoria de Austerlitz, tiene 44 metros, se inspira en la Trajana por su bajorrelieve en espiral continua y está coronada por una estatua de Napoleón como César.

Chalgrin, que ya había realizado antes importantes obras, inicia el *Arco del Triunfo de la plaza de la Estrella*, terminado décadas después con estructura de templete con ático y arco en sus cuatro frentes, con casi 50 metros y cuatro grandes altorrelieves. Si este último cita a los arcos romanos, Percier y Fontaine tomaron directamente el modelo del Arco de Septimio Severo para su *Arco del Carrusel*.

4. Durand y los *Resúmenes de lecciones de arquitectura*

Discípulo de Boullée y de Leroy, será el teórico más importante de comienzos del siglo XIX. Su obra teórica postula el utilitarismo y el racionalismo estructural (simplicidad geométrica y regularidad), criticando el uso indiscriminado de los órdenes clásicos y sus relaciones con el cuerpo humano.

3. Palladianismo, clasicismo, romanticismo y pintoresquismo inglés.

El barroco inglés, salvo excepciones, fue atenuado y aislado debido a la influencia (iniciada por Jones) de la arquitectura elegante, severa y racionalista de Palladio, pero también bastante historicista y ecléctico.

Debido a la influencia palladiana el acercamiento a lo clásico no supuso demasiados esfuerzos, siendo la arquitectura inglesa entre la 2ª mitad del XVIII y comienzos del XIX una síntesis o yuxtaposición de tendencias diversas: el palladianismo, el redescubrimiento de lo clásico, la arquitectura francesa del momento o incluso la obra de Piranesi, si bien no faltó la revalorización del gótico y el gusto por lo pintoresco, notas ya muy románticas. Los arquitectos ingleses fueron pues muy cosmopolitas.

Chambers, formado en París e Italia y conocedor del Oriente asiático, desarrolla todavía un *barroco congelado* como se advierte en su *Somerset House* y se interesó por lo pintoresco al proyectar una pagoda. Stuart, fundador de los *Dilettanti*, difundió la arquitectura griega (junto a Revett) hasta el punto de ser apodado el *ateniense*.

Entre los hermanos Adam destaca Robert, quien muestra la yuxtaposición ya señalada en el palacio de *Kedleston Hall* y que es además un espléndido decorador de interiores de palacios al modo antiguo y renacentista, caso de la preciosista y escenográfica *Syon House*. Por su parte la obra de Soane, ya en el siglo XIX, hace confluir el funcionalismo y el racionalismo y el historicismo creativo: si su *Banco de Inglaterra* incluye una cúpula de cristal sobre hierro, imita igualmente lo romano.

4. Los museos y las bibliotecas como templos del Arte y de la Cultura

Los museos y las bibliotecas son posiblemente dos de los edificios más característicos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, pudiéndose observar en ellos el gusto por la arquitectura griega, que es su lenguaje formal. Fueron proyectados como templos con peristilos de estructuras sencillas, órdenes clásicos e interiores amplios y funcionales, y tanto por los restos arqueológicos que atesoraron como por su arquitectura ennoblecieron a las ciudades que les albergaron. Recibieron además el interés de los arquitectos utópicos.

El alemán Klenze fue el principal especialista durante la primera mitad del siglo XIX, quien proyectó la *Glyptoteca* y la *Pinacoteca* de Múnich o el *Museo del Hermitage* de San Petersburgo. En Alemania es igualmente remarcable el *Altes Museum* de Berlín de Schinkel, donde domina la horizontalidad a modo de *stoa* helenística. El *greek revival* arraigó también en las bibliotecas y museos de Ingllaterra, caso del *British Museum* de Smirke o la *National Gallery*.

5. La repercusión de la óptica y de la acústica en la arquitectura de la Ilustración

A finales de siglo las investigaciones sobre los hospitales, teatros y cárceles establecieron un nexo entre una arquitectura clasicista y figurativa y otra mucho más científica, puesto que en estas tipologías interesan los efectos ópticos y acústicos.

Era el encuentro del racionalismo funcionalista ilustrado y del nuevo clasicismo, pero adecuándolos a las nuevas necesidades sociales. Si en el hospital se curaban las enfermedades físicas, la cárcel debía remediar los males morales, ambos debían por tanto ser salubres y funcionales, y sus tipologías se influyeron. Igual ocurrió con los teatros y las cárceles, en ambos se debía permitir que actores y presos estuvieran todo el tiempo a la vista, y las cárceles también difundían efectos escenográficos, en este caso para infundir la disuasión de la delincuencia.

1. El teatro. La Ilustración debatió intensamente el tipo de auditorio ideal y de materiales constructivos apoyándose en la ciencia y en la revisión histórica, debate que continuaría durante la 1ª mitad del siglo XIX. El francés Patte dedujo que el auditorio elíptico era más adecuado para la acústica, mientras que Milizia apostaba por el semicircular por motivos ópticos, si bien en Italia (y después en España) lo que se impuso fue el auditorio en herradura con palcos heredado de Fontana.

2. Hospital. El incendio del Hôtel-Dieu en París desató el debate teórico sobre la tipología

hospitalaria que desembocaría finalmente en los pabellones aislados del siglo XIX. Para Petit el hospital debía tener una planta circular exterior con un centro con cúpula con función de capilla y de fuente de ventilación del que partirían seis salas radiales. Por su parte Poyet, partiendo del anterior modelo, añade hasta 16 pabellones radiales que no parten de la capilla sino de un círculo interior, dándole una planta que asemeja a una pupila.

Iberty realizó una propuesta aún más compleja jugando con cuatro módulos distintos en planta cuadrada con cruz griega inscrita. Le Roy fue el que propuso los pabellones aislados pero paralelos entre sí para favorecer la ventilación, propuesta que el propio Poyet readaptaría.

3. La cárcel. No todos los viajes tuvieron fines estéticos o aventureros, pues por ejemplo Howard recorrió las cárceles europeas dejando constancia de su estado miserable y del cruel trato recibido por los prisioneros. Y es que la Ilustración propugnaba la reeducación de los presos, para lo que eran necesarias unas buenas condiciones físicas y éticas en las tipologías penitenciarias.

La analogía con los hospitales hizo que se reinterpretase el proyecto de Petit, con plantas poligonales y pabellones radiales. Pero sería Bentham quien revolucionaría la tipología decimonónica al publicar una obra y proponer una planta circular de seis pisos (planta de panóptico) con celdas individuales vigiladas desde la torre-puente central. La arquitectura se hacía así funcional a la vez que científica, y el clasicismo era concebido sólo como un sistema de referencia, pues de hecho este nunca se ocupó de los lugares en los que el hombre se encontraba con su miseria moral.

Por eso coexistieron modelos tradicionales y novedosos de cárceles entre finales del s. XVIII y comienzos del XIX, que constituyeron una serie de modelos de cárceles. Existió una línea tradicional que, partiendo de los modelos de Alberti, buscó mostrar una *faz terrible* y que proponía la planta rectangular o cuadrada palaciega distribuida en torno a patios y con torres en las esquinas.

Ledoux aspiró a dar elocuencia a sus modelos, dando más importancia a unas fachadas que debían evidenciar a las claras el fin de las prisiones que a la planta, que seguía las de los hospitales renacentistas. Así se aprecia en sus diseños para la *Prisión de Aix-en-Provence*. No obstante otros arquitectos como Dance el Joven ya habían intentado ofrecer un aspecto de fortaleza a sus prisiones, como la de *Newgate*, que surge del encuentro de tres rectángulos. Otra opción fue la de Durand, de planta cuadrada pero sistema reticular que conformaba patios alargados y que además no ofrecía un aspecto exterior tan terrible.

Los nuevos modelos: del sistema radial de la prisión de Gante al panóptico de Bentham. Pasaban de los modelos anteriores a otros de carácter central, con o sin radios, e iban a tener un gran éxito...

6. La arquitectura y el urbanismo en la España de la Ilustración

1. Los orígenes del Neoclasicismo en España
2. La crítica al Barroco ornamental y los orígenes del nuevo clasicismo en España
3. Entre el Barroco clasicista, el Rococó y la penetración de un lenguaje más depurado: los palacios reales
4. La difusión del nuevo clasicismo: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
5. La generación de 1715-1726 y la incorporación española al debate arquitectónico internacional
6. Asimilación e interpretación castiza del lenguaje clásico: Juan de Villanueva, El Escorial y el Gabinete de Ciencias Naturales
7. El control del decoro de la arquitectura española: la Comisión de arquitectura de la Academia madrileña
8. La crisis de 1792 en la Academia y los orígenes del romanticismo académico
9. El nacimiento de la Historia del Arte
10. Realizaciones arquitectónicas en catedrales góticas españolas
11. La ciudad española durante la Ilustración
12. Los ingenieros militares españoles y sus textos

1. Los orígenes del Neoclasicismo en España

La historiografía española establece el inicio del Neoclasicismo hacia 1750. El deseo de cambio fue promovido por los Borbones y se concretó en la construcción del *Palacio Real* y en la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744): el Neoclasicismo borbónico debía contrastar con el Barroco de los Austrias.

Italia y Francia como referentes. Estos dos focos de referencia artística difundieron sendos matices estéticos en España, bien sintetizados o bien en tendencias distintas. Si el arte italiano proporcionó los ejemplos más elocuentes del arte clásico y renacentista adecuados a los nuevos tiempos, el francés difundiría el racionalismo funcionalista.

