Historia del Arte VIII

s XVIII
Francia

Kenneth Clark nos introduce en el siglo: «Durante sesenta años Francia había dominado en Europa, lo cual significó un gobierno autoritario, rígidamente centralizado, y un estilo clásico. La disciplina clasicista que el gusto de Versalles impuso a todas las artes se nos presenta como una de las cumbres de la civilización europea, ***le grand siècle***. Produjo dos dramaturgos sublimes, Comeille y Racine. Produjo un pintor grande y noble, Nicolas Poussin. (...) no es sólo que Poussin fuera un artista culto que había estudiado y asimilado los gestos de la escultura antigua y las invenciones pictóricas de Rafael, es que llevó al oficio de pintar una inteligencia nutrida de literatura antigua y formada en la filosofía estoica. El clasicismo francés produjo también magnífica arquitectura. ¿Cabe imaginar algo más imponente que la fachada sur del Louvre; a no ser, quizá, el flanco oriental del mismo edificio? Ésta es la arquitectura de una gran cultura metropolitana, y expresa un ideal (...): la grandeza lograda a través del estado autoritario. A menudo me pregunto en qué difiere la fachada de Charles Perrault (1628-1703) en el Louvre de la arquitectura igualmente grandiosa de Roma; pregunta tanto más pertinente por cuanto que Bernini llegó a hacer un proyecto para el Louvre, que fue rechazado. Creo que la respuesta está en que los edificios romanos -los de Bernini en particular- tienen un calor humano que está ausente del clasicismo francés. En el fondo apelan a las emociones y dan forma abstracta al mismo sentimiento popular que patrocinó la renovación católica, mientras que la fachada de Perrault refleja el triunfo de un estado autoritario y de aquellas soluciones lógicas que Colbert, el más grande administrador del siglo XVII, estaba imponiendo en la política, la economía y todos los ámbitos de la vida contemporánea, incluidas, sobre todo, las artes. Ello confiere a la arquitectura clásica francesa una cierta inhumanidad. No es obra de artesanos, sino de funcionarios maravillosamente capaces. Mientras refleja este sistema grandioso y totalizador, está hecha con soberbia convicción, pero cuando se ha intentado fuera de Francia, el resultado ha sido, las más de las veces, tan pretencioso y falto de vida como la más insulsa casa consistorial del siglo XIX. El clasicismo francés fue eminentemente no apto para la exportación. En cambio, el barroco pleno de Roma era exactamente lo que el norte de Europa necesitaba, por varias razones. En primer lugar, era elástico y adaptable. Para Francesco Borromini no existían las reglas, y hasta hoy ha escandalizado a los academicistas. Además, creo que hay que señalar que con frecuencia las agitadas sinuosidades del barroco pleno de Borromini se acercan mucho a los giros y remolinos del gótico tardío. Por toda Alemania hay muestras de arquitectura decorativa en las que a primera vista es difícil decir si se trata de

