



# Arte del siglo XIX (1760-1910)

Rafael Gil, Pascual Patuel





## ARTE DEL SIGLO XIX (1760-1910)

Educació. Materials 119

ARTE DEL SIGLO XIX  
(1760-1910)

Rafael Gil  
Pascual Patuel

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Colección: Educació. Materials



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Del texto: los autores, 2021

© De esta edición: Universitat de València, 2021

Coordinación editorial: Juan Pérez

Corrección y maquetación: Letras y Píxeles, S.L.

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Imágenes de la cubierta:

Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, 1904-1906.

Antonio Canova, *Hércules y Licas*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1796-1815.

Georges Seurat, *Un domingo de verano en la Grande Jatte*, The Art Institute of Chicago, 1884-1886

ISBN: 978-84-9134-852-8

ISBN: 978-84-9134-853-5 (ed. digital en PDF)

Edición digital

---

## Índice general

---

<b>Introducción</b> .....	11
<b>Capítulo 1. El nuevo clasicismo</b> .....	17
1.1 Algunas consideraciones previas .....	17
1.1.1 El iluminismo .....	17
1.1.2 Las academias de Bellas Artes .....	18
1.1.3 Los salones como espacios de socialización .....	19
1.1.4 El iluminismo y las artes: del rococó al nuevo clasicismo.....	21
1.1.5 El <i>revival</i> clásico .....	23
1.1.6 El Grand Tour.....	25
1.1.7 El descubrimiento de la Antigüedad: Pompeya y Herculano .....	26
1.2 La arquitectura clasicista.....	31
1.2.1 El historicismo.....	32
1.2.2 La arquitectura utópica.....	35
1.2.3 La arquitectura construida durante la Revolución y el Imperio .....	40
1.2.4 Francia.....	41
1.2.5 Italia.....	45
1.2.6 Alemania .....	46
1.2.7 Inglaterra .....	48
1.2.8 Estados Unidos.....	52
1.3 Pintura .....	53
1.3.1 David y su escuela.....	53
1.3.2 Discípulos y seguidores de David.....	66
1.4 Escultura.....	80
1.4.1 Los clásicos modernos .....	82

1.4.2 Francia.....	83
1.4.3 Italia.....	87
<b>Capítulo 2. Francisco de Goya y Lucientes.....</b>	<b>97</b>
2.1 Los años de formación.....	98
2.2 La tradición artística áulica del siglo XVIII.....	100
2.3 El triunfo en la corte: los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.....	102
2.4 La consolidación oficial: los retratos.....	108
2.5 La crítica y el compromiso político: la pintura de guerra.....	126
2.6 La serie negra.....	131
2.7 Goya grabador.....	135
2.7.1 <i>Los Caprichos</i> .....	136
2.7.2 <i>Los desastres de la guerra</i> .....	140
2.7.3 <i>La Tauromaquia</i> .....	143
2.7.4 <i>Los Disparates o Proverbios</i> .....	146
2.8 Los discípulos y la huella de Goya.....	148
<b>Capítulo 3. La emoción romántica.....</b>	<b>155</b>
3.1 El culto a las pasiones.....	155
3.2 Arquitectura historicista.....	159
3.2.1 El paisajismo.....	163
3.2.2 Reino Unido.....	164
3.2.3 Francia.....	167
3.2.4 Alemania.....	171
3.2.5 El estilo Segundo Imperio.....	175
3.3 La nueva sensibilidad pictórica.....	181
3.3.1 Prerromanticismo.....	184
3.3.2 Romanticismo pleno.....	196
3.3.3 La Hermandad Prerrafaelita.....	222
3.4 Escultura.....	231
<b>Capítulo 4. El urbanismo utópico del siglo XIX y las primeras actuaciones.....</b>	<b>239</b>
4.1 El nacimiento del urbanismo contemporáneo.....	239
4.2 Robert Owen y las comunidades de armonía.....	240
4.3 Charles Fourier y el falansterio.....	243
4.4 Jean-Baptiste-André Godin y el familisterio.....	246
4.5 La Icaria de Étienne Cabet.....	250
4.6 Actuaciones urbanísticas: Nueva York, Washington.....	252
<b>Capítulo 5. El Realismo.....</b>	<b>263</b>
5.1 La conquista de la realidad.....	263
5.2 El Realismo, la historia y el tiempo: <i>il faut être de son temps</i> .....	265
5.3 La nueva variedad de temas.....	267

5.4	El Realismo y su época: la pintura.....	269
5.5	Entre el Realismo y el Impresionismo: Édouard Manet .....	284
5.6	Los <i>macchiaioli</i> italianos .....	290
5.7	La escultura realista.....	296
<b>Capítulo 6. La verdad objetiva: Impresionismo, Neoimpresionismo y Postimpresionismo .....</b>		<b>303</b>
6.1	Antecedentes .....	303
6.2	Método y técnicas impresionistas .....	305
6.3	Los pintores impresionistas.....	307
6.4	La escultura impresionista: Auguste Rodin.....	324
6.5	Los pintores neoimpresionistas .....	331
6.6	Los pintores postimpresionistas .....	337
<b>Capítulo 7. El simbolismo francés .....</b>		<b>363</b>
7.1	La pintura como conocimiento interior.....	363
7.2	El mundo visionario de Gustave Moreau.....	367
7.3	Pierre Puvis de Chavannes y la pintura como alegoría.....	370
7.4	Odilon Redon y la exploración del mundo onírico .....	373
7.5	El grupo Rosa + Cruz.....	378
7.6	La escuela de Pont-Aven .....	387
7.7	El grupo Nabis.....	390
<b>Capítulo 8. La arquitectura del hierro .....</b>		<b>395</b>
8.1	La nueva tecnología constructiva.....	395
8.2	El panorama europeo.....	400
8.2.1	Puentes .....	400
8.2.2	Fábricas .....	405
8.2.3	Estaciones de ferrocarril.....	406
8.2.4	Mercados y galerías comerciales.....	409
8.2.5	Invernaderos .....	415
8.2.6	Bibliotecas.....	418
8.2.7	Pabellones expositivos .....	420
8.3	La Escuela de Chicago .....	426
<b>Capítulo 9. El Modernismo .....</b>		<b>437</b>
9.1	La nueva estética <i>art nouveau</i> .....	437
9.2	Las artes aplicadas.....	442
9.2.1	Artes gráficas.....	442
9.2.2	Vidrio.....	445
9.2.3	Joyería .....	448
9.2.4	Mobiliario.....	450
9.3	Arquitectura.....	452
9.3.1	Bélgica.....	454
9.3.2	Francia.....	458

9.3.2 España .....	460
9.3.4 Gran Bretaña .....	476
9.3.5 Austria .....	478
9.3.6 Alemania .....	482
9.4 Pintura .....	486
<b>Capítulo 10. Urbanismo en la segunda mitad del siglo XIX</b> .....	495
10.1 Las nuevas ciudades .....	495
10.2 El París de Haussmann .....	498
10.3 El Ring de Viena .....	502
10.4 El Ensanche de Barcelona de Ildefons Cerdà .....	505
10.5 La Ciudad Lineal de Arturo Soria .....	508
10.6 La Ciudad Jardín de Ebenezer Howard .....	513
<b>Fuentes y bibliografía general</b> .....	521

---

## *Introducción*

---

Este libro tiene como objetivo el análisis de las manifestaciones artísticas de la primera etapa correspondiente a la Edad Contemporánea. Hemos establecido una cronología que arranca hacia 1760, es decir, a principios de la segunda mitad del siglo XVIII, y concluye sobre 1910. Esta datación responde al análisis objetivo de las distintas corrientes artísticas contemporáneas del siglo XIX que, como es sabido, no nacen en 1800 ni concluyen en 1900. Por ello, hemos creído necesario comenzar cuando se inician cambios sustanciales en el pensamiento, en los movimientos culturales e intelectuales en Europa, que inspiraron profundos cambios culturales y sociales y, naturalmente, artísticos. Esta misma situación se trasladó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Un periodo en el que se asiste, en primer lugar, al esplendor y crisis del Neoclasicismo (1760-1815) con especial relevancia en el Neoclasicismo cosmopolita de las diversas naciones europeas y norteamericanas. Se pone de relieve el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, su vinculación con todo el mundo intelectual de la Ilustración, el carácter social de esta corriente y el protagonismo de Francia y su vinculación con las ideas de la Revolución francesa.