Pese a todo el cambio fue lento y confuso por el arraigo del barroco ornamental *castizo* en el ideario colectivo y en los gremios, que rechazaron los dictados estéticos de la Academia. Así al principio la arquitectura española se adaptó al barroco clasicista tardío sin excesos ornamentales, mientras que las obras del Palacio Real y la estancia de artistas como Mengs hicieron calar el Neoclasicismo.

La incidencia de los tratados en la introducción del nuevo clasicismo tampoco fue desprezable y favoreció la idea de la diversidad misma del clasicismo. Pero si la Antigüedad y

el Renacimiento influyeron a nivel práctico y teórico, también es de destacar la **influencia de El Escorial**, que fue tomado como modelo específico del clasicismo español contraponiéndose al barroco castizo, a lo que contribuyó especialmente Juan de Villanueva.

Se pretendió alcanzar la pureza de los órdenes, se observó la **preferencia por la columna** y se intentó hallar un sistema de leyes arquitectónicas universales y atemporales, en el que la sencillez y la claridad eran claves.

Del historicismo clasicista a la visión de la Historia. Pero no hay que engañarse con estas aspiraciones, pues la arquitectura del momento casi nunca fue totalmente clásica, alcanzándose más bien otro lenguaje arquitectónico distinto, un nuevo manierismo, un clasicismo demasiado libre que derivará en lo romántico. En esto tuvo mucho que ver el estudio de la historia de la arquitectura, que forzó el paso de un historicismo clasicista percibido como universal a una percepción sentimental de la dinámica de los estilos.

Madrid, Valencia y Cádiz fueron los **principales núcleos del clasicismo**, pero incluso en ellos pervivió lo barroco y regionalista, favorecido por los citados gremios que actuaban al margen de la Academia de San Fernando o de la de San Carlos en Valencia.

La arquitectura del momento fue pues un **laboratorio de lenguajes arquitectónicos** y un precedente de lo ocurrido en el siglo XIX. Por ello el término Neoclasicismo es quizá demasiado inexacto para definir un periodo que no fue unívoco sino equívoco, que más bien fue un *neomanierismo*. Además el afán clasicista acarreó la aparición del romanticismo, hasta el punto de que se habla de un *clasicismo romántico*.

2. La crítica al Barroco ornamental y los orígenes del nuevo clasicismo en España

Las primeras críticas al barroco ornamental surgieron a la par que se desarrollaba, si bien el culmen se alcanzó en la década de los años setenta, cuando Pongs o Jovellanos se ocuparon de denunciarlo. Sin embargo también la crítica vino de los propios arquitectos, caso de Villanueva, quien consideró el incendio del viejo alcázar como un hecho "*feliz para las artes*".

Uno de los principales núcleos irradiadores de lo neoclásico fue la corte napolitana del futuro Carlos III, que se convirtió en un auténtico modelo a seguir en los medios artísticos madrileños y desde la que vendrían destacados artistas italianos al ser coronado rey de España. Y es que en Nápoles Carlos había promovido las excavaciones del Vesubio, la reedición de Vitruvio, la fundación de la Academia Herculanaense o la construcción del *Palacio Real de Caserta* o el *Teatro de San Carlos*.

3. Entre el Barroco clasicista, el Rococó y la penetración de un lenguaje más depurado: los palacios reales



La llegada de los Borbones y los incendios del viejo alcázar (1734) y del Palacio de Aranjuez (1748) promovió la renovación de los palacios reales, ya que eran viejos, incómodos y no resistían la comparación con Versalles, por lo que va a ser la tipología más significativa del siglo.

Decenas de artistas italianos y franceses llegaron, que a su vez formaron a los jóvenes arquitectos

españoles, haciendo penetrar un barroco clasicista más estructural que decorativo. En estos palacios se ve pues la evolución de las diferentes tendencias artísticas del momento, aunque lo cierto es que las estructuras nucleares de la arquitectura palaciega de los Austrias se mantuvieron, bien fuera por motivos económicos o porque incluso se apreciase el lenguaje castizo heredado.

1. El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Fue Felipe V quien eligió este palacio en mitad de un medio rural, al que rodeó de un escenario artificial y quiso convertir en el centro de la Corte.

Se conservó la estructura originaria del pequeño palacete rural escurialense hasta darle una escenográfica forma de H a la que se añadieron dos alas perpendiculares. La fachada del jardín fue proyectada por Juvarra y ejecutada por Sacchetti en orden gigante.



2. El Real Sitio de Aranjuez (p. anterior) es el paradigma de los palacios de tiempos de Fernando VI y Carlos III. En un cuidado marco urbano y de jardines, destila el influjo y el encuentro de la arquitectura palaciega francesa e italiana. Bonavía respetó el antiguo núcleo de tiempos de Felipe II y realizó la fachada principal y añadió una cúpula a la existente.

Más tarde Sabatini lo amplió dándole una planta en U al añadir dos largas alas que encuadran un patio de honor cerrado y construyó una nueva capilla. El templo y el teatro quedan ocultos desde el exterior para no romper la uniformidad del conjunto.

3. El Real Sitio de El Pardo ya interesó a los monarcas desde la Baja Edad Media y en tiempos de los Austrias el primitivo pabellón de caza fue aumentando al modo herreriano: planta cuadrada con patio central y torres en los ángulos. Sabatini duplicó su tamaño al añadirle otro cuerpo cuadrado y lo adaptó al gusto del momento, Carlier (constructor de las *Salesas Reales*) intervino igualmente y Villanueva creó la *Casita del Príncipe*, donde jugó con los volúmenes y con los contrastes cromáticos.



4. El Palacio de Riofrío fue construido por Ravaglio para la reina Isabel de Farnesio, es de planta casi cuadrangular y patio central, con fachadas uniformes y algo monótonas. En su interior destacan las escaleras principales gemelas.

5. El jardín como modelo del palacio. El jardín geométrico al modo francés adquirió una gran importancia y sirvió de auténtico

escenario teatral a los palacios reales españoles. Su auge se debió a su tratamiento casi arquitectónico y a la reflexión teórica.

El proyecto de los jardines de La Granja se debe a Marchand, siendo ejecutados por otros y llevados finalmente a término bajo Carlier, resultando un todo coherente con audaces perspectivas que tienen en cuenta la naturaleza del terreno y otorgan efectos casi románticos. El programa iconográfico de las estatuas es Rococó. Los jardines de Aranjuez se complementan con las huertas del río Tajo.

6. El Palacio Real de Madrid, Juvarra y el Barroco clasicista. El nuevo Palacio Real debía ser un emblema de la dinastía borbónica y si bien fueron los italianos Juvarra y Sacchetti sus responsables, se empleó una tendencia internacional que combina eclécticamente la tradición italiana con las aportaciones francesas y sin olvidar la arquitectura palaciega española.

Discípulo de Fontana, Juarra muestra en las primeras trazas del palacio la influencia de Bernini. Sin embargo, tras su temprana muerte, fue Sacchetti quien realizó un nuevo proyecto menos extenso y más alto, con patio central cuadrado, torres tan sólo insinuadas, orden gigante y una suave bicromía. Pero su importancia no sólo reside en la importancia que tiene dentro de la tipología palaciega, sino que además reside en la función didáctica que desempeñó al constituirse en una auténtica escuela para los jóvenes arquitectos españoles que aprendieron las nuevas ideas italianas y francesas: primero hizo calar el barroco clasicista estructural para luego dar paso a un clasicismo más depurado.

4. La difusión del nuevo clasicismo: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

*Precedente de la Academia; Configuración jerárquica de la Academia; Estatutos de la Academia; Las juntas de la Academia; La formación del artista académico; Artistas y artesanos; Los distintos profesionales de la Arquitectura; La política de reediciones y traducciones de tratados; Escuelas de Dibujo; Reales Academias de San Carlos de Valencia y México y de la Purísima Concepción de Valladolid.

5. La generación de 1715-1726 y la incorporación española al debate arquitectónico internacional

Formados con la Real Academia de San Fernando y la construcción del Palacio Real, la primera generación de arquitectos españoles (1715-1726), formado por Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez o Hermosilla, comienza a actuar en los años cincuenta y difundiría un lenguaje arquitectónico mucho más internacional y clásico. Cada uno realizó no obstante una lectura peculiar del clasicismo, lo que les hizo debatir e incluso rivalizar entre sí: si Villanueva se inclinó al racionalismo francés, Rodríguez se relaciona más con el barroco clasicista italiano y Hermosilla se inspiró en el internacionalismo de Roma.

1. José de Hermosilla. Arquitecto e ingeniero militar, formado con Sacchetti en el Palacio Real, publicó obra teórica y viajó a Roma, donde ya intervino en obras como la cúpula de la *Iglesia de la Trinità degli Spagnoli*. Se enfrentó con Rodríguez (y con Villanueva) con motivo del proyecto de la *Iglesia de San Francisco el Grande* en Madrid (inspirando el proyecto final) y por su sustitución en las obras del *Museo del Prado*.



De traza suya es el *Colegio mayor de San Bartolomé o Anaya* en Salamanca, con una fachada clasicista (derecha) y un magnífico patio. Se interesó igualmente por la arquitectura árabe en España e intervino en el *Hospital General de Madrid*, si bien fue acabado por Sabatini, que unió los pabellones en lugar de dejarlos aislados como había previsto Hermosilla.

2. Diego de Villanueva, hermano mayor de Juan de Villanueva, ejecutó pocos proyectos como el *Palacio de Juan de Goyeneche*, de severa fachada, pues fue ante todo un erudito arquitecto teórico que realizó varias obras didácticas de interés. Contribuyó así a la difusión algo contradictoria del racionalismo y funcionalismo francés, defendiendo ante todo la

reflexión teórica previa al proceso constructivo.

