

REGENCIA Y ROCOCÓ 1715-1780

Elegantes cuadros para el salón: la Regencia

El siglo XVIII es la época de la Ilustración. Se caracteriza por una indiscutible vuelta hacia lo terrenal, el pragmatismo y lo realizable. Filósofos, reformistas sociales, científicos, literatos y artistas, con la fe puesta en la fuerza de la razón para comprender y examinar a fondo y racionalmente el mundo y con una conducta crítica en contra de las autoridades tradicionales (sobre todo contra el clero y la nobleza) que surgió de esa nueva concepción, prepararon desde mediados de siglo el camino político que alcanzaría su punto álgido en 1789 con la Revolución Francesa. El arte reflejó de formas muy diversas los procesos sociales de conversión que prepararon este acontecimiento histórico.

Cuando en 1715 murió el Rey Sol, su sucesor, Luis XV no había alcanzado la mayoría de edad, por lo que durante 7 años se concedió la regencia al duque Felipe de Orleans. Su estilo político se diferenció notablemente de la autoridad absolutista de Luis XIV. Una de las primeras acciones oficiales del regente fue el traslado de la corte de Versalles a París. Esta mudanza puede considerarse una disolución de la antigua corte, porque también la nobleza, que había vivido allí, siguió rápidamente al nuevo gobernante a la capital, pues ésta era mucho más animada y el teatro, los bailes y las fiestas privadas ofrecían muchas más posibilidades de recreo. Con esta medida se traspasó el centro del poder y de la vida cultural del palacio de Versalles, que se encontraba en las afueras, hacia París, mucho más céntrico, y la corte real se disolvió en sociedades particulares. Al mismo tiempo que cambiaba el clima intelectual y la conciencia de la capa social que transmitía la cultura (a la que pertenecían además de la aristocracia, la burguesía comercial, los banqueros y los administradores de rentas, cuyas cuentas bancarias apoyaban de forma importante al estado), también cambió el arte: la pintura patética y ceremoniosa del barroco, en la que el imperialismo y la conciencia del absolutismo habían encontrado su inminente expresión, retrocedió en favor de lo grácil e íntimo, de lo ameno y ornamental, de lo sentimental y emotivo. Esta temprana expresión del rococó fue denominada con el nombre del gobierno de transición: Regencia.

La pintura representativa del clasicismo

barroco no encontró el gusto ni el espíritu de una sociedad que se divertía a lo grande sin una gran ceremoniosidad cortesana y que, al mismo tiempo, se deleitaba con un estilo de vida algo libertino. Los nuevos comitentes encargaban pinturas que se correspondieran con la intimidad y la privacidad de los pequeños y elegantes palacios de ciudad que debían decorar. De esta forma se modificaron, por una parte, los formatos y por otra, el repertorio pictórico y el vocabulario de formas. Los pintores franceses del rococó dejaron de inspirarse en el estilo clasicista, severo y llano de Poussin, en el que los *contornos* tenían un papel protagonista. Su nuevo ideal se llamaba Rubens. La obra del maestro de Flandes contenía aquella vitalidad y sensualidad, aquella brillantez de colorido y materialidad que dejaba converger en un punto de la *composición* toda la temática y que el arte representativo del absolutismo con todo su vital trazado lineal nunca pudo desarrollar por completo. El cambio de lo heroico hacia lo sentimental, decorativo e íntimo que caracterizó el nuevo estilo pudo contemplarse por primera vez en los cuadros de Antoine Watteau.

Sólo una ficción: papeles teatrales pintados

Watteau consiguió un gran prestigio y la calidad de socio en la Academia Real como maestro de un nuevo género creado por él mismo: las *fêtes galantes*, las fiestas de cortejo. Al representar los distinguidos pasatiempos de la noble sociedad, que con sus lujosas e imaginativas fiestas daban una nueva forma a las costumbres de la corte, Watteau acertó el gusto de su época. Para los temas de sus cuadros el pintor se inspiró, a menudo, en las fiestas que daban sus amigos ricos. Por un lado, sus pinturas retratan de manera realista la forma de diversión de la sociedad de su tiempo; por otro lado, reflejan una distancia melancólica con las escenas representadas. La gran variedad de tonalidades y el delicado velo con el que cubre sus cuadros, técnica que recuerda a Claudio de Lorena, distancia las escenas y les otorga la apariencia de bastidor, gracias sobre todo a una vista pintada en el fondo del cuadro. ¿Es Gilles realmente un payaso triste o sólo interpreta ese papel? ¿Es real la teatralidad o sólo un juego de disfraces, como los de las pequeñas e íntimas fiestas de la refinada sociedad? Watteau deja conscientemente la descripción pictórica en la incertidumbre; como si deseara borrar la frontera entre el teatro y una distinguida representación de papeles y plasmar la vida sin más ni

La bella apariencia

EL ROCOCÓ Y EL NEOCLASICISMO

1715-1830



Jean Antoine Watteau, *Gilles*,
1718-19. Óleo sobre lienzo,
184 x 149 cm. Musée du Louvre, París



Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*
1767 Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm
Wallace Collection, Londres

Fragonard es el pintor del rococó alegre y festivo. Supo convertir acciones y situaciones corrientes en escenas estéticas y elegantes, que únicamente estaban al servicio de la belleza y del amor. La preferencia por las escenas eróticas sin escrupulosidad, el ritmo veloz de sus cuadros y la insistencia en que el arte obedece a leyes propias que no requieren el empleo de recursos embellecedores de la *mitología* antigua lo convierten en uno de los intérpretes más significativos del cuadro de costumbres de su tiempo.