En segundo lugar, se analiza el desarrollo y distintas vertientes de las manifestaciones artísticas a lo largo del siglo XIX y los cambios que, desde el urbanismo, la arquitectura, la escultura y la pintura se producen en este siglo.

En cuanto a los temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo, se plantea un estudio de estos ámbitos desde la introducción de los nuevos materiales y procedimientos de la ingeniería surgidos de la Revolución Industrial. Se intenta dejar constancia también de la dialéctica entre el arquitecto y el ingeniero que domina todo el siglo XIX. El urbanismo de este periodo se propone a partir de las diversas soluciones que se van a adoptar como respuesta a la revolución demográfica y al crecimiento continuo de las ciudades industriales. Se han seleccionado desde posturas más utópicas, como los falansterios de Fourier, hasta

otras más científicas que tuvieron un mayor éxito, como el París de Haussmann o el Ensanche de Ildefons Cerdà.

Con respecto a las artes figurativas, se analizan las diferentes cuestiones estilísticas y su desarrollo. Un devenir artístico que nos lleva desde el Romanticismo a la modernidad. En el Romanticismo (1815-1848), se destaca el papel de las academias y estudios privados frente al anquilosamiento de las academias oficiales. Se intenta poner de manifiesto su mirada hacia la Edad Media, el interés por el paisaje y el deseo de romper las barreras entre arte y vida.

La segunda mitad del siglo comprende el estudio del Realismo, entendido como una superación de la forma más subjetiva de ver el mundo del Romanticismo y el empeño por una mayor objetividad. Se pone de manifiesto su vinculación con los revolucionarios liberales de 1848 y su compromiso social con los desequilibrios ocasionados por la Revolución Industrial. El Simbolismo se presenta como la presencia de un conocimiento interior acerca de un universo subjetivo. Del Impresionismo, Neoimpresionismo y Postimpresionismo se ha intentado destacar la nueva forma dinámica de entender el espacio y sus preocupaciones por los aspectos más estrictamente plásticos de la realidad.

Nuestra selección pasa por hacer hincapié en los centros originarios de los distintos fenómenos artísticos, donde quizá aparezcan con una mayor pureza y profundidad las diferentes problemáticas que vamos desgranando a lo largo del libro. Pero no olvidamos las obligadas referencias al contexto español, cuando estos ámbitos artísticos brillan con luz propia.

## Una cuestión de estilo

A nivel internacional han surgido diferentes defensores de posturas abiertas, plurales y amplias en la interpretación de la historia del arte. Las teorías de Hauser y Argan, por ser parciales en su visión social-marxista del arte, han quedado hoy en día en desuso. Gombrich, el padre del movimiento de renovación de la historia del arte en los años 1960, es hoy valorado a nivel internacional como «la vieja historia del arte». Y, sin embargo, se han convertido en renovadores de estas corrientes investigadores de la talla de Jonathan Brown para el periodo del siglo XVI y XVII, Eugenio Battisti para el XVII, Francis Haskell para el XVII, XVIII y XIX, Robert Rosenblum, Linda Nochlin, T. J. Clark o Albert Boime para el siglo XIX, directores en la mayoría de los casos de los departamentos de Arte de las más prestigiosas universidades del mundo (Nueva York, Roma, Oxford, Londres, Columbia, Berkley o París). En todo caso, cuando un investigador se enfrenta a un tema inédito de investigación, ha de acometerlo de acuerdo con una metodología. La elección de una metodología u otra es completamente libre y arbitraria.

La historia se puede estudiar de dos maneras: vertical y horizontal. En el primero de los casos sucede como cuando visitamos un museo, pasamos de una sala de pintura del *trecento* a otra del *cinquecento* sin apenas percibir las importantes contradicciones formales que presentan las obras, igualmente, la historia del arte no está originalmente ordenada tal y como algunos historiadores han

pretendido. Es un método que tiene la abstracción y la claridad de la historia de las ideas, seguimos aparentemente un desarrollo lineal, asistimos a un espectáculo representado solo por los grandes protagonistas, que olvida la vida colectiva. La periodificación horizontal es más concreta, se aproxima a la sociología. Sería comparable con la visita a los barrios de una ciudad: coexisten lo viejo, lo falso antiguo, lo falso moderno y lo moderno. Existen muchos ejemplos de la coexistencia de tendencias opuestas en el espacio y en el tiempo. Así, la visión vertical de la historia del arte no justifica, por ejemplo, que en 1860 se construyeran la Estación de Gare du Nord y la *Ópera* de París de Garnier: mientras que el primero de estos edificios apuntaba soluciones arquitectónicas de futuro, el otro apuntaba hacia modelos de inspiración propios del pasado. En 1620 Borromini concluía la escalera del Palazzo Barberini, mientras que en esa misma fecha Bernini presentaba su baldaquino en San Pedro del Vaticano.

En 1500 veía la luz la catedral de Sevilla, máximo exponente del arte gótico y en Italia Palladio inauguraba la Villa Rotonda, como ejemplo de la arquitectura manierista. En 1423 Brunelleschi finalizó la iglesia de Santo Espíritu en Florencia, donde se impusieron modelos arquitectónicos propios del primer Renacimiento y, ese mismo año Gentile de Fabriano mostraba el retablo gótico de la *Coronación de la Virgen*. La historia vertical es siempre una historia a posteriori: ¿quién le hubiera dicho a Cézanne que él era el creador del abstractismo actual, precisamente él que quería llevar la pintura moderna a la concreción de las obras maestras de los museos?

La historia vertical es parcial y ciega, no ve más allá de donde le llega la vista, y desprecia todo aquello que no entra en sus esquemas. El problema de la periodización del Renacimiento y, aún más lejos, de todo el arte moderno y contemporáneo se debe a no haber diferenciado claramente los dos métodos de estudio.

Valeriano Bozal señalaba en 1990, en el VII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, que la historia del arte como historia de los estilos artísticos estaba sumida en una profunda crisis. Es decir, la visión del arte como historia de los estilos artísticos, vertical, se ha quedado obsoleta. Con periodos cronológicos lejanos en el tiempo como el Renacimiento o el Barroco todavía se suscitan problemas metodológicos de estudio y, principalmente, de periodización. Pero esta situación se agrava a medida que nos aproximamos a los tiempos contemporáneos. Se convertían en estilos el Surrealismo, el Expresionismo o la abstracción. El estilo es la modalidad de expresión artística, peculiar de un individuo, escuela o periodo, es decir, el carácter propio que proporciona a sus obras un artista, aunque este carácter se generaliza y amplía a un «determinado conjunto de notas peculiares y características, tanto técnicas como iconográficas y compositivas, que se repiten en las manifestaciones artísticas, de un determinado grupo humano, de una región o un periodo histórico-cultural concreto».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. R. Paniagua: *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, 1980, p. 153.