3. **Ventura Rodríguez** realizó numerosos proyectos, creó una importante escuela y buscó siempre la unidad del lenguaje arquitectónico y apreció la arquitectura escurialense. Trabajó en el Palacio Real y en Aranjuez, pasando de un barroco romano ecléctico hasta un clasicismo más depurado. Fue el arquitecto real bajo Fernando VI, pero Sabatini lo desplazó bajo Carlos III.

La *Iglesia de San Marcos* revela el barroco italiano: de gran originalidad, destaca por un complejo interior que contrasta con la pretendida simplicidad exterior. Por su parte la *Capilla baldaquino de la Virgen del Pilar* en Zaragoza, inspirada en las italianas, es de planta oval con cúpula calada y con cuatro grandes pilares huecos.

Tras otra serie de obras, hacia 1760, su estilo se vuelve más sobrio y personal, como se observa en los diseños para el *Convento de los padres Agustinos Filipinos* en Valladolid, que muestran un bloque general rectangular en el que se inscribe una iglesia circular. Por su parte la austeridad destaca en el *Colegio de Cirugía* de Barcelona, también rectangular.

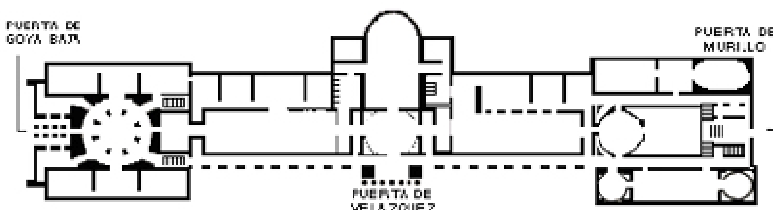
Viendo cómo otros arquitectos conseguían los grandes proyectos, diseñó palacios para la nobleza que emulan el Palacio Real, caso del *Palacio de Boadilla del Monte*, de estilo depurado, o del de *Liria* en Madrid.

6. Asimilación e interpretación castiza del lenguaje clásico: Juan de Villanueva, El Escorial y el Gabinete de Ciencias Naturales

La historiografía considera la obra de Juan de Villanueva como plenamente neoclasicista, si bien lo cierto es que fue una interpretación libre y personal fruto de su formación junto a su hermano, en la Academia de San Fernando, su estancia en Roma o su viaje junto a Hermosilla para investigar las antigüedades árabes, lo que en conjunto le dio una visión histórica de la arquitectura.

Entre 1767 y 1785 fue arquitecto en El Escorial, donde conoció a fondo la obra de Herrera, que refundió junto a las otras influencias y la de Palladio en los muchos palacetes que surgieron entonces en la población, en la citada *Casita del Príncipe* de El Pardo (que prelude al *Museo del Prado*) o en Aranjuez. En todas estas obras se observa su racionalismo y funcionalismo, además de lo cúbico de Herrera, la bicromía rojiblanca, el juego de luces y sombras, etc.

En la *Sacristía* y la *Capilla Palafox* de la catedral de Burgo de Osma empleó un repertorio clásico novedoso y que no interfiere con el gótico existente. Su participación en la Academia de San Fernando es igualmente notable, dedicándose a la docencia y dejando sus opiniones sobre la arquitectura o el mundo académico por escrito.



El *Museo del Prado* no sólo es la obra más importante de Villanueva, sino también de la arquitectura neoclásica en España por ser una interpretación recreativa del clasicismo internacional. De gran sencillez, se forma por la yuxtaposición de cinco cuerpos cúbicos que guardan su independencia y en los que se juega con las luces y las sombras al hacerlos avanzar o retranquear y donde la bicromía es muy destacable. Otros proyectos de Villanueva de interés fueron el *Oratorio del Caballero de Gracia*, el *Observatorio astronómico* o el *Jardín Botánico*.

7. El control del decoro de la arquitectura española: la Comisión de arquitectura de la Academia madrileña

Además de a través de la enseñanza, la Academia buscó controlar la producción arquitectónica a través de su censura a la par que abaratar los costes de construcción y acabar con los gremios: para ello se iba a crear la Comisión de Arquitectura.

Organismo muy desarrollado, muchos arquitectos provinciales formados en la Academia trabajaron para la misma, pues en principio todos los proyectos importantes (civiles y religiosos, siendo los primeros más numerosos dado el momento histórico) debían someterse a la censura en cuanto a sus aspectos utilitarios, de sencillez, de decoro y económicos.

9. El nacimiento de la Historia del Arte²

La Historia del Arte se sistematiza durante la Ilustración, y a ello también contribuyeron los eruditos españoles, tanto a nivel individual como en las Academias en un claro esfuerzo enciclopedista, produciendo la pluma de Ponz, Jovellanos, Ceán Bermúdez, etc. obras notables.

El claro interés historicista del momento llevó al interés por la Edad Media, favoreciendo su posterior estimación en el siglo XIX, si el Gótico era ya estimado aunque de forma contradictoria, de momento fue juzgado negativamente el arte de la Alta Edad Media. Y es que finalmente el estudio de otras épocas y su progresiva apreciación habría de volverse contra el sistema clásico.

10. Realizaciones arquitectónicas en catedrales góticas españolas

Uno de los aspectos más atractivos de la arquitectura española de la Ilustración fueron las restauraciones e intervenciones en las catedrales góticas, que enlaza con esa apreciación por el estilo y por su intento de conservación al buscar que las intervenciones no afectasen a lo ya existente.

Hubo tres tipos de intervenciones. Unas veces se trataba de ocultar la vieja catedral gótica con una nueva fachada todavía de marcada teatralidad barroca, caso de la de Ventura Rodríguez en la *Catedral de Pamplona*. Otro tipo de intervención era la realización de capillas y otras dependencias que no interferían con lo ya construido, aunque el choque estético al pasar de un espacio a otro era muy marcado, caso de la citada *Capilla Palafox*. Igualmente se trastocaron las fábricas existentes, caso de las portadas de la *Catedral de Toledo* o de la *Puerta de Santa María* de la seo burgalesa y que la Academia encontró excesiva.

Es de suponer que no hubo en este momento prejuicios historicistas sobre cómo actuar en las catedrales, simplemente se pensaba que las catedrales bajomedievales debían adaptarse y mejorarse para poder seguir siendo funcionales. Fue bajo Carlos III cuando estas actuaciones sobresalieron, aunque siempre fueron diversas en su concepción clasicista y de calidades diferentes.

Ventura Rodríguez fue uno de los que más proyectos diseñó para las catedrales, destacando por su actuación en la de Cuenca y por su obsesión por proyectar nuevas fachadas, de las que se sólo se ejecutaría la mencionada de Pamplona (por ejemplo la de

² 8. La crisis de 1792 en la Academia y los orígenes del romanticismo académico.

Toledo fue rechazada por los canónigos), y que estaban en la línea de intervenciones anteriores como las de Murcia y especialmente las del Obradoiro en Santiago.

Juan de Villanueva trabajó en la catedral de Burgo de Osma con un repertorio clásico tan amplio como novedoso, prolongando de forma irregular la cabecera para ubicar con gran independencia la *Capilla Palafox*, que surgía tras un nuevo deambulatorio, y la nueva sacristía.

Por su parte la *Fachada principal de la Catedral de Lugo* fue vuelta a construir tras el terremoto de Lisboa por Bort (supervisado por Ventura) con un clasicismo a lo italiano y orden gigante con columnas y pilastras. El interior de la de Valencia fue a su vez remodelado por Gilibert para esconder su goticismo tras retoques clasicistas.

Ya en el reinado de Carlos IV se establecieron las **bases ideológicas de la teoría de la conservación de la catedral gótica** de la mano de personalidades como Ponz, destacándose dos momentos. En el primero Bosarte admitió la superioridad del clasicismo, lo que dejaba al gótico desprotegido en tanto que se postulaba que cualquier añadidura grecorromana lo mejoraría; pero ya a comienzos del siglo XIX el propio Bosarte defendió el respeto al gótico original y la construcción de nuevos elementos clasicistas, pero que fueran independientes del cuerpo gótico, planteando además hacer estudios previos.

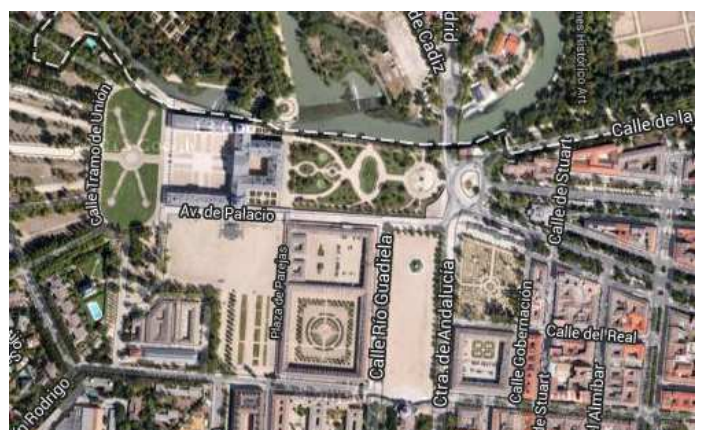
11. La ciudad española durante la Ilustración³

1. Las mejoras urbanísticas madrileñas de Carlos III tuvieron el fin de sanear y embellecer la capital y por ende mejorar la imagen de la propia monarquía. El edificio ya no era una pieza aislada en la ciudad, sino parte de un conjunto pensado de forma racional y subordinado a la perspectiva, si bien en Madrid hubo de tenerse en cuenta la configuración urbana heredada, lo que hizo que las intervenciones se centraran en su área periférica.