Fue un colorista virtuoso, que dio vida sobre todo a hojas y a nubes gracias a un pincel atrevido; sin embargo, sus colores a menudo parecían artificiales a causa de la gran cantidad de blanco que les añadía. Curiosamente, a Fragonard lo despacharon de la corte francesa de Luis XV por ser demasiado libertino; a pesar de todo recibió una gran cantidad de encargos de comitentes privados.

La obra *El columpio* se realizó por encargo del tesorero del clero francés. El comitente pidió una escena en la que un amante, el joven situado en el rosa de la izquierda, pudiera mirar debajo de la falda de su querida; en un principio debía ser un obispo quien empujara el columpio. No obstante, después de que este encargo fuera a parar a manos de Fragonard a causa de su picantería, éste cambió al obispo por un jardinero.

El cálido rayo de sol que penetra en el bosque cae sobre la señora con sombrero y vestido rococó de color rosado. Ella ha perdido el zapato del izquierdo a causa del impulso y estira la pierna hacia delante permitiendo que su amante disfrute de la vista deseada.

1717: Gracias a la donación de una loggia en Londres comienza el movimiento de masones internacional.

1720: Balthasar Neumann comienza con las obras de la residencia de Wurzburg.

1723: Johann Sebastian Bach es nombrado maestro de la capilla en la iglesia de Santo Tomás.

1735: El científico sueco Carlos Lineo desarrolla un nuevo sistema para la clasificación de plantas.

1740: Federico II suprime la tortura en Prusia e instaura el orden al valor "Pour le mérite"

1743: Austria y Portugal prohíben la masonería.

1745: La amante de Luis XV, Madame Pompadour, gana influencia política.

1748: Con la Paz de Aquisgrán

termina la Guerra de Sucesión de Austria.

1751: Sale a la calle el primer diario liberal de Alemania, el "Vossische Zeitung"

1752: Benjamín Franklin inventa el pararrayos.

1755: Terremoto de Lisboa.

1756: Nace Wolfgang Amadeus Mozart.

1760: La zarina Isabel concede a los terratenientes rusos el poder de desterrar a los campesinos rebeldes a Siberia.

1765: James Watt inventa la máquina de vapor.

1768: Se edita la "Encyclopedia Britannica"

1773: "Boston Tea Party": los colonos de los futuros EE UU, lanzan al agua el cargamento de té de varios barcos ingleses,

rebelándose así contra la política colonial.

1774: Se fija la frontera sur del Canadá.

1776: Declaración de independencia de trece colonias de América del Norte (4 de julio).

1781: Immanuel Kant publica su *Crítica de la razón pura*. Johann Heinrich Voss traduce la *Odisea* de Homero al alemán.

1788: La primera colonia de criminales llega a Australia. El barón Knigge publica su código de comportamiento social.

1789: Estalla la Revolución Francesa. George Washington es nombrado primer Presidente de los EE UU.

1791: Wolfgang Amadeus Mozart compone, inspirado en la masonería, *La flauta mágica*.

1792: Francia instaura las bodas civiles.

1792: Francia se declara República y decreta el sistema de elección por clases.

1793: Con la ejecución de Luis XVI y María Antonieta comienza el régimen de terror de Robespierre y Danton (hasta 1794).

1796: El médico inglés Edward Jenner lleva a cabo la primera vacunación contra la viruela.

1797: Alois Senefelder desarrolla la litografía.

1804: Napoleón Bonaparte se corona Emperador de Francia. Promulgación del Código Civil.

François Boucher, *Mujer desnuda*
Louison O'Murphy, 1752. Óleo sobre lienzo, 59 x 73 cm. Alte Pinakothek, Colección pictórica estatal de Bavaria, Munich

Boucher fue considerado en su época el artista de moda. Su variada labor abarca desde pinturas, ornamentaciones decorativas de un sinfín de residencias en los alrededores de París, dibujos e ilustraciones (por ejemplo para Molière) hasta una gran actividad en el ámbito del arte industrial, sobre todo en la ilustración de la porcelana fina. Fue el pintor de lo agradable y gracioso y adoraba las representaciones pastoriles, que a menudo combinaba con arreglos muy artísticos, como alegorías de las épocas del año. Sus cuadros apuntan hacia una efectividad total, cosa que consideraba más importante que resaltar simplemente los objetos o a las personas individuales. Pintaba con colores claros, porcelanosos y lisos, que en realidad eran bastante fríos, utilizando matices muy seleccionados que parecían reflejar un brillo luminoso propio. El cuadro *Mujer desnuda* es el retrato de la joven amada del marqués de Marigny, el hermano de Madame de Pompadour.



más como una única obra de teatro. No obstante, la delicada distancia que guarda Watteau en relación con sus personajes y la profundidad conseguida con esta técnica se perdió en la siguiente generación de artistas. Únicamente permaneció la inquebrantable autorrepresentación de la nobleza.

Juegos pastoriles y coqueteos amorosos: el rococó

Tras la llegada al poder de Luis XV en 1722, el rococó francés alcanzó su máxima representación gracias a sus artistas principales: François Boucher y su alumno Jean-Honoré Fragonard. Los temas preferidos por la pintura del rococó son galanterías refinadas, juegos amorosos, situaciones íntimas e insidiosas y momentos eróticos y picantes. Los cuadros de Boucher y Fragonard, que alcanzaron una gran fama, reflejaron y también formaron el gusto artístico de comienzos del siglo XVIII.