Una sociedad nueva con clientes nuevos que demandan nuevos objetos, es decir, sociedad o coyuntura político-social, clientes o nuevas clases sociales y, consecuentemente, nuevas formulaciones artísticas han determinado la inviabilidad del método estilístico. Por tanto, las nuevas formulaciones para las manifestaciones artísticas del siglo XIX van encaminadas hacia los estudios de obras o conjuntos de ellas, siempre que lo permitan las fuentes de información, que concedan una visión amplia y de conjunto del fenómeno, sin ignorar una sólida base documental.

Una obra maestra es aquella obra de arte que nos impresiona como la más elevada encarnación de la habilidad, la profundidad o el poder de expresión. El término *masterpiece* aparece ya en un verso de Shakespeare de 1605. El término italiano *capolavoro* aparece más tarde; de hecho, ni Vasari (1550), ni Dolce (1557), ni Bellori (1672) emplearon el término. Sin embargo, la utilización del término francés *chef d'oeuvre*, de origen altomedieval, no era raro hacia finales del siglo XV.<sup>2</sup>

## El siglo XIX y sus condicionantes históricos

No es arbitraria la separación que los historiadores establecen entre Edad Moderna y Edad Contemporánea en las últimas décadas del siglo XVIII. Las estructuras políticas, económicas y sociales, que habían dominado durante siglos, empiezan a evolucionar hacia una nueva situación que va a modificar profundamente las formas de vida del ser humano. Los cambios son tan grandes y rápidos que los historiadores aplican el calificativo *revolución*, es decir, giros acelerados en el tiempo que motivan una nueva forma de vivir.

El arte no será ajeno a estas transformaciones y experimentará variaciones de hondo calado motivadas por las nuevas formas de organización de la sociedad. Los artistas y arquitectos no viven aislados, sino que participan de las inquietudes y circunstancias de cada momento. Influenciados por estas circunstancias van a desarrollar su particular camino estético.

La Revolución Industrial es el gran detonante que abre el mundo contemporáneo, con la sustitución de las formas tradicionales de producción por una industria mecanizada y alimentada por las nuevas fuentes de energía. Suministró los avances técnicos para el desarrollo de la arquitectura del hierro con la aparición del alto horno de carbón de coque, el cemento armado, la posibilidad de conseguir láminas de vidrio sólidas de mayor tamaño, la soldadura y otros sistemas de unión. Asimismo, la Revolución Industrial creó grandes focos de atracción laboral hacia las ciudades. Se asiste al fenómeno urbanístico más grande de toda la historia de la humanidad. Las ciudades se van a ver invadidas por grandes masas de proletarios que proceden de un campo mecanizado que precisa menos mano de obra y de un aumento demográfico desbordante que ha provocado el descenso de la

---

<sup>2</sup> Walter Cahn: *Obras maestras. Ensayos sobre la historia de una idea*, Madrid, 1989.

mortalidad y el aumento de la natalidad. La situación de hacinamiento, falta de higiene y epidemias frecuentes alentarán procesos de cambios urbanísticos que permitan el alojamiento de estas masas de población en los entramados urbanos.

Las revoluciones políticas y los cambios ideológicos, que se suceden desde finales del siglo XVIII, también van a tener su oportuna influencia en el desarrollo artístico. La aparición del pensamiento ilustrado sitúa la razón en el centro de la vida humana como forma de entender el mundo y organizarlo. A una mentalidad racionalista debía corresponder un arte que también lo fuera. El neoclasicismo recupera este carácter equilibrado del arte, inspirado en las formas clásicas, y evoluciona hacia modos de representación muy racionalistas. El carácter laico de la Ilustración influirá poderosamente en el desarrollo artístico, pues se apuesta por una estética descongestionada de los idearios religiosos tradicionales propios de la Edad Media y Moderna. Nuevos géneros pictóricos, como el paisaje o el cuadro de género, tomarán el relevo a la iconografía cristiana anterior.

La uniformidad cultural, que intentó imponer la Ilustración a todos los pueblos dominados política o culturalmente por Francia, desencadenará un proceso de reacción y recuperación de las identidades nacionales tras la desaparición del Imperio napoleónico, junto a la búsqueda de las peculiaridades de cada pueblo. La Edad Media aparece como el momento de génesis de cada unidad cultural y se mirará con agrado el arte que fue configurando sus distintas peculiaridades. El movimiento romántico está inspirado precisamente en esta recuperación de identidades fraguadas en el Medioevo, cuando surgen los actuales Estados tras la desintegración del Imperio romano. Los movimientos nacionalistas y su deseo de crear Estados nación colaborarán también en la recuperación de estas identidades nacionales. Finalmente, la incorporación de nuevas ideologías, como el marxismo y el anarquismo, hacen posible un desarrollo de la conciencia social y la aparición del Realismo que evoca las duras condiciones de vida del proletariado y la gente humilde.

La revolución agraria significó una mejora en las técnicas de cultivo, con la supresión del barbecho y la incorporación de los abonos inorgánicos. La consecuencia inmediata será el aumento de la producción de alimentos y sus efectos positivos en el crecimiento de la población. Al mismo tiempo, el campo también se mecaniza y precisará menos mano de obra. Estos cambios suministrarán una mano de obra abundante y barata dispuesta a trasladarse a las ciudades en busca de trabajo. Los cambios urbanísticos vienen también urgidos por este desbordamiento demográfico que se sustenta en la revolución agraria.

La revolución demográfica es posible gracias al aumento de la producción de alimentos, las mejoras en la medicina y la práctica de una higiene más adecuada. Las consecuencias son la disminución de la tasa de mortalidad, el éxodo rural hacia las zonas urbanas y el consiguiente crecimiento de las ciudades que obligará a los oportunos cambios urbanísticos. Hay una primera generación de urbanistas utópicos que ven las soluciones a los problemas de hacinamiento humano en las ciudades en la creación de nuevas comunidades externas regidas por criterios cooperativos. La mayoría fracasaron o tuvieron una vida corta. Durante la segunda mitad del siglo XIX, aparecen soluciones de carácter realista

que proponen remedios más científicos a partir de intervenciones en las mismas ciudades.

Finalmente, la revolución de los transportes permite estrechar las relaciones humanas y favorece los intercambios culturales y artísticos. Tanto el ferrocarril como el barco de vapor aprovechan la nueva energía, que permitirá duplicar en pocos años la velocidad de los desplazamientos. El mundo inicia el proceso de globalización que le caracteriza en la actualidad. Difícilmente hubiesen llegado al Occidente europeo las influencias de las culturas orientales sin una infraestructura que lo hubiese permitido. Contextos como el japonismo, el mundo hindú, chino, musulmán o negroafricano se ven como llenos de fantasía, encanto y novedad. Serán objeto de imitación tanto por el movimiento romántico como por el modernismo. Su influencia irá más allá de las fronteras del mundo decimonónico, para alcanzar la estética posterior.