Así surgió el Paseo del Prado, que se ornó con las fuentes de Neptuno, Apolo y Cibele, diseño de Ventura Rodríguez, referencias mitológicas que se ligaron a la monarquía y a su poder. En este eje surgió además un eje científico al crearse el *Gabinete de Ciencias Naturales* (el hoy Museo del Prado), el *Jardín Botánico*, el *Observatorio Astronómico* o el *Hospital General de San Carlos*.

Igualmente se construyeron varios arcos de triunfo en los accesos como las *Puertas de Toledo* o de *Alcalá*, que se sumaban a la anterior *Puerta de Hierro*; pero también se reguló la limpieza, el desarrollo de cementerios externos, el alumbrado, etc., ocupándose de estos saneamientos Sabatini.

2. El urbanismo de los Reales Sitios también fue importante, pues en torno a los palacios y sus jardines crecieron poblaciones de trazado regular, destacando especialmente Aranjuez, con avenidas que confluyen en palacio y la notable integración de la jardinería y la horticultura con la arquitectura. La construcción de la *Colegiata de La Granja*, obra de Sabatini, propició también la apertura de una gran plaza de rica escenografía.



3. Sabatini y Madrid. Sabatini fue el arquitecto preferido de Carlos III, por lo que sus obras abundan como vemos tanto en Madrid como en los Reales Sitios (y en otros lugares), lo que le

³ 12. Los ingenieros militares españoles y sus textos.

enfrentó a los otros grandes arquitectos españoles.

4. Las nuevas poblaciones agrícolas de Andalucía son el resultado del intento ilustrado por crear un nuevo modelo agrario modernizado que revirtiera en la riqueza del país, que encontró en Andalucía (subexplotada agrariamente en aquel momento) una región apta para realizar sus proyectos.

Las actuaciones se centraron en dos regiones junto al Camino Real, en Jaén (en Sierra Morena) y en Córdoba (desierto de la Parrilla), donde surgieron nuevas poblaciones de diferentes tamaños que jerarquizaron estas comarcas. Pablo de Olavide fue el promotor del proyecto como superintendente general de las nuevas poblaciones, que repobló con inmigrantes europeos y que fueron trazadas bajo las normas urbanísticas clasicistas: plaza, casa consistorial, red viaria regular, viviendas funcionales y un cierto monumentalismo pese a su carácter rural.

5. El urbanismo de las nuevas ciudades servicio de carácter militar es también destacable, especialmente las de la Armada Real, que quedó encuadrada en Cádiz, El Ferrol y Cartagena. Tras su elección como base del Mediterráneo, Cartagena creció irregularmente e incorporó un gran arsenal: se construyeron dársenas, murallas, baluartes y edificios importantes como el *Colegio de Aprendices* o el *Hospital Militar de la Marina*.

El Marqués de Ensenada decidió la realización de un arsenal y una nueva población en El Ferrol, surgiendo diversos proyectos racionalistas y de formas regulares como los de Bort o Jorge Juan, que fueron desarrollando la nueva población. Para la realización de la nueva población de San Carlos en San Fernando hubo diversos proyectos que no llegaron a realizarse por diversas circunstancias y por la oposición de Cádiz. El proyecto de Sabatini destacaba por ser un dodecaedro irregular, pero otros como el de Digueri fueron más simples, siendo parcialmente adoptado.

6. Las innovaciones urbanísticas en otras ciudades españolas también fueron relevantes. Podemos mencionar alamedas como la de Sevilla, las *Ramblas* de Barcelona o el *Paseo del Espolón* burgalés (diseñado por González de Lara, constructor también del nuevo ayuntamiento).

Cádiz, que aglutinó durante todo el siglo el tráfico con América, fue un núcleo artístico concentrado en torno a su nueva catedral, pero también creció a lo alto por las limitaciones de espacio (con casas de hasta siete pisos), se fortificó (*Puerta de Tierra*), construyó templos clasicistas y ordenó sus espacios urbanos.

La *Barceloneta* surgió en un arenal extramuros y se diseñó en forma de retícula con sendas plazas. Otra intervención interesante fue la de la creación de San Carlos de la Rápita en el delta del Ebro para intentar crear un puerto de salida a la producción agrícola interior.

7. La plaza del neoclasicismo guarda claras semejanzas con la barroca aunque sea más sobria, regular, funcional, cerrada y simétrica que esta. Su modelo lo dió quizá la remodelación de la *Plaza Mayor* madrileña por Juan de Villanueva tras su incendio en 1790, pero también destaca la *Plaza Nueva* de Vitoria, en la que sólo el Ayuntamiento rompe la uniformidad, o la de Ocaña.

7. Las artes figurativas durante la Ilustración

1. La Antigüedad y el cuerpo humano como ideales de belleza
2. El valor educativo de las artes figurativas: la razón, la ética, la disciplina y el orden
3. El tema mitológico como expresión máxima del espíritu clásico
4. El predominio de la forma sobre el colorido
5. La tendencia hacia lo ideológico: la Historia, el patriotismo y el culto a la heroicidad
6. La práctica escultórica
7. La pintura neoclásica en Francia
8. El retrato: entre lo sublime y el naturalismo
9. Los pintores visionarios: Blake, Füssli y Goya

Los conceptos de pintura neoclásica o de pintura propia de la Ilustración designan la pintura entre 1750 y el primer tercio del siglo XIX que buscó recuperar los ideales de belleza de la Antigüedad con la interferencia del Renacimiento, aunque al mismo tiempo siguió habiendo pintores de tendencias rococó y aun barrocas. Para complicar el panorama hay que añadir la aparición del romanticismo. En cualquier caso más bien debemos considerar las artes figurativas de la Ilustración como no uniformes, sino con matices formales e iconográficos múltiples.

1. La Antigüedad y el cuerpo humano como ideales de belleza

Los artistas figurativos de la Ilustración se inspiraron en la escultura grecorromana y en los testimonios literarios sobre la pintura de la Antigüedad, y como los arquitectos también estuvieron pensionados en Roma por las Academias.

La obra de Winckelmann aportó el conocimiento del arte griego como máximo de belleza, proporciones, simetría y armonía, canon que debía ser imitado de nuevo, destacando los desnudos para mostrar al cuerpo humano joven como forma perfecta y libre de pasiones mundanas. Esta inexpresividad sólo admite un aire melancólico, lo que unido al estatismo y al uso del mármol da a las esculturas de la época una cierta frialdad.

2. El valor educativo de las artes figurativas: la razón, la ética, la disciplina y el orden

Las artes figurativas de la Ilustración adquirieron unas connotaciones racionalistas y didácticas: hay pues un compromiso ético entre el artista (que debía estar bien formado) y el pueblo, llamando la atención sobre la razón, la ética, la disciplina y el orden. Cuadros y

esculturas son juzgadas tanto por su perfección técnica y belleza como por su capacidad didáctica: estética y ética se aproximaron, lo que continuará durante gran parte del siglo XIX.

3. El tema mitológico como expresión máxima del espíritu clásico

El tema mitológico (junto con el de historia y los retratos) adquirió un auge sobresaliente al ser considerado como el género que mejor expresaba el espíritu clásico y además por su valor didáctico y ya no exclusivamente iconográfico. Si inicialmente se acusaron ciertas reminiscencias rococós (*Venus consolando al amor*, Boucher), después se alcanzó un cierto clasicismo y se evolucionó hacia un tratamiento intelectual excesivo y finalmente una concepción ya romántica.

El Parnaso de Mengs (1761) es uno de los manifiestos de la pintura clasicista de corte historicista, que aúna Antigüedad grecorromana y clasicismo renacentista y que sigue el ideal de belleza de Winckelmann. Vien acusó un cierto rococó y Calvi alude al universo grecorromano en su alegoría de la escultura.

Por su parte Gérard supo crear escenas mitológicas donde el clasicismo se amañaba como *Cupido y Psique*, mientras que su discípulo Girodet se acercó casi a una concepción romántica en su *Endimión* y que Guérin cultivó igualmente el género.

4. El predominio de la forma sobre el colorido

El predominio de la forma sobre el colorido se ha considerado como una de las notas, junto a su carácter didáctico, de la pintura clasicista. El dibujo, que debía ser nítido y perfecto, desplazó al color a un papel secundario, por lo que las composiciones eran claras y a veces se advertía en ellas la ley de la frontalidad, mientras que la perspectiva se lograba con la geometría.

De todas formas cada pintor interpretó esto de una forma diferente: David dio prioridad a una línea de carácter estatuaria, Gérard la contiene, Ingres concede más atención al color y Gros rompió con la quietud del dibujo ya con claro sentido romántico.

5. La tendencia hacia lo ideológico: la Historia, el patriotismo y el culto a la heroicidad

La pintura de historia se coloca al mismo nivel que la mitológica y la religiosa, teniendo menos prestigio el retrato y revalorizándose el paisaje aunque en relación a la figura humana. La pintura histórica tenía un interés moral y didáctico, intentando reflejar el *ayer* en el *hoy* para que sirviera como ejemplo para el futuro, especialmente en tiempos de la Revolución, aunque ya bajo Napoleón fue más la realidad del momento la que se magnificaría.

Normalmente el pintor neoclásico tendía a congelar el hecho histórico y había inamovible la Historia, pero si se buscó la objetividad, casi siempre hubo una intencionalidad política de fondo ligada a cada tema.