A mediados de siglo el estilo de vida francés también se hizo popular en las cortes de otros países, sobre todo en España y en Alemania, que por aquel entonces estaba dividida en una incontable cantidad de pequeños reinos y marquesados. En Prusia, el Rey Federico II hizo construir siguiendo el modelo francés, el palacio de "Sans-Souci" ("sin preocupaciones"); de estilo rococó. En el sur de Alemania, el renombrado pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo, que había conseguido hacerse un nombre más allá de las

fronteras de su país gracias a los grandes murales que había pintado, recibió el encargo de decorar la residencia de Wurzburg. Su ilusionismo revela visiblemente la procedencia veneciana del pintor. Ya en tiempos del Veronés, estas pinturas tan imponentes que se abren en el espacio eran toda una especialidad de la ciudad de los canales.

Aunque los pintores del rococó fueran menospreciados por sus "ilustrados" contemporáneos a causa de la frivolidad y de la glorificación de la prodigalidad de la aristocracia, debe considerarse que las obras como *El columpio* de Fragonard o los sensuales desnudos de Boucher son al mismo tiempo una insurrección provocadora contra la moral de la Iglesia y, desde este punto de vista, contienen la misma idea ilustradora que la defendida por los filósofos de su tiempo, como por ejemplo Rousseau y Voltaire. Éstos exigían al hombre que tuviera "valor para pensar por sí mismo" y que no se limitara a depositar su confianza en las obsoletas concepciones ideológicas y doctrinas de la Iglesia y de la nobleza, sino que volviera a recuperar las capacidades recibidas por la naturaleza: el pensamiento y el intelecto. "Retour à la nature vuelta a la naturaleza" es lo que reclamaba Rousseau, con lo que en ningún caso se refería a retroceder a un estado de civilización primitiva, sino que, en vistas de la forma de vida cortesana, era necesario abandonar la hipocresía y volver a la sencilla naturalidad.



Giovanni Battista Tiepolo, *San Clemente Papa adora la Trinidad*, 1739. Óleo sobre lienzo, 488 x 256 cm. Alte Pinakothek, Colección pictórica estatal de Bavaria, Munich



William Hogarth, *El contrato matrimonial*, 1743-45. Óleo sobre lienzo, 68,6 x 88,8 cm. National Gallery, Londres

En una serie de 6 cuadros Hogarth explica la historia (ficticia) de un matrimonio de conveniencia, que acabará violenta y mortalmente, entre el hijo de un conde y la hija de un rico comerciante. Los cuadros sirvieron de modelo a la serie correspondiente de grabados en cobre, que fueron encargados anticipadamente, incluso antes de que el pintor los hubiera terminado y encontraron gran aceptación en toda Europa.

En *El contrato matrimonial*, pintado según la perspectiva caballera típica del siglo XVIII, puede observarse a la izquierda de la habitación una pareja de novios, sentados en un sofá, que no muestran ningún tipo de interés el uno por el otro. A la derecha, los padres negocian. El conde necesita la dote de su nuera para financiar un palacio en construcción que se ve a través de la ventana. Además, todos los detalles del cuadro, incluso las pinturas más pequeñas (copias de italianos) apuntan hacia el curso de los acontecimientos.

Arte bajo el símbolo de la Ilustración

La sencillez y el objetivismo requerido encontró su eco principalmente en los cuadros del francés Jean Baptiste Siméon Chardin. Al mismo tiempo y delimitando claramente las representaciones de otros pintores de la distinguida sociedad, Chardin abrió los ojos a la vida que se desarrollaba más allá de la despreocupación y del frívolo divertimento de la aristocracia. En cuadros sosegados, en los que es innegable la influencia de la pintura de géneros holandesa, presenta a menudo la modestia y la sencillez de la vida del tercer estado. Con estas pinturas tan íntimas y poco espectaculares, en el buen sentido de la palabra, Chardin postulaba una estética burguesa ya característica durante la pintura costumbrista del barroco holandés. El brillante tratamiento pictórico, cuya soltura de pincel consideraron magistral los impresionistas, y sus personajes libres de toda presuntuosidad, fueron del gusto de los Ilustrados.

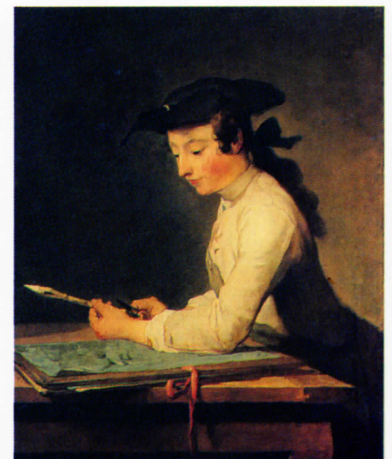
La pintura en Inglaterra

Con la misma intención ilustradora, el pintor inglés William Hogarth censuró determinadas situaciones inmorales de la sociedad por medio de sus populares series ilustrativas, las *moral pictures*. Por aquel entonces todavía se creía que los cuadros que representan escenas bajas eran indignos e inapropiados para el arte augusto. Por esta razón, los óleos satíricos como la parodia que se ve en *El contrato matrimonial* no

encontraron mucho eco. Por el contrario, sus *grabados en cobre*, elaborados ingeniosamente según sus propios cuadros, sí fueron muy solicitados. Con las estampas, más económicas, no sólo llegó a un sector de la población mucho más amplio, sino también a uno que se diferenciaba del público artístico tradicional y que encontró de buen gusto esta serie de ilustraciones costumbristas. Fue justamente gracias a la técnica de los grabados que Hogarth alcanzó una fama internacional.