Pretendemos desarrollar una historia del arte en el siglo XIX por grandes movimientos artísticos que permitan insertar la actividad de arquitectos y artistas en los grandes bloques evolutivos de la cultura de este periodo y establecer los necesarios puentes con la filosofía, literatura, música y demás manifestaciones culturales con las que comparten idiosincrasia y tiempo. Estas grandes unidades, que vamos delimitando, nunca son categorías cerradas sino estructuraciones flexibles que permiten entender mejor los fenómenos estéticos que se analizan, respetando siempre la individualidad de cada creador e intentando hacernos eco de sus peculiaridades al descender a su estudio concreto.

---

# 1. *El nuevo clasicismo*

---

## 1.1 **Algunas consideraciones previas**

### 1.1.1 *El iluminismo*

El iluminismo (en inglés *Enlightenment*) describía la transformación de la vida política e intelectual de Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuyo comienzo estuvo marcado por el esfuerzo por reformar la sociedad, las costumbres y las instituciones, basado en un examen racional, es decir, radicaba en la búsqueda de la verdad objetiva. Esta idea tan optimista estuvo acompañada de un intento de popularización y difusión del conocimiento.

En este sentido, uno de los principales resultados fue la publicación de la gran *Encyclopédie* francesa, que consistió en un compendio alfabético de hechos e ideas, dirigido por los editores Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, realizado por 160 colaboradores. Sus 70 volúmenes de textos y 11 de imágenes, publicados entre 1751 y 1772, contenían artículos que comprendían desde la agricultura hasta la zoología, desde cuestiones éticas, históricas y económicas, hasta las técnicas de las bellas artes. La erudición y los detalles informativos de estos artículos ponían en tela de juicio, cuestionaban y criticaban, en sentido estricto, aspectos tan específicos y controvertidos como la «cristiandad», el «dogma» o las «antiguas supersticiones». Aunque los gobernantes de este tiempo no fueron directamente atacados en esos artículos, sin embargo, reaccionaron con nerviosismo ante la posible inestabilidad social que podría conducir la lectura de esos ejemplares. Así, por edicto real, en 1752 se suspendió temporalmente la publicación de la *Encyclopédie* (figura 1), justificándose este hecho por miedo a que ella «minase el poder real, a que fomentase el espíritu independiente y de revuelta y a que se convirtiese en un edificio de error para la corrupción moral y religiosa y que promocionase el ateísmo».

De hecho, los pensadores del iluminismo cuestionaron la legitimidad del rey. Pero sus intenciones no fueron, en cambio, las de llegar a la abolición de la monarquía. Pensaban que el poder ejecutivo debía dirigirse hacia trabajos de reforma, modernizando la maquinaria política y económica, y liberarse del dominio de la Iglesia y de la aristocracia. El iluminismo no comenzó, no obstante, motivado por impulsos democráticos. Sus líderes –abogados, economistas, científicos, periodistas y hombres de la Iglesia liberales– representaron las aspiraciones de la clase media, conscientes de su poder real, oponentes al oscurantismo de un sistema decadente que negaba el progreso, las nuevas ciencias y la tecnología. Entre los más poderosos que defendieron estos principios se encontraban: Carlos III de España, Federico el Grande de Prusia, Catalina la Grande de Rusia y José II, emperador del Imperio germánico y el más radical de los déspotas ilustrados.

La ideología del iluminismo estuvo dibujada por un rasgo claramente materialista, un punto de vista de la naturaleza que se basaba en la relación causa-efecto. El más radical de sus pensadores concebía el mundo como una enorme máquina, como un «asunto en movimiento» que podría ser conocido y puesto en movimiento a través de físicos y químicos. De hecho, algunos llegaron al extremo

de interpretar al propio hombre como algo muy complejo, como un mecanismo puramente físico. Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), en su *Historia Natural del Alma* (1745), trató el alma como un fenómeno material, y una consecuencia de este libro fue otro, titulado de forma provocativa *El Hombre Máquina* (1748), donde se describían los trabajos del cuerpo humano y de la mente como un complicado reloj de cuerda. Así, lo espiritual fue una pura ilusión, una quimera inventada por la Iglesia. Además, una actitud materialista similar marcó el iluminismo en el gobierno de lo económico. El Estado, más que un hombre en sí mismo, fue una máquina construida de partes mecánicas. Los Gobiernos fueron una forma de ingeniería. Y los reyes, como auténticas dignidades, derivaban de la gran maquinaria del Estado, ya no de la divinidad.

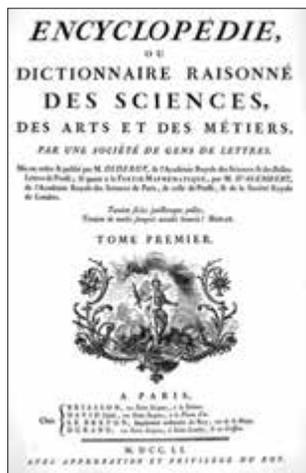


Fig. 1. Portada del tomo I de la *Encyclopédie* francesa del año 1751.

### 1.1.2 Las academias de Bellas Artes

La institución artística que más peso iba a ejercer a lo largo de los siglos XVIII y XIX en el desarrollo de las bellas artes fueron las academias de Bellas Artes. Su principal labor consistió en la organización y desarrollo de las bellas artes en Europa y América. Cada país contó con una de estas academias, que aparecieron en distintos momentos. A través de estas instituciones, los artistas pudieron ad-

quirir los conocimientos indispensables para el desarrollo de su formación. Pero, además, estas instituciones adquirieron una notable importancia por la influencia que ejercieron en sus respectivos marcos territoriales, estableciendo normativas y dictando directrices sobre la orientación de los artistas, así como en el ejercicio de sus técnicas o de la priorización de los temas que debían representar. Asimismo, se convirtieron en centros de control y dirección de las enseñanzas de las bellas artes.

En Francia, L'Académie royale de peinture et de sculpture (Real Academia de Pintura y Escultura, fundada en 1648), L'Académie royale de musique (Academia de Música, fundada en 1669) y L'Académie royale d'architecture (Academia de Arquitectura, fundada en 1671) se reagruparon en 1816 en la Academia de Bellas Artes.

En España, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una institución que fue creada por Real Decreto de 12 de abril de 1752 y su sede está en Madrid. En sus orígenes se situó bajo el patrocinio del rey Fernando VI, quien la llamó Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando. En un principio las actividades se basaron en pintura, arquitectura, escultura y grabado. Su propósito era convertir la materia artística en materia de estudios reglados, superando el modelo anterior de aprendizaje en el taller. Para ello, la Academia contaría con «profesores» de las distintas materias y modelos de todo tipo, tanto moldes y obras de arte como hombres y mujeres «de alquiler». La creación sería estimulada por la concesión de premios y pensiones de estudios en Roma para los artistas más destacados. Las cuatro academias españolas, consideradas desde 1849 como provinciales «de primera clase», fueron: la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona, cuyos orígenes se remontan a 1850; la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, creada en 1768; la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, en Valladolid, cuyos orígenes datan de 1779; y la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, que desde 1771 gozó de protección económica real. En España, además, las reales academias durante los siglos XVIII y XIX sirvieron a la política absolutista y centralista de los Borbones.

La Accademia Nazionale di San Luca en Roma tuvo su origen en 1593; la Royal Academy of Arts, en Londres, vio la luz en 1768; la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, en Pensilvania, apareció en 1805; o la Akademie der Bildenden Künste München, en Múnich, surgió en 1808, por poner algunos ejemplos.