6. La práctica escultórica

En el género escultórico se cumplió la aspiración de alcanzar el clasicismo con la mayor exactitud posible, si bien en algunos artistas tuvo un valor poco menos que abstracto. El neoclasicismo escultórico de la segunda mitad del s. XVIII, que se adentró hasta el primer cuarto del s. XIX, buscó crear una escultura atemporal, idealizada, universal, estática y basada

en los cánones griegos. La belleza se identificó con la del cuerpo humano y se rechazó todo ornato superfluo y la falta de claridad formal, prefiriéndose el mármol y evitándose la madera y los dorados.

1. La mitología, el heroísmo y el monumento funerario en Canova. En la obra de tendencia abstracta de Canova hay numerosas esculturas de temática mitológica, como el célebre grupo *Cupido y Psiquis*, representación del amor ideal, o el *Dédalo e Ícaro*, abandonando las reminiscencias rococós en obras posteriores al establecerse en Roma.

Además de artista mitológico y funerario, Canova fue el escultor de la heroicidad, lo que se refleja tanto en el tratamiento de sus grupos mitológicos como en los retratos de coetáneos suyos como Washington, Napoleón o a Paulina Bonaparte, a la que por ejemplo retrató cual una Venus. Son estatuas de gran perfección, pero quizá algo frías para el espectador.

En sus monumentos funerarios se atisba el legado berninresco bajo el dominio neoclasicista y aparece la forma piramidal obedeciendo a criterios de geometría y simplicidad, caso del de *Clemente XIV* o el de *Clemente XIII* (derecha), en el que destaca el *Genio de la muerte* de su base. No obstante su obra funeraria más importante es la *Tumba de María Cristina* en Viena, que es más una capilla sepulcral que una tumba sarcófago y en la que destaca el cortejo fúnebre.



2. El ideal de belleza abstracta: Thorwaldsen. También este danés establecido en Roma y más inspirado en la escultura griega arcaica que en el romanismo de Canova, cultivó la escultura mitológica en obras como *Ganímedes*, *Jasón y el vellocino de oro*, *Las Tres Gracias*, etc., aunque ya pertenece en su mayoría al siglo XIX.

3. Las esculturas de Houdon permiten conocer los rostros de la Ilustración. Asumió el género retratista tras su formación en Roma, con un nuevo clasicismo que no prescinde del todo de las viejas fórmulas del barroco clasicista y de un claro naturalismo. Retrató tanto a la familia real de Luis XVI, de Napoleón y a monarcas extranjeros, como a intelectuales del momento: *Voltaire con toga* o a *Washington* y a *Franklin* en su estancia en EE.UU.

4. Flaxman fue un artista polifacético prototipo de finales de la Ilustración, siendo más conocido por sus dibujos que por sus esculturas funerarias y conmemorativas, caso del *Sepulcro de Nelson* en Londres. Más fama le dio la difusión de sus diseños de figuras de porcelana, imitaciones del *estilo lineal* griego, o sus ilustraciones para la obra de Homero o Dante.

7. La pintura neoclásica en Francia

1. David y la pintura de historia. Formado con Boucher y Vien, fue quien mejor supo realizar el espíritu del neoclasicismo, codificándolo de forma ecléctica y personal. Sus obras se caracterizan por el empleo de simplicidad en los trazos, el uso de esquemas compositivos solemnes y divididos en grupos y su sentido moral, didáctico y patriótico expresado en sentimientos a veces contrapuestos. Sus cuadros plasman la evolución política de la Francia de la Revolución y luego de Napoleón, al que admiró.

Su *Juramento de los Horacios* (1784) se considera el manifiesto francés de la pintura de historia neoclásica. De volúmenes escultóricos, en lo simbólico es un llamamiento estoico al sacrificio ciudadano: tres arcos enmarcan a los tres Horacios, al padre y a las mujeres afligidas.

En la misma línea hay que situar otros cuadros anteriores a la llegada de Napoleón como el *Juramento del Juego de la Pelota* o *La intervención de las Sabinas*. Su *Marat asesinado* certifica un episodio histórico para proyectarlo hacia el futuro, narrando un acontecimiento patético con el mayor de los naturalismos y con mensajes simbólicos.

2. Napoleón como héroe. El inglés Blake creó imágenes de personajes alegóricos para ilustrar sus propios textos como *Europa, una profecía*, reflejo de una Europa saturada de razón y ansiosa de imaginación creativa. La Inglaterra del momento veía consternada los episodios revolucionarios franceses, pero aún habría de aparecer otro peligro peor: Napoleón.

La imagen de Napoleón iba a ser pintada por los artistas más destacados del momento. Si David había pintado al héroe revolucionario Marat, ahora iba a pintar a otro héroe, Napoleón, que iba a expandir la ideología de la revolución y que iba a hacer desbordar a la Ilustración con nuevos postulados ideológicos. Y es que el Romanticismo nació en el seno mismo de la Ilustración para luchar contra las normas estrictas: Ilustración y Romanticismo fueron en lo cultural algo así como dos formas inmediatas y hasta consecutivas de maquillar un mismo rostro.

Si David había pintado primero a héroes de la Antigüedad para reflejar el pasado en el presente y pintó a Marat en su momento más patético, a Napoleón le reflejó en el más glorioso e intentando proyectar el presente hacia el futuro a efectos laudatorios más que didácticos. Son pinturas escenográficas, teatrales, más coloristas y propagandísticas que muestran a Napoleón como un auténtico héroe clásico ya a modo de romanticismo histórico.

El primer cuadro de David de Napoleón es el *Napoleón cruzando el puerto de San Bernardo* del Museo de Viena (1800), donde aparece sobre un corcel encabritado y con actitud fría o enigmática. De gran idealización (más que un héroe humano parece divino) aunque naturalista, el paisaje pintoresco es un claro síntoma de prerromanticismo. Además la historicidad del presente se subraya al escribir juntos los nombres de Bonaparte, Aníbal y Carlomagno.

En 1804 Napoleón fue coronado emperador y David reflejó el momento cuando este alza la corona para ceñírsela a Josefina en su *Coronación de la emperatriz Josefina*, mientras detrás aparece el Papa con cierto temor. Su clasicismo es teatral, la composición compleja y barroca clasicista, el realismo casi fiel y el cromatismo matizado (dominan los cálidos). Los bocetos del *Retrato de Napoleón para la Villa de la Gênes* y *para Cassel* fueron sin embargo rechazados, quizá porque fue un discípulo de David quien lo realizó.

De 1810 es *La distribución de las águilas*, ceremonia tenida lugar días después de la coronación en la que los ejércitos le juraron fidelidad en un enorme pórtico fingido donde se situó el trono, como se observa en el lienzo, que recibió ciertas modificaciones respecto al boceto inicial. Desde lo compositivo es uno de los cuadros más complejos y desordenados que realizara David, por lo que fue criticado, aunque destaca la armonía lograda gracias al colorido brillante. Bonaparte aparece aquí como un emperador romano divinizado y hierático, contrastando con la tensión del dinamismo de los soldados: David jugó ambigüamente con el clasicismo y el romanticismo.

En 1812 David realizó el *Napoleón en su despacho de las Tullerías*. Casi de un realismo fotográfico (se le muestra rechoncho y de forma un tanto vulgar), aparece sereno y moderado y es tan propagandístico como los anteriores, en este caso al mostrarle como un gran legislador.

3. Napoleón, héroe romántico, de Gros. Si David fue el cronista *cortesano* y de *lujo*, su discípulo Gros será el *oficial* y *militar*, pues le acompañó en muchas de sus campañas, por lo que mostrará una heroicidad violenta aunque filtrada. En él se advierte ya una técnica y un espíritu totalmente romántico que le alejan de David y le acercan a Rubens.

El Napoleón de Gros es un héroe romántico y humano, y los cuadros desbordan pasión y

color, lo que ya se muestra en el *Napoleón en la batalla de Arcole*. Gros no rechaza el valor del dibujo, sino que lo rebasa dando más vida a sus cuadros, lo que influirá en Delacroix y Géricault y le convierte en un pintor puente entre el clasicismo y el romanticismo.

En *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa* destaca la propaganda de su humanidad y no está exento de un sentido religioso al casi asemejarlo a un santo, por no hablar de su paisaje iconográficamente romántico: arquitectura árabe, pintoresquismo, exotismo... Por su parte el *Napoleón en Eylau* abre la escenografía del llamado romanticismo histórico por el paisaje de desolación de cuyo desorden compositivo emerge la figura de Napoleón. El propio emperador quedó satisfecho al mostrarle como triste padre de la patria.

Finalmente el propio **Ingrès** también pintó a Napoleón sobre el trono imperial con una inusitada elocuencia lograda gracias a las vestiduras y la pose, aunque con rostro idealizado. Más humanamente le había representado en *Napoleón como primer cónsul*. **Proud'hon** contribuyó también a idealizar de forma clasicista a la familia imperial.

8. El retrato: entre lo sublime y el naturalismo

Pese a los cuadros históricos o mitológicos, fue el retrato el género que permitió ganarse la vida a los artistas del momento debido al alza de la demanda de reyes, aristócratas y ahora burgueses.

Los artistas intentaron no alejarse de la meta clasicista, conjugando naturalismo e idealización, como hemos visto con Houdon (a la derecha *Madame Récamier*, David). Tampoco excluyeron el reflejo psicológico y muchos como Goya se expresaron activamente a través de sus retratos, si bien el denominador común fue la finalidad ética.

El retrato inglés: originalidad y complejidad formal. El retrato inglés alcanzó un gran auge durante la segunda mitad del siglo, siendo muy representativo del momento artístico y cultural de un país rico cuyas élites deseaban adquirir arte para sus mansiones. Aunque original, el retrato inglés parte de los retratistas del s. XVI y XVII y de diversas influencias, y se caracterizó por el naturalismo del retratado, la vinculación al género literario crítico y moralizante y la aparición del paisaje como fondo.