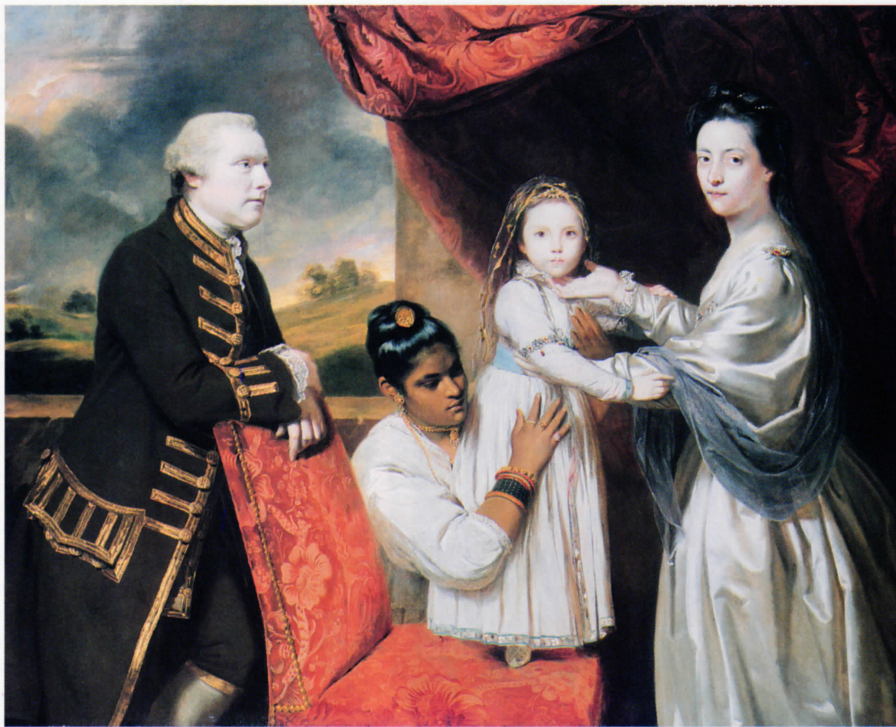
Para el espíritu ilustrador francés, Inglaterra representaba muy a menudo un modelo que debía seguirse. El rey inglés ya había traspasado en el siglo XVI gran parte de su poder a la representación popular que gobernaba desde el parlamento. El constante crecimiento de la conciencia de la burguesía fomentó en Inglaterra una posición en la que el interés se encontraba en cosas substanciales, como por ejemplo las investigaciones de Isaac Newton, y no en mag naciones mitológicas ni en anales extraídos de las fábulas antiguas. Los temas cristianos nunca fueron muy populares en la isla protestante.

La ideología marcada por la Ilustración también influyó en la concepción artística. En contraposición al barroco y a las tendencias ornamentales contemporáneas, de las que se pensaba que eran degeneradas y vacías de contenido, se buscó un arte que pusiera de manifiesto los verdaderos sentimientos. Fueron



Jean-Baptiste Siméon Chardin, *El joven dibujante*, 1737. Óleo sobre lienzo, 81 x 67 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Pinacoteca

Con la pluma afilada entre las manos, un joven contempla el dibujo de una persona mayor. Con este cuadro casi caricaturesco Chardin posiblemente hizo referencia a la imitación de los maestros académicos en las escuelas de arte, método que el pintor nunca aprobó. Para él era prioritario el estudio de la naturaleza.



Sir Joshua Reynolds, *George Clive y su familia*, 1766. Óleo sobre lienzo, 140 x 171 cm. Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano, Pinacoteca

sobre todo dos pintores, aunque de forma muy variada, los que persiguieron este objetivo: Thomas Gainsborough y Sir Joshua Reynolds. Reynolds se inspiró en los ideales clásicos en su búsqueda hacia la originalidad y la auténtica belleza. El arte de la *antigüedad* fue su ideal para conceder a sus obras lo excelso y majestuoso que tanto echaba de menos en el arte ornamental contemporáneo. Buscó este fin como profesor y presidente de la Royal Academy, de la que también fue cofundador

Thomas Gainsborough no se basó en los ideales clásicos, sino que intentó expresar sus sentimientos mediante una pintura intuitiva subordinada a la propia mirada y emoción. La pintura de retratos, tan condicionada por el deseo de los comitentes y que representaba el

principal campo de actividades para ambos pintores, siempre le causó horror. "No hay nada peor que un gentleman" solía quejarse. Su gran pasión fue la pintura de paisajes: "Pinto retratos para vivir y paisajes porque los amo."

Gainsborough estaba muy impresionado por el *realismo* de los paisajes pintados en Holanda, aunque por entonces no gozaban de mucho reconocimiento. Al contrario que el ideal académico corriente, que representaba los paisajes de una forma "arcádica" y clásica, al estilo de De Lorena, o que empleaba un convencional fondo rococó con bosquecillos llenos de firuletes, él pintó en su cuadro *Robert Andrews y su esposa* la naturaleza tal y como se le presentó a la vista. Así consiguió, mediante esta concepción tan realista, representar, junto al retrato del comitente, a la naturaleza de una forma pura y natural, aunque ésta haya sido plasmada por la mano del hombre. Ello se correspondía excelentemente con los ideales de la razón: la naturalidad (estructurada), por la que también se caracterizan los parques y jardines ingleses que se pusieron de moda a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, fue para los ilustradores ingleses una alegoría de la belleza natural y la libertad individual.

Ambos artistas, aunque substancialmente diferentes, se dan la mano en defensa de la naturalidad. A menudo se define a estos dos pintores como artísticamente contrarios; sin embargo, ambos mostraban un gran interés en liberar a la pintura de todo lo estilizante y ornamental. Mientras que el pintor académico Reynolds lo intentó ayudándose de la estética clásica, el casi autodidacta Gainsborough se basó en la intuición.