### *1.1.3 Los salones como espacios de socialización*

El concepto de salón como espacio de sociabilización surgió de manera paralela en el terreno de las bellas artes. Sus orígenes se remontan al siglo XVII, cuando el rey Luis XIV ofreció el apoyo monárquico a los pintores, escultores y arquitectos franceses a través de la creación de la Académie royale, institución fundada en 1648. Los académicos, tanto profesores como alumnado, exhibían sus obras en el salón, que debe su nombre al Salon Carré, situado en el extremo oeste de la Grande Galerie del Palais du Louvre. En este espacio se dieron cita

de manera periódica los miembros que recibían su formación en la *École des Beaux-Arts*. La institución real configuraba el gusto y la erudición, promocionaba a los artistas franceses con la organización de las exposiciones y se convertía en el foco europeo en relación con las bellas artes. La exhibición artística expresaba una formación basada en los preceptos clásicos, pues el alumnado debía ceñirse a la reproducción mimética de la escultura clásica y a los principios pictóricos rafaelescos, preservando así los valores de equilibrio, armonía y unidad clásica. En este espacio solo podían exhibir sus obras los académicos; no obstante, con el estallido de la Revolución francesa, una serie de cambios significativos se sucedieron en la institución. El más elocuente fue la participación de artistas extraacadémicos a partir de 1791, fecha en que «le Salon (...) fut déclaré ouvert à tous les artistes français et étrangers, sans discrimination». Esta apertura democratizó la exposición pública y supuso un aumento considerable de obras expuestas, que fue multiplicándose conforme avanzó el siglo XIX. Los artistas deseaban «être acceptés au Salon, recevoir une médaille, être remarqués des critiques», ya que el Salón se convirtió en el único escaparate oficial donde promocionar y exhibir sus obras. Si bien es cierto que este espacio avanzó en términos equitativos, las mujeres artistas tuvieron un acceso más restringido respecto a los varones, ya que su formación pública no comenzó hasta 1897 y dependieron de talleres y academias privadas que vedaban su participación en el Salón. Durante las primeras décadas pueden citarse nombres como los de Labille-Guiard, Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster y Marie-Suzanne Giroust-Roslin, pintoras que participaron en el Salón oficial con obras de una categoría excelente.

Los artistas académicos recibían, por tanto, una formación a través de la institución pública. No obstante, existían alternativas instructivas que sobrepasaron los muros de la *École des Beaux-Arts*. Una opción era acudir al atelier de un maestro, quien solía alternar la docencia en la *École* —en horario matutino— con su propio taller. Algunos de los talleres más significativos fueron el de Gustave Moreau, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Thomas Couture o Ary Scheffer. Los talleres estaban dispersos por toda la ciudad de París, tanto a la *rive gauche* del Sena como a la *rive droite*. Los barrios de Saint-Germain-des-Prés y Latin hospedaron talleres artísticos de gran categoría, siendo el barrio de Montparnasse «le quartier favori de l'artiste». Por su parte, el barrio Pigalle acogió una colonia de artistas durante el siglo XIX, del mismo modo que el barrio de Saint-Georges, cuya zona fue conocida como la *Nouvelle Athènes*, que contó con 154 talleres en la década de 1870. El barrio de L'Europe fue lugar de establecimiento para los impresionistas, una zona favorecida tras la nueva distribución urbanística trazada por el barón Georges-Eugène Haussmann. Estos barrios y talleres, que con la llegada del siglo XX se concentraron en el barrio de Montmartre, se convirtieron en una especie de falansterio que dio lugar a una vida artística en ebullición.

La *École des Beaux-Arts*, así como los talleres y las academias privadas, se convirtieron en los principales lugares de formación artística durante el siglo XIX, mientras que el Salón, como se ha mencionado anteriormente, era el escenario

idóneo posible para exhibir y vender obras. Traspasar los muros del Salón oficial no era sencillo, ya que la toma de decisiones venía determinada por un jurado.

En 1746 apareció por primera vez «la censure et de la critique» en la Académie, y desde entonces se rechazaron obras escandalosas desde el punto de vista moral, religioso y político. La dureza varió en función de los regímenes y los encargados de dirigir la institución en cada periodo, pero una de las razones fue motivada por la afluencia de obras que comenzaron a enviarse, lo que derivó en una mayor inclemencia. Con la llegada de la Primera República la censura continuó, pues, en 1799, el ministro del Interior, François de Neufchâteau, hizo saber a través de la prensa que «un Jury (...) se prononcera sur le mérite et le talent des ouvrages exposés». El jurado ratificado por el régimen republicano se mantuvo durante décadas en la Académie, independientemente del régimen que tuviera el poder francés, lo cual implicó el surgimiento progresivo de otros salones y que los focos del Louvre se desplazaran a otros lugares expositivos.

El primer síntoma de este declive comenzó en 1855, fecha en que el jurado rechazó una serie de obras del pintor Gustave Courbet que había presentado con motivo de la Exposición Universal de París. Ante esta situación, el artista decidió instalarse en un pabellón, conocido como el Pavillon du Réalisme, donde exhibió un total de 39 pinturas y 4 dibujos. Las enormes dimensiones de las telas presentadas por Gustave Courbet fueron motivo de rechazo, lo que dio como resultado una de las primeras exposiciones organizadas por un artista en un contexto extraoficial. Ocho años más tarde, con motivo del Salón oficial de 1863, el jurado volvió a rechazar un elevado número de obras, lo que de nuevo provocó una situación de descontento generalizado. En esta ocasión, a diferencia de la anterior, fue el propio Estado quien determinó que debía celebrarse un salón paralelo al oficial, y que llevaría el nombre de Salon des refusés. La École des Beaux-Arts había sido reformada ese año con el objetivo de «remettre l'enseignement artistique en accord avec les aspirations de la vie contemporaine en établissant son organisation administrative sur de nouvelles bases». De esta manera, el régimen imperial ofrecía una alternativa que tenía como principal pretensión ofrecer una imagen renovada, modernizadora; una estrategia política que se hacía extensible en el terreno cultural.

#### 1.1.4 *El iluminismo y las artes: del rococó al nuevo clasicismo*

A partir de la década de 1730 comenzó a manifestarse el cansancio frente a la persistente presencia de la línea curva y de la ornamentación rococó (figura 2). En este sentido, comenzó a criticarse la frivolidad que representaba este estilo, como, por ejemplo, las bases convexas en los candelabros que hacían caer la cera, aspectos que fueron valorados como ridículos y absurdos. De hecho, los filósofos del iluminismo vieron las formas artísticas dominantes de su tiempo como la expresión del estado corrupto de la sociedad. Valoraron el estilo cortesano rococó con agrias críticas por sus licencias, irracionalidad y su inutilidad, de

manera que consideraron que el trabajo de aquellos artistas se había prostituido por un sistema vicioso. Los rasgos característicos de diversión, alegría y regocijo, así como su erótica efervescencia, destrozaron sus nervios: «Yo no soy un monje capuchino», escribió Denis Diderot en 1763 con referencia a François Boucher, «pero admitiría que podría sacrificar el placer de ver atractivos desnudos si pudiera acelerar el momento en el que la escultura y la pintura retornasen a la decencia y moralidad, completando y promoviendo la virtud y la pureza de la moral. Creo que he visto suficientes pechos y traseros».