No obstante cada artista acusa más una influencia: Reynolds fue más clasicista y Hogarth insinuó el posterior realismo crítico y Gainsborough destacó por el psicologismo, su paisaje y la preponderancia del color. Los esquemas compositivos fueron variados, se prefirió el óleo sobre lienzo al pastel francés y fueron predominando los fondos de paisaje.

Reynolds y la elegancia en el retrato. Reynolds fue el gran retratista inglés de la segunda mitad de siglo que, con múltiples influencias, dio a sus retratados un toque elegante y distintivo, idealizándolos en lo posible y situándolos en un medio ambiente adecuado. Recibió numerosos encargos y destacó retratando a mujeres y a niños, como en el de *Francis George Hare*.

Gainsborough: el retrato en el paisaje. Paisajista, derivó al retrato aunque manteniendo unos fondos de paisaje que no restan protagonismo a los retratados. Además dio a la pintura inglesa un punto imaginativo y fue un espléndido colorista (lo que supo equilibrar con el dibujo), por lo que se le considera fundador de la escuela paisajista inglesa y precursor de románticos como Constable o Turner.



Uno de sus primeros retratos (y muy popular) es el de *Robert Andrew y de su esposa Mary*, que se sitúan a la izquierda para dejar espacio a un minucioso paisaje estival, que cobra tanta importancia como los propios retratados. Gainsborough también citó a las antigüedades grecorromanas, pero más como motivo pintoresco que por clasicismo, caso de *La honorable Frances Ducombe* o de *La Señora Graham*.

Pero como decimos, le interesó más el estudio de la naturaleza, lo que se aprecia en *La señora Sheridan*, que parece brotar de un paisaje ventoso que parece casar con la personalidad de la retratada: paisaje y retrato van a la par, de forma prerromántica. Sin embargo el paisaje fue lo que le interesó más y a él volvió cuando pudo, caso de *El carro hacia el mercado*, donde predomina el color y los efectos de luz.

Retratista exquisito, con gran dominio técnico y con un clasicismo un tanto frío, Romney embellece a sus retratados. Destaca *Lady Hamilton*, su modelo preferida y de la que estuvo enamorado, lo que le ocasionó trastornos mentales y físicos.

Hubo en Inglaterra otros muchos retratistas, entre los que mencionaremos a Ramsay y a Lawrence. Del primero es un *Retrato de Jorge III* y de la mano de la delicadeza y vivacidad en el retrato de Lawrence es *La condesa de Blessington o Angerstein y su mujer*.

9. Los pintores visionarios: Blake, Füssli y Goya

Los pintores visionarios trabajaron en un momento en el que el neoclasicismo parecía mezclarse y hasta confundirse con el romanticismo. No sólo el culto a la razón era rebasado, sino que se buscaba la libertad creativa y se revalorizaba lo medieval.

Blake, Füssli, Goya, e incluso Flaxman, traspasaron los límites racionales para llegar a plasmar lo fantástico, lo onírico y hasta lo feo en sus obras. Si en Blake se advierte la vinculación con el neoclasicismo, en Goya sólo se manifiesta en el sentido ético de su obra, pero los tres coincidieron al tratar de transformar la realidad visible para crear otros posibles mundos mentales.

Partían de la razón pero llegaron a percibir la *sin razón* del mundo y los tres contrapusieron la imaginación a la primera: Blake y Füssli inspirándose en la literatura y en motivos religiosos y hasta mitológicos, Goya inspirándose en la contemplación de la realidad de su época.

Los dos primeros eran conscientes de la existencia de múltiples lenguajes clásicos y coincidieron en el empleo del dibujo, con movimientos tensos y hasta violentos. Pero si Blake tiene puntos de vista centrales y directos, en Füssli la perspectiva es baja, mientras que en ambos las luces son importantes y suelen situar sus escenas en ambientes nocturnos.

1. Blake y su teogonía cosmológica. Librepensador, no se puede desvincular su pintura de su literatura. Frente a la razón opuso la imaginación, frente al orden lo contradictorio, derivando así hacia lo sublime y por tanto lo pintoresco, de aquí que se le vea como precursor del romanticismo.

Iluminó sus obras casi al modo de los miniaturistas medievales, y la supervivencia de rasgos neoclásicos se advierte en la preponderancia de la línea y en sus desnudos anatómicos con influencia de Miguel Ángel. Sus personajes se basan en personalidades históricas como *Newton* (prácticamente divinizado) o *Nabucodonosor* (que representa animalizado), pero otros son imaginarios y a medio camino de los personajes bíblicos y mitológicos del Olimpo.

Entre ellos destaca Urizén, la figura de larga barba blanca y piel rugosa que crea una religión falsa basada en la razón y que prohíbe la libertad creativa. Otros personajes son Orc y su padre, el colosal Los.

2. Füssli y el mundo onírico y mágico. Parecido a Blake aunque más teatral se sitúa Füssli o

Fuseli, quien tomó elementos de la realidad de una forma paradójica en busca de lo bello, sublime y pintoresco, uniendo lo erótico con lo onírico y mágico.

En este sentido se entiende *La pesadilla*, donde un monstruo aparece sobre una mujer mientras la cabeza de un caballo asoma por una cortina dando como resultado una escena esperpéntica que es una premonición del romanticismo: como las utopías arquitectónicas, las representaciones de Füssli desbordan la realidad. El desconsuelo aparece en *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas*, *El gigante* o *El silencio*.

3. Goya y sus caprichos, desastres y disparates. Sus pinturas negras. Desde 1792 Goya también llega a una pintura visionaria y crítica, año en el que se quedó sordo y su estilo cambio para inspirarse en el ambiente de aquellos duros años. De esta forma percibió el elemento demoníaco en la vida misma, abriendo paso al romanticismo histórico y aun al expresionismo, aunque la intención didáctica de su ironía le una con la Ilustración.

Las 80 láminas de *Los Caprichos* (1799) se consideran como la obra clave de su pintura y muestran la gran comedia humana, con personajes populares que sobresalen por su depravación ética por su animalidad. Hay por tanto una auténtica crítica social humorística de costumbres y vicios al mostrar una estética de lo feo y la irracionalidad humana.

La temática no es original, pero sí la iconografía libre de todo academicismo, de ahí el título de la serie. El clasicismo no es la referencia formal, sino la complejidad de una mente barroca de rebeldía romántica y de ambigua lectura: esta sátira grotesca, humorística y sarcástica de la sociedad de la época participaría pues tanto de los ideales de la Ilustración y del incipiente espíritu prerromántico.

Los personajes son variados, si bien quizá predomina la mujer, y los animales tienen un valor simbólico (murciélagos = diablo; asno = ignorancia...). Los temas son también diversos, aunque predominan las escenas de brujería (*Linda maestra*) y los sueños (*El sueño de la razón produce monstruos*), o la asnería (*Asno literario*, *Si sabrá más el discípulo*) y el anticlericalismo. Igualmente, aunque a veces ambiguas, son importantes las leyendas de los grabados.



La serie *Los desastres de la guerra* reflejan la estética de la atrocidad, el pensamiento de Goya sobre la Guerra de la Independencia. Los protagonistas son pues la irracionalidad humana, la guerra, la tortura, la muerte... (*¡Grande hazaña! ¡Con muertos!*). El aragonés describe moralmente lo que no debe hacerse desde su propia perspectiva como testigo, y no parece tomar partido por ningún bando al limitarse a mostrar las atrocidades de unos y otros.

No se siguen las normas pictóricas clasicistas, pues hay desorden compositivo y el espíritu es inequívocamente romántico. La serie es como un conjunto de acciones en las que se representan pequeños grupos en medio de paisajes apenas esbozados. De estos mismos años es también el *Álbum C*, donde aludió a los abusos del poder y de la justicia.

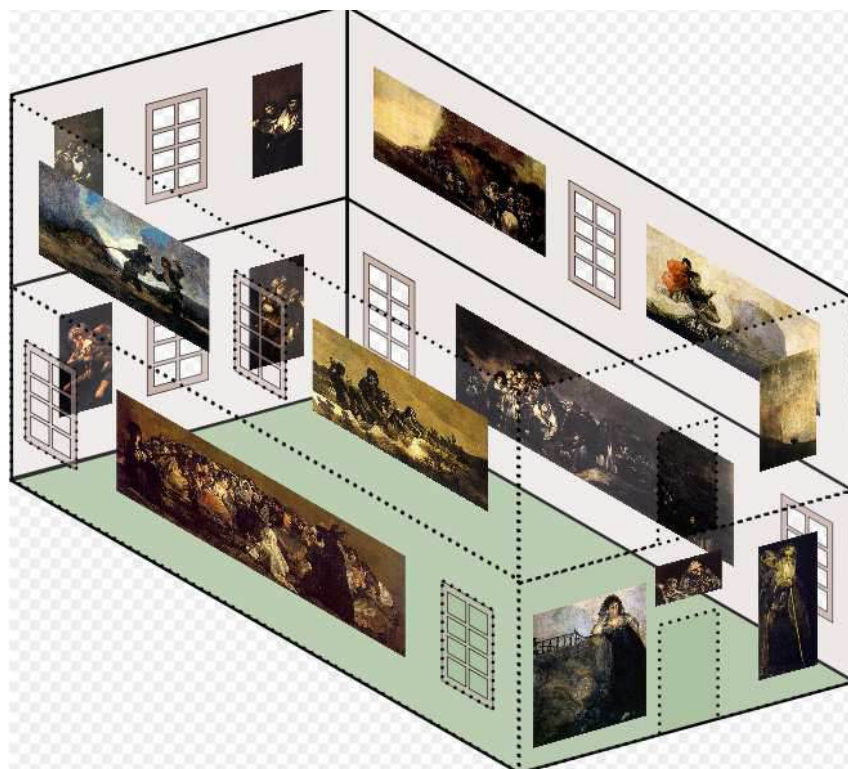
La serie de *Los disparates* o *Proverbios* se debió realizar hacia 1816, aunque como la anterior no fuera publicada hasta medio siglo después. Su sentido es difícil de interpretar, pues son auténticos disparates fantasmagóricos con un profundo contenido ético y político y las escenas son ambiguas y enigmáticas. Es posible que en conjunto sea una crítica a la restauración absolutista de Fernando VII, aunque lo que está claro es que a diferencia de *Los caprichos*, estos son ya auténticas pesadillas surrealistas.