Thomas Gainsborough, *Robert Andrews y su esposa*, hacia 1749. Óleo sobre lienzo, 70 x 119 cm. National Gallery, Londres

Gainsborough está considerado el pintor inglés más destacado de su tiempo. Pintaba paisajes por amor y retratos para vivir. Adoptó elementos de la pintura de géneros y de paisajes de Holanda, y los combinó con la soltura y frialdad de los gestos de las personas representadas, que se consideraban típicamente inglesas. Una luz blanca fría, casi impávida, cae sobre Robert Andrews y su mujer y nos presenta al matrimonio como separados del vital paisaje, pintado en colores cálidos y terrosos. A la derecha y a la izquierda observamos ejes visuales que conducen al fondo del cuadro, que procura una relación muy dinámica entre el primer y el segundo plano.





Joseph Wright of Derby, *El experimento con la bomba de aire*, 1768. Óleo sobre lienzo, 183 x 244 cm. National Gallery, Londres

El físico, que con su ondulado pelo gris y el abrigo rojo se asemeja a un mago, creó una situación de vacío en un matraz de cristal, con ayuda de una bomba de aire que se encuentra a la izquierda de la mesa. Para hacer visible la falta de aire, colocó un pájaro en el matraz que se iba asfixiando a lo largo del experimento. A pesar de todo, en este momento abre la tapa y el animal comienza a restablecer sus fuerzas gracias a la entrada de oxígeno. El grupo de curiosos rodea la mesa en un semicírculo que acaba cerrando el espectador.

El fuerte contraste entre los claroscuros otorga a la escena un aire casi místico y un significado simbólico: la luz de la vela escondida se convierte en este cuadro metafóricamente en la luz del intelecto, que arde en la oscuridad y que reúne a los personajes en una comunidad secreta.

La forma de trabajar de Gainsborough, que concede prioridad a la comprensión de la realidad por medio de los sentimientos, estuvo ampliamente representada en la Inglaterra del siglo XVIII. Mientras que el racionalismo francés declaró que el fundamento de todos los conocimientos era un pensamiento puramente abstracto, los empiristas ingleses partieron de la base que todos los conocimientos de la realidad sólo podían adquirirse mediante la percepción de los sentidos. Sus únicos fundamentos válidos fueron la observación, el sistema de tanteo y las conclusiones que se derivan de ellos.

La pintura de Joseph Wright of Derby *El experimento con la bomba de aire*, es un cuadro que puede definirse como un programa de esta ideología: no se trata de una ilustración, sino de un documento que pone de manifiesto el nuevo interés mental e intelectual que despertó principalmente el comienzo de la Revolución Industrial, cuyos inicios en la región central de Inglaterra, donde también vivió Wright, se hicieron claramente visibles en las últimas décadas del siglo XVIII, con la construcción de las primeras fábricas. En el año 1765 James Watt inventó la máquina de vapor desde entonces el vapor sustituyó la fuerza del hombre y de los caballos, lo que representó la base de todo el desarrollo posterior. Seguramente, las causas por las que el pintor se interesó por los fenómenos físicos fueron este emocionante avance técnico y el papel decisivo que desempeñó en la segunda mitad del siglo la popularización del saber en a

mentalidad burguesa. El pintor Joseph Wright of Derby representó y sirvió a esta necesidad de conocimiento.

Este cuadro refleja una transformación en el modo de pensar de toda una época, que en la segunda mitad del siglo XVIII encuentra su expresión final en un nuevo estilo artístico: el neoclasicismo.

EL NEOCLASICISMO 1770-1830

"Noble ingenuidad, silenciosa magnitud"

Siguiendo la máxima de la Ilustración, que concedía absoluta prioridad a la concepción del mundo por medio de la comprensión, los artistas también exigieron un arte puro guiado por la razón. Su modelo fue, una vez más, la antigüedad clásica. La nueva inspiración en el arte de la antigüedad le concedió a este estilo el nombre de neoclasicismo.

Debido a las espectaculares excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo en Pompeya y Herculano, la antigüedad griega y romana volvió a ocupar el centro de atención de los artistas de mediados del siglo XVIII y Roma se convirtió en el centro espiritual y en el lugar de encuentro de los neoclasicistas. En el año 1764 apareció publicada *La historia del arte de la antigüedad* de Johann Winckelmann, un libro histórico dentro de la historia del arte. El arqueólogo alemán y fervoroso amante de la escultura

Jacques Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784-85.

Óleo sobre lienzo, 330 x 425 cm.

Musée du Louvre, París

David, como ningún otro artista, se involucró en la política de su país y su arte no puede comprenderse sin tener en cuenta el ambiente de comienzos de la Revolución Francesa y de la era napoleónica. La mezcla de un impulso artístico y político creó un nuevo estilo para las formas de expresión artísticas, que se despidieron de la libertad del arte sin una finalidad determinada. El cuadro *El juramento de los Horacios*, pintado en 1784, convirtió a David en el máximo representante del neoclasicismo revolucionario. La equilibrada representación que muestra una tendencia hacia lo monumental, se orienta en la clara y serena iconografía romana.

El cuadro muestra a los tres hermanos Horacio jurando luchar a muerte, en representación de todo el ejército, contra tres guerreros elegidos por los albanos, para asegurar la supremacía de Roma.