Fig. 2. Interior del pabellón de caza de Amalienburg por François de Cuvilliés, entre 1734 y 1739, en el Palacio de Nymphenburg, cerca de Múnich.

Durante los reinados de Luis XV y Luis XVI, los administradores que llevaron a cabo la reforma se esforzaron en lograr un tono moral en las artes, para lo cual encargaron pinturas ejemplares de actos de heroísmo y virtud para los edificios reales. Así, por ejemplo, Lenormant de Tournehem, tío de Mme. de Pompadour, nombrado director de los edificios reales en 1745, intentó reformar la Academia estableciendo una escuela especial que preparase a los aspirantes a los premios de Roma para el estudio de la historia antigua y la literatura, y concediendo favores especiales a los pintores de asuntos históricos serios. Su sucesor, el marqués de Marigny, hermano de Mme. de Pompadour, consideraba en privado frívolas las obras del pintor François Boucher (1703-1770) y, oficialmente, promovió las pinturas de temas cívicos o humanitarios. En 1754 realizó un viaje a Italia que tuvo por objeto la cualificación como director general de

edificios, jardines, artes, academias y manufacturas reales. Tras su estancia en Italia, comenzaron a adoptarse de forma gradual la presencia de elementos clásicos, como, por ejemplo, la voluta de Virtruvio y la greca, como contraposición a la línea curva. El conde d'Angevilliers, que sustituyó a aquel y ocupó su lugar hasta su abolición en la Revolución (1791), prescribió la ejecución de obras morales que trataran asuntos de la antigüedad y la historia de Francia realizadas para las residencias reales y para manufacturas.

Ahora, pues, se prefería la nobleza y simplicidad de los antiguos. Se impuso el carácter rectilíneo en el diseño de decoraciones y muebles con inspiración en elementos arquitectónicos: volutas, columnas, triglifos, estrías... fueron ahora puestos en evidencia como copia del estilo viril, simple y majestuoso de los antiguos arquitectos griegos.

Los príncipes del Antiguo Régimen se habían arruinado algunas veces por sus imprudentes ventas de edificios, esculturas y pinturas. Sus seguidores, imbuidos por las ideas del iluminismo, tendieron a encargar obras de arte que representasen los principios de moralidad o de utilidad social. No obstante, el patronazgo oficial lo declinó en toda Europa. Fue también por entonces cuando se comenzó a considerar a los artistas como ciudadanos y estos comenzaron a trabajar para sus clientes de acuerdo con su conciencia.

Por tanto, el iluminismo impuso un tono moral que no significó, por otra parte, una inferior calidad para las obras artísticas. Bajo los principios del racionalismo, no se admitía el talento como un raro o misterioso regalo de la naturaleza. Para entender o para realizar el arte se requería un buen ojo, una disposición virtuosa y un conocimiento de los principios. En general, ejemplos históricos de virtud y autosacrificio eran menos estimulantes de lo que habían sido el erotismo y la ficción dramática del rococó. Pero como la vivacidad del rococó había dejado de estar de moda, inmediatamente tuvo lugar un nuevo estilo. El iluminismo suavizó el rococó y convirtió el predominio de las formas curvas en el predominio de las rectas, introduciendo claridad, un mayor número de formas rectilíneas en arquitectura y ornamentos, y calmando la excitación de los gestos y la agitación de los vestidos. Reaparecieron las viejas convenciones de decoraciones de inspiración clásica, apuntando hacia un *revival* de las formas del estilo de Luis XIV. Estas formas «reformadas» del rococó son también conocidas entre 1745 y 1765 como «Estilo Pompadour».

### 1.1.5 *El revival clásico*

El nacimiento del interés por las antigüedades griegas y romanas que tuvo lugar en toda Europa en los últimos años del siglo XVIII produjo una revolución del gusto que afectó no solamente a las artes sino también a las costumbres y usos diarios, desde las formas de las vajillas a los diseños de los peinados de mujer. La elegancia de las formas clásicas reemplazó a la opulencia del rococó. La armonía griega, el atractivo espartano y la magnanimidad romana fueron las cualidades en las que se basaron los arquitectos para sus edificios, los estadistas

en su estilo de gobierno, los políticos en su retórica y los ciudadanos comunes en su forma de vida personal. Este nuevo culto a la Antigüedad respondía a distintos principios: la creencia en la perfección de lo que se hiciese y las posibilidades de progreso eran dos aspectos defendidos por el iluminismo que necesitaban un soporte histórico. En las aspiraciones utópicas era importante mirar hacia atrás de la realidad de la pasada Edad de Oro. Grecia y Roma representaban la cumbre o cima alcanzada por la humanidad. Así, se formó un ideal de futuro basado en términos del pasado. Estudiar e imitar a los antiguos fue un esfuerzo progresivo. La creencia en la superioridad de los antiguos fue para muchos una religión secular, basada en las evidencias de la historia, literatura y arte, dejando al margen lo incierto de una revelación sobrenatural. De este modo, la Antigüedad, con su tradición de libertad, civismo, valor y sentimiento patriótico, se consolidó como modelo político altamente apropiado a un tiempo en el que las instituciones monárquicas comenzaban a desintegrarse. Pero el *revival* clásico tuvo, al mismo tiempo, una romántica fascinación por las tumbas, los tesoros y las ruinas desmoronadas, así como con el placer melancólico de la meditación.

La lección que se extrajo de la Antigüedad puede directamente aplicarse a las obras de arte. La arqueología y la historia del arte antiguo contaron con un interés inusitado ya a comienzos del siglo XVIII. Las excavaciones de las ciudades romanas de Herculano, que comenzaron en 1711, y las de Pompeya, que tuvieron su inicio en 1748, tuvieron una notable influencia, que rápidamente se extendió hacia un estudio pormenorizado de todo resto de la Antigüedad, y su aplicación práctica se diversificó hacia campos muy diversos, desde la planificación de las ciudades hasta el diseño de muebles.

Uno de los principales representantes del nuevo clasicismo fue Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Nacido en una provincia de Prusia, sus tempranos estudios sobre esculturas de las principales colecciones de la ciudad alemana de Dresde constituyeron la base de inspiración de su libro *Pensamientos sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura* (1755), el primer «manifiesto» que pronto sorprendió a toda Europa: «Hay un camino para que los modernos alcancen la grandeza, y quizás el único; esto es, la imitación de los antiguos». Winckelmann atacó a la civilización del rococó y fue tan revolucionario en sus implicaciones que Rousseau lo llamó para que retornase a la naturaleza. Sin embargo, no se sintió a gusto en las cortes europeas rococós impregnadas de libertad intelectual, belleza y desnudos paganos de la antigua Grecia. Al final de su vida, Winckelmann realizó un estudio sistemático de los restos clásicos en las colecciones y excavaciones italianas, cuyo resultado compiló en su *Historia del Arte Clásico* (1764), que pronto se tradujo al francés, inglés e italiano, hasta llegar a convertirse en la base de las siguientes investigaciones sobre la historia del arte, ejerciendo una profunda influencia en numerosas generaciones de artistas y críticos. Winckelmann caracterizó el nuevo estilo como aquel que reflejase la «noble simplicidad y serena grandeza» en las distintas manifestaciones artísticas.