En 1819 Goya adquirió la llamada *Quinta del Sordo*, fecha en la que de nuevo es afectado



por una grave enfermedad y en la que pinta el significativo cuadro religioso *La última comunión de San José de Calasanz* o el *Autorretrato con el doctor Arrieta*. En las paredes de la casa ejecutó las llamadas *Pinturas negras*, que poseen el mismo misterio y libertad creativa que sus anteriores grabados y que por ser realizadas para él mismo expresan sus sentimientos más íntimos: una España que se le antojaba una pesadilla monstruosa.

Son pinturas rápidas, muy empastadas y que reflejan la estética de lo feo y a un Goya viejo, pesimista, escéptico y en deuda consigo mismo. Sus fantasmas aparecen de nuevo como motivos principales, caso de *El Aquelarre* o en *Asmodeo*, el colorido es desbordante en *Lucha a garrotazos*, la vejez aparece en *Viejo comiendo sopas* y el paso del tiempo en *Saturno devorando a sus hijos* o en *El destino*, el pecado en *Dos frailes*, la pesadilla en *Romería de San Isidro* (arriba)... Emblemática es asimismo la cabeza de perro al que parece tragarse la tierra en medio de una soledad total.



8. Las artes figurativas durante la Ilustración en España

1. La escultura española durante la Ilustración
 - 1.1 La primera generación de escultores de la Academia
 - 1.2 La crítica al Barroco y a los artistas gremiales a través del retablo
 - 1.3 Las primeras generaciones de escultores de la Academia
 - 1.4 Centros escultóricos regionales
2. La pintura española durante la Ilustración
 - 2.1 Mengs y su influencia durante la Ilustración
 - 2.2 Los seguidores de Mengs
 - 2.3 La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara
 - 2.4 La influencia francesa: Meléndez y Paret
 - 2.5 Goya

1. La escultura española durante la Ilustración

Junto al patronazgo real, la Academia también desempeñó un papel fundamental en la incorporación de las artes figurativas españolas al arte internacional europeo de corte clásico, alejando poco a poco a la estatuaria de la imaginería tridentina del siglo XVII.

La Academia becó a los artistas y se hizo con vaciados de esculturas clásicas, si bien el cambio de gusto no se operó hasta los años ochenta, mediando desde los sesenta un periodo de transición. Así los temas mitológicos se fueron imponiendo y la madera policromada se dejó de lado, aunque el lenguaje barroco sobrevivió todavía, especialmente en la imaginería religiosa.

1. La primera generación de escultores de la Academia. El italiano Olivieri, junto a otros como De Castro, fue el inspirador de la Academia y dirigió el taller de escultura del nuevo Palacio Real, realizando también bustos de los reyes (*Busto de Fernando VI*). La práctica inicial de la escultura en la Academia mostraría las mismas contradicciones que la arquitectónica, especialmente porque la Iglesia siguió siendo el principal cliente, si bien intentó por todas las formas ir imponiendo el clasicismo y criticar el carácter escultórico de las fachadas.

2. La crítica al Barroco y a los artistas gremiales a través del retablo. Como pieza en la que diversos artistas interactuaban y por su gran importancia en España, el retablo fue importante para implantar el clasicismo. Al atacarlo estéticamente (el exceso de adornos se calificó de "*fábricas disparatadas*") y económicamente, se atacó igualmente a los gremios,

llegándose incluso a pleitos legales y a maniobras políticas que se escudaban en la necesaria razón y orden que necesitaba el arte, buscándose así que la Academia pudiera ejercer el control de los proyectos escultóricos.

3. Las primeras generaciones de escultores de la Academia. Las obras de los primeros escultores de la Academia fueron, como hemos dicho, un tanto ambiguas, por lo que su labor principal fue transmitir sus conocimientos a sus propios discípulos.

Entre los escultores integrantes de esta primera generación académica de transición están los que ejecutaron las estatuas para la cornisa del Palacio Real madrileño, noventa y cuatro esculturas de monarcas españoles realizadas por Olivieri y De Castro que sin embargo Carlos III hizo bajar y que acabaron distribuidas por Madrid y otras ciudades como Burgos (derecha).

Las Fuentes del Paseo del Prado y la decoración de la Puerta de Alcalá. En cualquier caso los artistas de esta primera generación trabajaron en las obras realizadas en Madrid: Pascual de Mena en la *Fuente de Neptuno* y Gutiérrez y Michel en *La Cibeles* o colaborando en la delicada decoración de la puerta de Alcalá, que debía ensalzar a Carlos III sin impedir la claridad de la composición arquitectónica. De Gutiérrez son también los sepulcros de Fernando VI y su esposa en las Salesas Reales, aunque fueron diseñados por Sabatini con cierta cita a Bernini.



Si las influencias escultóricas del momento fueron diversas, no hay que olvidar nunca la de la imaginería española del s. XVII y aun rococó (recordemos que Salzillo muere en 1783), especialmente en la abundante escultura religiosa. Carmona destaca por su gran producción, trabajando la madera policromada al modo barroco tradicional (*Crucifijo*). El citado Pascual de Mena también realizó muchas obras religiosas en madera policromada, dejándose influir por Pedro de Mena en obras como su *San Francisco de Asís*.

Entre los conjuntos escultóricos religiosos esculpidos del período destacan, entre otros, el de Salas en la *Santa Capilla de El Pilar* de Zaragoza, donde también trabajó Ramírez de Arellano (*La Virgen viniendo a Zaragoza*).

4. Centros escultóricos regionales. Valencia y Cataluña destacaron como centros escultóricos, aunque también los de Galicia (con el académico De Castro) o Canarias (Luján). En torno a la Academia de San Carlos de Valencia se formó una importante escuela en la que destaca Tolsá, quien trabajaría en México (*Estatua ecuestre de Carlos IV*), o Esteve y Bonet.

El academicismo clasicista catalán surgió en torno a la Escola de la Llotja de Barcelona, polo cultural que actuó a modo de Academia y por tanto como centro de enseñanza artística. Gurri se encargó de la escultura, dejando estatuas como la *Alegoría del Comercio* que se encuentra en la propia escuela.

Otros miembros de la escuela fueron los hermanos Folch i Costa, aunque el escultor más significativo fue Campeny, quien llegó a intimar con Canova. Su obra maestra y quizá una de las más importantes del neoclasicismo español fue la *Lucrecia moribunda*, que afecta sensibilidad y es ejemplo de moderación clásica y de perfección anatómica.

En la misma línea hay que citar a Solà, que pasó gran parte de su tiempo en Roma y que destacó por grupos como el de *Daoiz y Velarde* (1822) de Madrid: si cultivó lo mitológico, este último grupo es evidencia de un incipiente romanticismo histórico y además destila un claro helenismo barroquizante.

En estrecha vinculación con la Academia madrileña se hallaron los dos escultores de cámara de la monarquía, Adán Morlán y Álvarez Cubero, de gran prestigio y que condujeron al neoclasicismo español a su cima aunque con referencias al período helenístico e interferencia

de Canova. Adán Morlán fue director de escultura de la Academia y escultor de cámara desde 1795, realizando así entre otros muchos retratos el de *Carlos IV*, siendo también conocido por su *Venus* de la Alameda de Osuna en Madrid.

Por su parte Álvarez Cubero realizó el grupo monumental de la *Defensa de Zaragoza*, exaltación histórica del héroe anónimo, de estructura triangular y de influencia helenística tanto en el tema como en la forma. También fue un espléndido retratista al modo romano (derecha, *María Luisa de Saboya*) y trató la temática mitológica.



2. La pintura española durante la Ilustración

1. Mengs y su influencia durante la Ilustración. La llegada de Mengs en 1761 y su prestigio propicia un ambiente adecuado para la penetración del clasicismo pictórico. Para él el pintor debía hacer prevaler la teoría sobre la práctica y el fin del arte era la imitación de una naturaleza desprovista de imperfecciones. Idealista clásico convencido, su pintura era el fruto de un dibujo meticuloso y quizá muy escultórico, mientras que su colorido excesivo daba frialdad y falta de sensibilidad al conjunto.

De origen bohemio, pasó por Sajonia e Italia para llegar a España, llamado por Carlos III para que pintase en el nuevo Palacio Real, donde dejó frescos como la *Apoteosis de Trajano* y retratos como el de *Carlos IV, siendo príncipe*. Pero más que por sus obras, su influencia se halla a nivel teórico y repercutió en la Academia de San Fernando, de la que llegó a ser director honorario.

2. No es de extrañar por tanto que hubiera diversos **seguidores de Mengs**, pintores que abandonaron el barroco decorativo por un cierto academicismo clasicista. Maella quizá fuera uno de sus principales continuadores y acumuló cargos importantes, tratando temáticas como la pintura de historia o el retrato (*La infanta de España Carlota Joaquina*). Pero si refleja el frío academicismo de Mengs, en sus bocetos se acusa todavía el barroco y el rococó.