El cuadro es una expresión de las exigencias morales y revolucionarias de incorporación personal, sentimiento del deber ciudadano y de patriotismo entusiasmado.



antigua contrapuso a la "confusión del sentido y de la desmesura de la expresión" del barroco la "noble ingenuidad y silenciosa magnitud" Sin embargo, la condena global de la pintura del barroco de Winckelmann no se refería al clasicismo barroco puro de Nicolás Poussin. Este pintor que un siglo atrás también se había inspirado en las formas sinceras de los griegos, fue redescubierto por los neoclasicistas tras un período en el que los rubinistas habían marcado la pauta. Su dibujo claramente delimitado, que desde un principio había sido una reprimenda contra la producción artística del rococó inspirada en Rubens, se correspondía con la exigencia de "pureza" de los neoclásicos; en él veían representado "lo bueno y lo verdadero" lo moralmente irreprochable.

Aunque el *historicismo* imitador llano y en ocasiones frío de la pintura neoclásica se presenta ante nosotros tan externo y ornamental como el rococó contra el que se había levantado, sí que puede apreciarse algo nuevo en esta forma de concebir el arte: así como los artistas del Renacimiento habían dado vida a una nueva mentalidad y a una nueva era del saber mediante la recuperación ideológica de la antigüedad, también los pintores del neoclasicismo preparaban el terreno a una nueva época en los albores de la Revolución Francesa. Sin embargo, los pintores contrarios al rococó no sintieron la antigüedad como sus antecesores del Renacimiento, sino que solamente usaron sus formas y

contenidos como un modelo estético para expresar la ideología y la visión del mundo de su tiempo.

Aunque en un principio no pueda percibirse el neoclasicismo, el hecho es que marca una incisión en la historia del pensamiento. Ante él se presenta una visión del mundo que ya no tiene nada en común con los valores transmitidos por el Renacimiento y que habían prevalecido durante varios siglos. La idea del mundo que tenía el hombre había cambiado notablemente a lo largo del tiempo. La Ilustración, la Revolución Industrial y la caída de las monarquías absolutistas habían traído consigo un cambio en la concepción de Dios, del mundo y del hombre. La religión cristiana había dejado de ser el poder central de la sociedad. Este cambio de valores también se ve reflejado en el arte: las pinturas sacras, que hasta el barroco habían sido las dominantes, ahora desaparecieron casi por completo; la historia sustituyó a la mitología por temas de la antigüedad y por visiones del mundo de la burguesía.

El significado social del arte experimentó también un brusco cambio. El arte se convirtió en una cuestión pública, sobre todo después de la Revolución Francesa. La antigua colección privada de arte del monarca francés, que se encontraba en su palacio, el Louvre, se hizo parcialmente accesible a la población en 1789 y con ello se instauró uno de los primeros museos públicos.

Grandilocuencia heroica en formas severas

A consecuencia de la apertura del funcionamiento artístico tradicional, el papel del artista también sufrió un cambio importante. Ya no se escogían los temas dentro de un canon y repertorio *iconográfico* establecido, sino que cada artista elegía sus motivos y les daba una expresión que se correspondía con su visión de las cosas.

El juramento de los Horacios de Jacques Louis David es un ejemplo clásico de la nueva concepción artística que ponía de manifiesto la propia ideología. El cuadro representa una escena de la historia romana en la que ciudadanos republicanos toman las armas como personas libres para influir con su propia actitud en el desarrollo del Estado. No son reyes ni príncipes los que toman las decisiones, sino ciudadanos libres, que con una gran conciencia de responsabilidad defienden el bien de la nación. Estas imágenes debieron impactar en los albores de la revolución como una revelación. Sus contemporáneos lo glorificaron como "el mejor cuadro del siglo"

El atrevimiento con el que se hizo uso de los recursos procedentes de la historia (del arte) parece irritante y anacrónico en vistas del comienzo de la era industrial con sus máquinas de vapor y sus fábricas. Pero es justamente este anacronismo el que esconde la potencia efectiva de los cuadros: la finalidad de los artistas ya no era la apropiación del mundo de la observación, ya sea por imitación o por idealización, sino que se contraponía la realidad artística a la realidad de la vida. Al escenario teatral de una pintura clásica le falta el aire para respirar. A pesar del realismo prácticamente fotográfico que distingue las obras neoclásicas, el idioma de las formas no posee una atmósfera pintoresca. Un colorido frío y modesto, con contornos violentos, composiciones estáticas, la renuncia a efectos espaciales ilusionistas y a cargas atmosféricas y el abandono de los vigorosos claroscuros proporcionan al cuadro un aterrimiento que mantiene al espectador a distancia. Debido al desarrollo de una *iconografía* artificial inspirada en la antigüedad, los artistas expresaron que lo que cabía destacar de sus cuadros no era la imitación de la realidad, sino que todas las representaciones eran ante todo portadoras de un mensaje. La severidad y la dureza de las formas son la expresión de una ardiente idea de ascetismo y grandilocuencia. La obra de arte del neoclasicismo, que nació del espíritu del racionalismo de la Ilustración, se entendió como la representación artística de una

concepción intelectual, motivada en David principalmente por el desarrollo político. En este sentido puede afirmarse que las pinturas neoclásicas son puramente representaciones ideológicas.

Jean Auguste Dominique Ingres, el alumno más notable de David, también pintó cuadros que transmitían un claro mensaje ideológico, por más que fuera ajeno al activismo político de su maestro, que más tarde fue nombrado pintor de cámara de Napoleón. Su "idea" fue la concepción de la belleza. Las formas clásicas puras le ayudaron a encontrar la armonía y el equilibrio absoluto entre los elementos del cuadro. Ingres, que se consideraba principalmente dibujante, se mantuvo muy cerca de la naturaleza, que posteriormente idealizaba de forma neoclásica. La iconografía pura del neoclasicismo, que en David había sido portadora y expresión de una virtud revolucionaria, se convierte en Ingres en la expresión de una belleza casual de las formas elementales.