### 1.1.6 El Grand Tour

El *Grand Tour* fue considerado desde el siglo XVIII como una parte muy importante de la educación de la aristocracia europea, principalmente procedentes de las Islas Británicas, aunque también fue asumido por franceses, flamencos, holandeses, suecos, alemanes, polacos, austríacos, rusos y húngaros entre otros. El *Grand Tour* fue un itinerario de viaje por Europa, que se puede considerar como el antecesor más inmediato del turismo moderno, cuyo auge se circunscribe desde mediados del siglo XVII hasta la década de 1820, cuando, con el desarrollo del ferrocarril, se impusieron los viajes masivos, mucho más asequibles. Entre 1613 y 1614, Thomas Howard (1536-1572), duque de Arundel, viajó a Italia con su mujer, un pequeño grupo de seguidores y el prestigioso arquitecto inglés Inigo Jones (1573-1652) como especial cicerone, y visitaron Roma, Padua, Florencia, Vicenza, Génova y Venecia. Francis Bacon (1561-1626), en su ensayo de 1615 titulado *Of Travel*, daba soporte a la idea de la realización de un viaje educativo como un factor indispensable y una experiencia única para una persona joven y ambiciosa que quisiera alcanzar un importante papel en la sociedad.

Además de los aristócratas, la fascinación por el viaje también se dio entre las clases medias y los estudiantes, ayudados con dinero para ampliar conocimientos de literatura y arte, de historia antigua y moderna, de comercio y diplomacia, para tener experiencias directas de la música y el teatro, de las costumbres locales y del folclore y para adquirir conocimiento de ciudades y países diferentes a los suyos.

El término *Grand Tour* apareció por primera vez en la traducción francesa del libro de Richard Lassels *Voyage or A Compleat Journey through Italy*, publicado en 1670. La duración del *Grand Tour* comprendía desde unos meses a ocho años.

El principal destino de estos viajeros fue Italia. Hacia 1720 los viajeros británicos visitaron Venecia, Florencia, Roma y Nápoles admirando el pasado. De hecho, los primeros libros-guías de Roma ofrecían a los visitantes tanto las antigüedades como los sitios cristianos sagrados. Pero esta circunstancia no fue una novedad, ya que desde los periodos tempranos los peregrinos viajaron a Roma, sede de la cristiandad occidental. Durante décadas Roma fue el foco principal de atracción, el centro del peregrinaje a la ciudad santa del catolicismo.

Y la principal finalidad fue la observación, el estudio y la adquisición de antigüedades. Esta última actividad fue la obsesión más ambicionada por todos los visitantes de Italia. Admiraron las famosas esculturas que pertenecían a las colecciones papales, y adquirieron tanto originales como copias de obras antiguas para ornamentar sus palacios del norte de Europa. Además, aprovecharon las excavaciones arqueológicas que se estaban llevando a cabo, para comprar algunos de los hallazgos o encargar copias de estos.

A principios del siglo XVIII hubo una verdadera eclosión de publicaciones que reflejaron las prácticas de estos viajes de las clases altas europeas. Los ingleses fueron los viajeros más numerosos y a ellos se debe la creación de una especie de «regla del Tour» («*Tour code*»), algo así como un *cursus honorum* en cultura, trazando itinerarios y marcando destinos. Muchos de ellos emprendieron los viajes guiados hacia un nuevo Parnaso, por los paisajes idílicos, poéticos y

alegóricos pintados por Nicolas Poussin (1594-1665). En 1761 Anton Raphael Mengs (1728-1779) pintó al fresco este mismo tema del Parnaso en Villa Albani de Roma. Junto a ellos, Winckelmann renovó la vida del mito del Renacimiento a través de la recuperación de los famosos pintores Andrea Mantegna (ca. 1431-1506) y Rafael Sanzio (1483-1520). De hecho, el concepto *Old Master* quedó establecido desde la muerte de Rafael y fue considerado como una de las categorías artísticas más deseables.

### 1.1.7 *El descubrimiento de la Antigüedad: Pompeya y Herculano*

En la segunda mitad del siglo XVIII Nápoles era demográficamente la tercera ciudad de Europa, después de Londres y París. La identidad de esta ciudad se construyó en 1700 a partir del *descubrimiento* y excavación, en el segundo tercio del siglo, de Pompeya y Herculano. Hay que recordar que Herculano comenzó a excavarse en 1711 y Pompeya en 1748. La escasa distancia de estas dos ciudades antiguas respecto de Nápoles determinó que esta se convirtiera en la ciudad del arte, en la que se expusieron tanto elementos de la naturaleza, como el Vesubio, como elementos artísticos, de manera que la naturaleza pasó a convertirse en un elemento equivalente a la antigüedad.

Para comprender la importancia de las excavaciones llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XVIII en las proximidades de Nápoles, hay que realizar un ejercicio de introspección sobre lo que aconteció los días 24 y 25 de agosto del año 79 después de Cristo. Según el testimonio vivido por Plinio el Viejo, relatado por su sobrino Plinio el Joven,<sup>1</sup> el Vesubio comenzó a manifestar fenómenos eruptivos, sacudidas telúricas que fueron seguidas de una lluvia de cenizas volcánicas y piedras pómez, una oscuridad total, seísmos y la emanación de gases sulfurosos tóxicos.<sup>2</sup> Este proceso hizo que las poblaciones más próximas al volcán no tuvieran tiempo suficiente de reacción y quedasen paralizadas por los efectos del Vesubio. Los gases sulfurosos dejaron a los habitantes tendidos en sus lechos, yacentes, y la lluvia de cenizas que precedió la llegada de la lava sepultó las ciudades. Herculano quedó bajo 37 metros de lava y Pompeya se encontró enterrada a 7. Todas las masas de cenizas preservaron ambas ciudades. Y cuando se *redescubrieron* durante la primera mitad del siglo XVIII, las excavaciones que se llevaron a cabo encontraron intactos los testimonios de la Antigüedad. De hecho, recientes investigaciones han llegado a apuntar que el reconocido color de las paredes de muchas de las viviendas de la ciudad de Pompeya, el famoso «rojo pompeyano» (figura 3), que tanta influencia habría de ejercer en distintas manifestaciones artísticas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, po-

---

<sup>1</sup> Plinio el Joven: *Cartas*, Madrid, Editorial Gredos, 2005.

<sup>2</sup> Sir William Hamilton, embajador de la Corona británica, llegó a Nápoles en 1764, dedicó buena parte de su tiempo a la observación del volcán y envió sus estudios a la Royal Society de Londres. Una visión novelada de este viaje fue relatada por Susan Sontag en *El amante del volcán* (Madrid, Alfaguara, 1995).

dría tratarse originalmente del color ocre modificado como resultado de la acción de los gases químicos expuestos a las elevadas temperaturas por la erupción del Vesubio. Principalmente porque en la antigüedad el rojo fuerte se obtenía del cinabrio, un mineral compuesto en un 85 % de mercurio, y del minio, compuesto de plomo (15 % de azufre) y algunos pigmentos muy raros y caros que se utilizaban principalmente en la pintura. Esta circunstancia y los análisis realizados sobre los restos cromáticos de paredes de casas pompeyanas han llevado a pensar que las viviendas estarían ornamentadas en color ocre y, por la reacción química de las altas temperaturas alcanzadas, se habrían transformado en el color rojo actual.



Fig. 3. Detalle de la pared del *triclinium*, tradicionalmente interpretado como representación de las etapas de iniciación al culto, en la Villa de los Misterios en Pompeya.