Ramón Bayeu, que sería cuñado de Goya, trabajó en Zaragoza para después dejarse influir por Mengs y perder espontaneidad y ganar en perfección y equilibrio, realizando obras para el Palacio Real como *La rendición de Granada* o *Apolo protegiendo a las Ciencias y a las Artes*. Por último destacaremos a Ferro, pintor de asuntos religiosos (*Martirio de San Sebastián*).

3. La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La llegada de Mengs enriqueció las temáticas al introducir las escenas costumbristas, que ahora agradaban a la aristocracia y a la realeza y que aumentaban la creatividad de los pintores de cartones. Destacaron pintores como González Ruiz con una serie sobre juegos infantiles, aunque también realizó lienzos como *Fernando VI como protector de las Ciencias y de las Artes*.

El alza de la demanda hizo contratar a nuevos pintores para la fábrica, que a propuesta de Mengs, fueron el propio Goya, el mencionado Ramón Bayeu (*El majo de la guitarra*) y su hermano Francisco Bayeu (*El paseo de las Delicias en Madrid*). También destaca Del Castillo, de gran perfección técnica.

4. La influencia francesa: Meléndez y Paret. La influencia francesa, impulsada por los pintores que trajo Felipe V, fue menor que la italiana. Meléndez fue discípulo de Van Loo y destacó por sus pequeños bodegones de sencillez compositiva, primeros planos y fondos neutros (*Bodegón con cerezas, ciruelas, un trozo de queso y jarrón*).

Pero es Paret el español más influenciado por el rococó francés, quien huyó del academicismo a favor de la libertad creativa aunque fuera virando hacia el clasicismo. Destacó

por sus cuadros de costumbres repletos de figuras en movimiento, escenográficos y con pincelada suelta pero dibujo cuidadoso (*Las parejas reales, Tienda de telas y antigüedades o Carlos III comiendo ante la Corte*).



5. Goya antes de 1792: Tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara

Entre 1775 y 1791 Goya realizó más de cuarenta cartones con escenas populares y a veces un cierto contenido crítico, reflejándose en ellos diversas influencias. En esta labor Goya se fue perfeccionando y a la vez creando su estilo tan personal.

Ya en 1775 comienza a realizar escenas para los Príncipes de Asturias con temas de caza y luego más populares y con niños, mostrando rasgos rococó y neoclásicos pero ya también su casticismo. Tras un paréntesis Goya trabaja para el comedor del rey en El Pardo representando las cuatro estaciones a través del mundo del trabajo (*La vendimia, La nevada - arriba-*), y muestra ya la temática social en cartones

como *El albañil herido*, mientras que produce otras series para los monarcas entre las que está *La gallina ciega* o *La boda*, y que serían las últimas, pues después enfermaría.

Nacido en Fuendetodos, viajó por sus propios medios a Italia, lo que le dio el prestigio necesario para abrirse paso en Zaragoza, donde comienza a recibir encargos religiosos y se casa con Josefa Bayeu. Gracias a su nueva posición pudo acudir a la Corte y acceder a la Academia (con su *Cristo crucificado*) y luego ser pintor de cámara del rey en 1786.

A comienzos de los ochenta sus bocetos para la cúpula de la Basílica del Pilar fueron rechazados por su audacia y rompe con Francisco Bayeu. Continúa trabajando en un *San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V de Aragón* y después retrata a *La familia del Infante Luis María de Borbón* en un lienzo de gran complejidad compositiva que muestra una desenfadada escena doméstica y en la que él también se autorretrata.

En 1786 pinta un *Carlos III como cazador* que cita a Velázquez y que es casi caricaturesco (derecha) y al que seguirá años después un *Carlos IV vestido de cazador*. Esta serie de honores le hicieron llegar encargos de la nobleza (*Familia de los Duques de Osuna, Retrato del Conde de Floridablanca*). Para cerrar esta época hay que referirse a *La pradera de San Isidro*, en realidad un cartón para un tapiz nunca realizado en el que se observa esta festividad y la silueta de Madrid: es una obra que abre caminos hacia la modernidad.



La transformación: Goya entre 1792 y 1808

A partir de 1792 el estilo de Goya cambia considerablemente tanto en lo iconográfico como en las formas para alcanzar la genialidad que le hizo adelantarse a su época y abrir el camino al arte posterior. La enfermedad de Goya coincide con los episodios revolucionarios franceses que iban a cambiar el mundo y pesar sobre España.

Ya en un escrito de ese año dirigido a la Academia manifiesta a nivel teórico su cambio, asumiendo una actitud *prerromántica* al mostrar disconformidad con la ortodoxia académica y al preferir inspirarse en la naturaleza. Su sordera además le alejó de la enseñanza en la Academia, por lo que finalmente acabaría dimitiendo justo en su momento de mejor producción y originalidad pictóricas.

Entonces se dedicó a pintar las llamadas *diversiones populares*, con más contenido social y más abocetadas, prepara la serie de los *Caprichos*, retrata a los *duques de Alba* (*La duquesa de Alba* la realizó para él mismo) y realiza los llamados *Álbum A* y *Álbum B*, con dibujos de erótica sensualidad. De esta época podrían ser también la *Maja vestida* y la *Maja desnuda*, para los cuales se plantea que fueran o bien modelos para la Academia o directamente retratos de la Duquesa de Alba.



Los denominados *cuadros de brujas* realizados para los duques de Osuna, realizados al tiempo que los *Caprichos*, parecen versiones en color de los mismos y rompen formal e iconográficamente con el academicismo vigente. Destacan *Brujos por el aire*, *El Aquelarre* o *La lámpara del diablo*, y se relacionan con ciertas obras teatrales.

En 1798 Goya se ocupó de los *frescos de la ermita de San Antonio*, originales al disponerse en torno a una balaustrada a la que se asoman los personajes que contemplan el milagro del santo. La técnica es abocetada y los colores ricos, lo que le hace ser un pintor que anuncia el impresionismo.

Durante estos años también realizó *retratos* de diversos amigos (Jovellanos, Moratín -izquierda-) que desprenden cierta melancolía, artistas (Villanueva, Ventura Rodríguez) y aristócratas, manifestándose como un clásico en consonancia con los retratos de la Francia napoleónica. Pintó también al rey como cazador como hemos visto o a *La reina María Luisa con mantilla*, pues fue nombrado primer pintor de cámara en 1799, también a Godoy (con gran ironía) y a su joven esposa: la Condesa de Chinchón.

Pero destaca el retrato real colectivo de *La familia de Carlos IV*, que cita a *Las Meninas* y que es muy escenográfico y hay deleite en los detalles, desempeñando cada personaje un papel distinto y no escondiendo Goya sus opiniones sobre ellos: sobresale la fealdad de la reina, Carlos IV y su aire bonachón y el príncipe Fernando.

Goya durante la Guerra de la Independencia

Goya contempló la guerra desde el Madrid bonapartista, siendo *El Coloso* el cuadro que quizá manifieste mejor su forma de pensar ante el caos bélico al mostrar quizás a un Marte (hay diversas interpretaciones) recortándose sobre una muchedumbre que huye despavorida. Su pincelada es muy suelta, más que dibujar sugiere imágenes.

Otros lienzos ambivalentes sugieren más la guerra, caso de *La aguadora* y *El afilador*. En *El interior de prisión* muestra un fuerte contraste de luz y sombra; mientras que en *El tiempo* parece representar a la reina. Hay pinturas que citan obras literarias españolas como *Maja y Celestina al balcón* o *El Garrotillo* (que cita al *Lazarillo de Tormes*, derecha). También destacan *Majas asomando a un balcón*.

Goya bajo el reinado de Fernando VII

Goya se había comprometido con el bando afrancesado (*Alegoría de la Villa de Madrid*) y además mostraba animadversión tanto a Fernando VII como al absolutismo, pero fue rehabilitado como pintor de Cámara aunque no recibiera encargos tras 1816. En cualquier caso su libertad creativa aumenta en su último periodo.



Tras realizar su *General Palafox a caballo*, pidió realizar unos cuadros de historia que reflejaran el heroísmo patriótico de la guerra. Es el origen de *Carga de los mamelucos*, que puede que presenciara, donde representa la violencia del momento y un movimiento que contrasta con la inmovilidad de su *Tres de mayo*, pues sendos cuadros son complementarios.

Frente a la mitificación de la historia de David, Goya la muestra como lo que no se debe hacer. El objetivismo del primero es subjetivismo en Goya, la belleza sublime es fealdad bella, la idealización es cruda realidad, el dramatismo es tragedia cotidiana, el dominio de la línea es un dominio del color, el héroe es antihéroe anónimo, en fin, la norma académica de David es libertad en Goya...



La tauromaquia es una serie de grabados que refleja su gusto por los toros y que muestra episodios conocidos y formas de torear, por lo que tiene un cierto valor "fotográfico".

Autoexilio y muerte en Burdeos

Tras el Trienio liberal, Goya se exilia voluntariamente y recalca en Burdeos, donde estaban otros exiliados como Moratín. En estos últimos años sigue realizando álbumes (G -izquierda- y H) a medio camino entre la mentalidad ilustrada y romántica que representan sus antiguos fantasmas como nuevas imágenes más cotidianas.

La lechera de Burdeos se considera como su última gran obra: de técnica totalmente impresionista, es un esfuerzo por conseguir plasmar la luz, el color claro y un ensueño casi ideal, esto es, una libertad estilística total.