Las expresiones clasicistas son tan diversas que puede comprenderse el neoclasicismo como una época cerrada en sí misma. Principalmente es una variante en el amplio espectro de las reacciones contra el barroco y el rococó. Asimismo, la pintura de Ingres representará el polo contrario al neobarroco de los románticos franceses como Géricault y Delacroix.

La unidad del arte se rompió finalmente en las postrimerías del siglo XVIII. Desde entonces diferentes estilos artísticos convivieron paralelamente. Casi al mismo tiempo que el neoclasicismo, se desarrolló un estilo pictórico que antepuso una forma gloriosa e idealizada de los sentimientos al cálculo racionalista: el romanticismo. Aunque ambos estilos parezcan tan diferentes, son las dos caras de una moneda que representa la liberación del arte de sus ataduras y que alzó como máxima premisa la expresión subjetiva y el mensaje personal.

En la intersección de esta época de transición y fuera de una etiquetación estilística determinada se encuentra el pintor Francisco de Goya. Este pintor español siguió su camino sin ser un apasionado del neoclasicismo pero dejando atrás el ilusionismo del barroco. Aunque su pintura está llena de la dramática luminosidad y del fulminante colorido de los pintores del barroco, sus temas son terrenales, comprometidos y, a pesar de su soltura pictórica, cuando pretende denunciar la situación de un país socialmente atrasado, su pincel se muestra severo.



Jean Auguste Dominique Ingres, *La gran bañista de Valpinçon*, 1808. Óleo sobre lienzo, 146 x 98 cm. Musée du Louvre, París

Ingres fue un dibujante excelente que sometió la pintura a una exacta observación y posterior representación de la naturaleza. Consecuentemente fijó toda su atención en el contorno de las formas, creyendo que de ahí surgía la pureza, la belleza y el esplendor de sus representaciones. Abandonó la pintura del interior y rellenó las superficies con un delicado *esmalte* cromático. Posteriormente esta concepción causó discusiones públicas con los románticos franceses, sobre todo con Delacroix, que postulaba en favor de una pintura guiada por los sentimientos.

El pintor de cámara rebelde

FRANCISCO DE GOYA

1746-1828

El pintor y grafista Francisco de Goya y Lucientes nació el 30 de marzo de 1747 en la localidad de Fuendetodos, en la provincia de Zaragoza y es una de las personalidades artísticas más desgarradas y fascinantes del siglo XVIII. Por un lado hizo carrera como pintor de cámara de la casa real española y como retratista de la nobleza y de la alta burguesía, y por otro, se manifestó, sobre todo en su obra gráfica, como un ingenioso crítico de los abusos sociales y como acusador del fracaso humano. Esta dualidad entre la producción artística y la ideología política acompañó a Goya el resto de su vida.

Goya vivió en una época marcada por las ideas de la Ilustración, la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas, o sea, en un tiempo que cuestionaba los valores tradicionales, en el que España perdió su hegemonía marítima en favor de Inglaterra, una época en la que la población empobrecía cada vez más y en la que se cometerían atrocidades bélicas que no habían acontecido nunca antes. El desgarró que surge de ese mundo encuentra su expresión en la obra de Goya como en la de ningún otro artista.

Goya como pintor político

En el año 1799 Goya publicó en un anuncio en el *Diario de Madrid* la puesta a la venta de 80 grabados, con los que se dirigió por primera vez a un amplio público como crítico de la sociedad.

El título del ciclo, *Caprichos*, reveló una representación de temas hilarantes en forma de sátiras o caricaturas; un género que, a lo largo de todo el siglo XVIII, acrecentaba su fama y aprecio en toda Europa gracias a los trabajos de artistas como Hogarth o Gillray. También Goya intentó descubrir en sus imágenes las extravagancias, necedades, engaños y vicios de la sociedad, así como sacar a la luz la ignorancia y la vacuidad del individuo, haciendo uso para ello del efecto ilustrador de la caricatura. Sin

El sueño de la razón produce monstruos

(de la serie *Caprichos*), hacia 1797
Grabado al aguafuerte y aguatinta,
21,6 x 15,2 cm. Colección particular



embargo, según sus palabras, su intención no fue la de atacar de forma personal a nadie. Sus temas surgían de la idea y no de la naturaleza, es decir, las había extraído de la fantasía. Con ello consolidó la seguridad que otorga la libertad artística necesaria para sus trabajos políticos altamente explosivos.

El famoso *Capricho* número 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, estaba pensado como título de toda la serie. Este grabado al aguafuerte muestra al artista sumido en un sueño del que surgen murciélagos, mochuelos y un gato.

A primera vista es la representación angustiada de una pesadilla fantástica, un tema que sería rescatado en el siglo XX por los surrealistas y con el que Goya estuvo en conflicto hasta el final de sus días, tal y como puede verse en el cruel y sangriento cuadro que simboliza la destrucción y la muerte titulado *Saturno devorando a sus hijos*. Sin embargo, el comentario relativo a la obra el *Sueño de la razón* llama la atención del espectador sobre otros aspectos: cuando la razón duerme o sueña, gobiernan los monstruos, los espantosos poderes de la noche, es decir, la ignorancia, la tiranía, la inconsciencia y el terror.

Los *Caprichos* muestran a un Goya representante de ideas ilustradoras, transmitidas por sus amigos intelectuales de Madrid que pertenecían al bando liberal. Los grabados se rebelaban, siguiendo la filosofía de la Revolución Francesa, contra la tiranía de la monarquía, la Iglesia, la nobleza y la justicia y denunciaba la opresión del pueblo español, que iba empobreciendo continuamente. Goya simpatizaba con estas ideas, muy importantes para él; sin embargo, su cargo como pintor de cámara le fue más importante. Poco después de la publicación de los *Caprichos*, él mismo los retiró.