El *Grand Tour* recabó en Pompeya y Herculano y sirvió como un elemento difusor de las ruinas, un descubrimiento que contribuyó a la fascinación por la Antigüedad. A través de este *voyage pittoresque* se propagó la seducción por el gótico, en imágenes y descripciones que se realizaron de todo aquello que se *descubría*. Los arquitectos y diseñadores reprodujeron tanto las ruinas como los hallazgos de las excavaciones, y estas estampas de elementos de la Antigüedad, gracias al desarrollo alcanzado por la imprenta, fueron grabados y difundidos por toda Europa, contribuyendo a la formación del gusto y admiración por la Antigüedad a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Las excavaciones de Pompeya y Herculano cambiaron la dimensión histórica. Hasta ese momento la historia se había escrito a partir de los grandes protagonistas: reyes, aristócratas, jefes de la Iglesia... El descubrimiento de estas dos ciudades de la Antigüedad transformó la idea del mundo, ya que, por primera vez, se tuvo un conocimiento real, científico, de cómo fue la vida cotidiana. Contribuyó, además, al desarrollo de la ciencia arqueológica y al descubrimiento de la cultura de la Antigüedad. Pompeya se convirtió en el modelo de conocimiento de la ciudad antigua.



Fig. 4. Trípode de figuras de Pan/sátiros ictifálicos hallado en la Casa de Julia Félix, Pompeya.



Fig. 5. Jarrón de porcelana de la Real Fábrica de Cerámica del Buen Retiro.

La excavación de Pompeya se llevó a cabo con el desarrollo del iluminismo y los avances de la arqueología, de manera que se concedió a la Antigüedad las características de la ciencia, ya que se impuso un método de análisis y estudio: la arqueología como ciencia de la historia.

El conde de Caylus (1692-1765), anticuario francés, arqueólogo, grabador y hombre de letras, autor de la primera traducción al francés de la novela de Joanot Martorell *Tirant lo Blanc*, estudió las «curiosidades» encontradas en Pompeya, los «objetos cotidianos», no como objetos artísticos. A diferencia de él, Winckelmann, clasificador de la colección Albani y conservador de los bienes del Vaticano, solo se interesó por los objetos artísticos. La principal preocupación del alemán fue encontrar un método que le permitiera ordenar material muy diverso.

Antes del descubrimiento de Pompeya y Herculano, la referencia al mundo antiguo estaba determinada por la localización de objetos de la Antigüedad. Con las excavaciones de Pompeya y Herculano se pudo conocer cómo fue la vida cotidiana, la vida en un sentido completo, no solo desde el punto de vista de dios o del rey, sino de la vida en un sentido amplio. Trípodes de sátiros (figura 4), candelabros, perfumeros, lavamanos, costureros, braseros, palanganeros o pilas bautismales antiguas vieron ahora la luz.

A diferencia de Roma o Nápoles, donde la antigüedad se encontraba en lápidas, en arcos, en la propia calle, en Pompeya y Herculano había que excavar bajo tierra para descubrir la vida cotidiana en toda su extensión. Recordemos que Herculano se encontró bajo 37 metros de lava y Pompeya enterrada a 7.

Los descubrimientos de Herculano, Pompeya y Paestum (redescubierta en la década de 1750) produjeron un impacto especial en las artes decorativas, en las artes figurativas y en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Los objetos y elementos hallados tanto en Pompeya como en Herculano influyeron muy directamente en las artes decorativas. Las

Reales Fábricas creadas por los Borbones, como la de Porcelana del Buen Retiro (figura 5), la de Tapices de Santa Bárbara o la de Cristales de La Granja de San Ildefonso, entre otras, adoptaron modelos inspirados en los hallazgos arqueológicos italianos napolitanos, lo mismo que la Real Fábrica de Porcelana italiana de Capodimonte en Nápoles, la porcelana de Sèvres o de Limoges en Francia, la porcelana inglesa de Wedgwood en Staffordshire o la porcelana alemana de Meissen en Sajonia.

Sicilia y Nápoles estuvieron ligadas a la Corona de Aragón desde el siglo XIII y el XV, respectivamente. En 1734 el rey Borbón Carlos VII (Carlos III de España) derrotó a los austríacos en la guerra de sucesión polaca y recuperó estos reinos para su dinastía, el reino de Dos Sicilias. Por tanto, gran parte del desarrollo de las excavaciones italianas de estos territorios se llevaron a cabo bajo el Gobierno español de los Borbones, periodo durante el cual se publicaron una serie de pragmáticas sanciones, prerrogativas legislativas que utilizaba la Corona española desde la Edad Media, para regular y preservar todos los hallazgos arqueológicos.

Herculano, Etruria y Farnese fueron los principales referentes utilizados para la porcelana *biscuit* (cocción sin esmaltar) y *biscotto* (cocida dos veces). Y esculturas pompeyanas sirvieron para ser copiadas literalmente por los escultores de la época. En pintura se adaptaron temas clásicos y mitológicos, como el de Perseo y Andrómeda, Europa y el toro o Dédalo e Ícaro, además de geniecillos, amorcillos, guirnaldas, ninfas, danzarinas...

El grabador y arquitecto italiano Francesco Piranesi (1758-1810), hijo del artista Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), publicó en 1778 un libro sobre Paestum porque consideraba que no se debía renunciar al dórico griego de Paestum (figura 6). Destacó de ese templo las ejemplares relaciones entre la estructura y la forma. Mientras que la sobriedad y la solemnidad fueron los dos aspectos que



Fig. 6. Francesco Piranesi, *Paestum*, 1778.



Fig. 7. Giovanni Battista Piranesi, *La Antichità Romane*, 1756.

más valoró Piranesi del interior de los templos de la Antigüedad. Estas lecciones de la Antigüedad tuvieron una notable influencia en los arquitectos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Guiado por el legado de la obra de Piranesi, el arquitecto inglés John Soane (1753-1837) visitó Roma en 1778 y Paestum, hasta concluir su *Grand Tour* en 1780.

Junto a la admiración por todos los hallazgos arqueológicos, también hay que considerar la prevalencia de las ruinas de la Antigüedad, de las que daban buena cuenta muchas ciudades italianas. En gran medida fueron recogidas por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), arqueólogo, arquitecto, investigador y grabador veneciano, quien en 1756 publicó su magna obra *Le Antichità Romane* (figura 7), que consistía en más de 200 grabados en cuatro tomos, que incluían vistas de ruinas de monumentos funerarios de Roma y de sus alrededores, así como detalladas ilustraciones del urbanismo romano, incluso del modo en que se adoquinaban las calles. Esa obra, junto a *Le Vedute di Roma*, exploraba distintos rincones y monumentos de la ciudad italiana. Estos grabados de Piranesi, muchos de ellos de gran formato y ordenados en libros, se exportaron rápidamente a Inglaterra y otros países, ya que, frecuentemente, fueron adquiridos a modo de *souvenirs* del *Grand Tour*. Además, esas láminas influyeron decisivamente en la arquitectura palaciega, especialmente en las casas campestres inglesas.

Con anterioridad a estas obras, Piranesi realizó entre 1745 y 1760 una colección de grabados, *Le Carceri d'Invenzione* (figura 8), en los que transformó las ruinas romanas en fantásticos y desmesurados calabozos dominados por enormes y oscuros pasadizos, empinadas escaleras a increíbles alturas y extrañas galerías que no conducían a ninguna parte, rodeadas de poleas y cuerdas. Estos grabados