Esta retirada fue una acción típica de Goya. Toda su vida y su creación artística estuvo sometida a la dualidad entre la expresión individual y rebelde y la conformidad con las convenciones tradicionales motivadas por el afán de hacer carrera; y es justamente esta dualidad lo que hace todavía hoy tan difícil una comprensión de este artista.

Goya como pintor de cámara

El cuadro pintado en el año 1789 *La familia del duque de Osuna*, retrata a una de las familias más influyentes de Madrid. Goya tenía

Saturno devorando a sus hijos, 1821 Óleo transportado del muro al lienzo, 146 x 83 cm. Museo del Prado, Madrid



Autorretrato, 1783. Óleo sobre lienzo, 80 x 54 cm. Musée des Beaux-Arts, Agen

mucho que agradecer a los Osuna, porque éstos le apoyaron a partir de mediados de los 80 mediante varios encargos y lo introdujeron en círculos aristocráticos, cosa que hizo prosperar su carrera, especialmente como retratista.

Goya intentó plasmar el liberalismo ilustrado y el compromiso social de los duques de Osuna, renunciando a los modelos de representación tradicionales que solían expresar rigidez y tensión. En su lugar remarcó la armonía relajada, cariñosa y familiar de los retratados y se inspiró en modelos ingleses como por ejemplo Gainsborough.



Pintor de la belleza

Casi al mismo tiempo, entre 1798 y 1805, pintó *La maja vestida* y *La maja desnuda*, dos representaciones de la misma mujer y en la misma pose, aunque una vez desnuda y otra vestida. No se sabe quién fue el comitente de los cuadros; sin embargo, los cuadros pasaron a ser propiedad del primer ministro Godoy, que era un Don Juan temido y conocido y que, según se dice, colgó los dos cuadros de forma que la maja desnuda se encontraba delante de la maja vestida y podían intercambiarse los cuadros mediante un mecanismo de tracción.

La singularidad y osadía de *La maja desnuda* reside en que Goya representó el cuerpo desnudo sin ningún tipo de relación alegórica, mitológica o religiosa y con ello rompió con la tradicional forma de pintar desnudos, que tenía



Encargo de un Don Juan: *La maja desnuda*, hacia 1789-1805. Óleo sobre lienzo, 97 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid



La familia del duque de Osuna, 1788. Óleo sobre lienzo, 225 x 174 cm. Museo del Prado, Madrid

sus raíces en el *Renacimiento*. En el cuadro de Goya no hay nada que distraiga la mirada de la sensualidad abierta y de erotismo de la retratada; en la habitación no se encuentran adornos ni firuletes ni voluminosos accesorios textiles. La mujer observa al espectador con tranquilidad y seguridad dejando espacio para cualquier tipo de fantasías. A *La maja desnuda* se la calificó de "pintura obscena" por lo que el pintor tuvo que presentarse ante la Inquisición en 1814.

Sin embargo, otro punto influía en la singularidad de las pinturas: la mujer representada en los cuadros, cuyo vestido típico la caracteriza como una *maja*, encarna a una capa social que extraña la conciencia de sí misma del patriotismo castellano, que se definía como "majoismo". El "majoismo" representa una mentalidad determinada y un estilo de vida orgulloso que se distanciaba en gran medida de la creencia en la autoridad y de la dependencia del individuo de las instituciones estatales. Goya mismo pertenecía a esta capa social popular y durante toda su vida se sintió solidario con ella.

Goya como pintor moderno

El cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* es una de las obras más famosas del

pintor aragonés. El trasfondo histórico del cuadro fue el levantamiento popular que tuvo lugar en Madrid contra las tropas napoleónicas y para muchos, constituye una de las primeras representaciones de la crueldad de la guerra moderna (por el uso de armas de fuego) que se analiza desde la perspectiva de las víctimas. La escena transmite la impresión de impotencia contra un terror despiadado, mortal e implacable que trae consigo inevitablemente la muerte. Con el fin de alcanzar un sentimiento dramático tan expresivo, que aún hoy en día no ha perdido un ápice de actualidad, Goya emplea medios formales determinados: la luminosidad de la víctima central, pinceladas gruesas y violentas, una representación confusa del espacio y una configuración de los cuerpos que no siempre sigue la perfección anatómica, sino que apunta hacia la búsqueda de una energía especial. Con esta forma de representación y la nueva concepción contextual de un suceso histórico, Goya siguió un camino que ya no tenía nada que ver con el de la pintura histórica convencional. En un signo de abandono total del academicismo, Goya no representó como

personaje central a un héroe idealizado vestido con ropajes antiguos ni tampoco a un mártir sacrificándose por una idea santa, sino a un hombre al que ya ninguna fe pueda ayudar, al que se le ha robado la dignidad y que está expuesto a un terror brutal y sin sentido. En su cuadro simplemente se elimina una vida y nada, ni siquiera Dios, puede salvarla. La escena representada no está al servicio de un mensaje moral, sino que muestra una realidad, cuyos fundamentos morales y judiciales han perdido todo su valor.

En su deseo de alejarse de una sociedad regida por el absolutismo político, Goya se refugió tras la Guerra de la Independencia de 1808 en su casa del otro lado del Manzanares, la Quinta del Sordo (apodada así en virtud de la sordera que sufría desde hacía veinte años) hasta 1823, en que se inició la represión absolutista. Entonces el pintor se instaló en Burdeos, donde residió hasta su muerte en 1828.

Fusilamientos del 3 de mayo de 1808, 1814. Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid