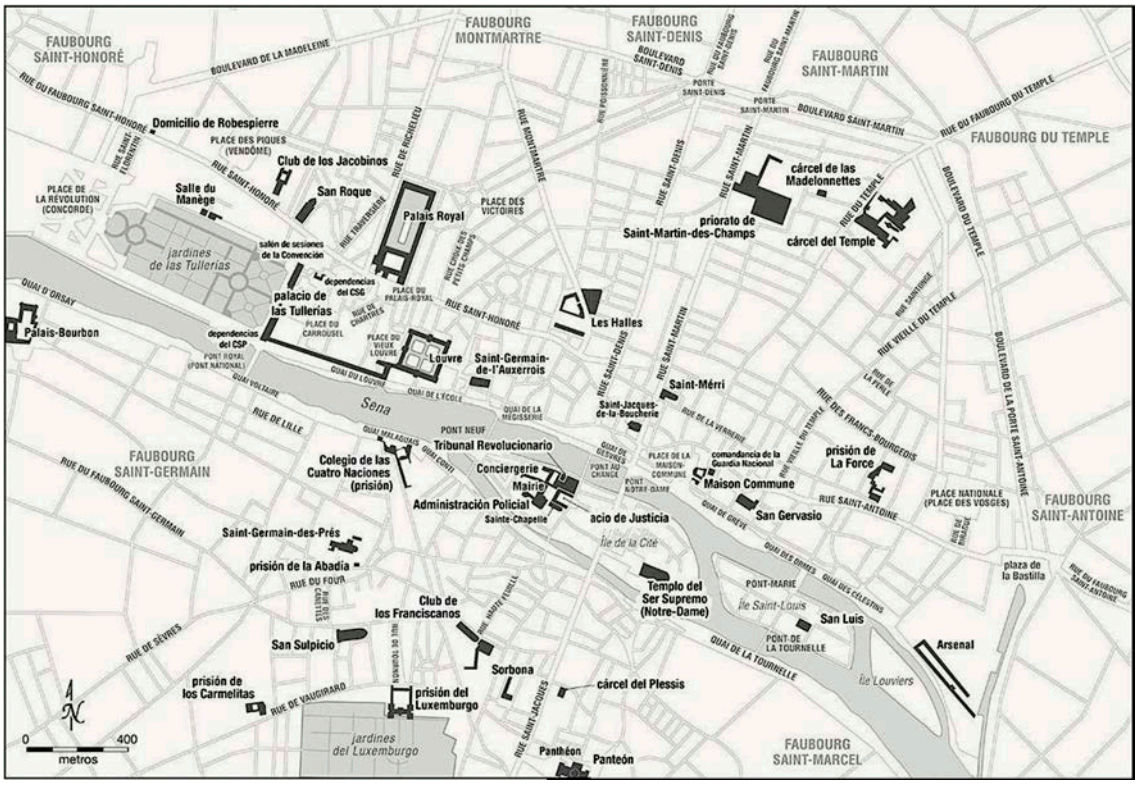
gótico de finales del XV o rococó de mediados del XVIII. Así pues, el lenguaje arquitectónico que en el siglo XVIII sirvió de vehículo de expresión al norte de Europa fue el barroco italiano, y algo muy semejante se puede afirmar de la música. Por debajo de buena parte de la obra de los compositores alemanes estaba el estilo internacional de los grandes italianos, Alessandro Scarlatti en particular. Con su dominio de las curvas amplias, sus complejidades controladas, su perfección de detalle, esa música está notablemente próxima a la arquitectura de Borromini (...) La tradición artesanal del norte germánico servía a un orden social totalmente opuesto a la burocracia centralizada de Francia. Es cierto que muchos de los príncipes alemanes soñaban con emular a Versalles, pero el elemento formativo de la música y el arte alemanes no estaba en sus cortes, sino en la multiplicidad de regiones, ciudades y abadías que, si por un lado se disputaban arquitectos y maestros de capilla, por otro dependían del talento de sus organistas y estuquistas locales. Los creadores del barroco alemán, los Asam y los Zimmermann, eran familias de artesanos: Zimmermann es «carpintero» en alemán. Los mejores edificios que veremos no serán palacios, sino iglesias locales de peregrinación, ubicadas en el campo, como la de Vierzehnheiligen, los Catorce Santos [de Balthasar Neumann]. Y la verdad es que los Bach eran una familia de artesanos locales de la música, de cuyo seno brotó inesperadamente uno de los más grandes genios de Europa occidental: Johann Sebastian. La música de Bach me trae a la memoria un hecho curioso que no siempre se suele recordar cuando se habla del siglo XVIII: que el gran arte de la época fue religioso. El pensamiento era antirreligioso; el modo de vida, descaradamente profano; hacemos bien en llamar «era de la razón» a la primera mitad del siglo, sin embargo, en las artes, ¿qué produjo ese racionalismo emancipado?: un pintor encantador, Watteau, alguna arquitectura doméstica agradable, unos cuantos muebles bonitos, pero nada equiparable a la *Pasión según San Mateo*, el *Mesías* o las abadías e iglesias de peregrinación de Baviera y Franconia. En cierta medida, la música de Bach se desarrolló a partir del estilo italiano, lo mismo que el barroco norteño a partir de Borromini».

Tanto en Italia como al norte de los Alpes la ornamentación que acompaña a la **arquitectura**, la pintura y la escultura se funden y pierden independencia. En el norte de Europa el barroco se desarrolló fuertemente a partir de 1700. En el sur de Alemania y en Austria se produce una fusión del barroco francés e italiano, aplicado a palacios e iglesias. El arquitecto barroco y rococó alemán de referencia fue **Johann Balthasar Neumann (1687-1753)**, autor de la basílica de Vierzehnheiligen o del palacio del obispo de Wurzburgo. Inglaterra tuvo a su máximo arquitecto en pleno barroco, **Sir Christopher Wren (1632-1723)**, que organiza la reconstrucción de Londres tras el incendio de 1666. Su discípulo **Nicholas Hawksmoor (1661-1736)** añade elementos muy personales a ese racionalista molde barroco inglés, y colabora con él **John Vanbrugh (1664-1726)**, que diseña casas y palacios campestres y puede considerarse el tercer gran nombre de la arquitectura del período, a caballo entre el último tercio del XVII y el primero del XVIII. Los palacios ingleses se apuntaron a la moda de imitar a Palladio (*Chiswick House,* de Lord Burlington y William Kent, 1725), y en los jardines, a Claude Lorrain. La pintura en Inglaterra quedó para

los retratos, tarea que habían desempeñado tradicionalmente extranjeros como Holbein y Van Dyck, pero avanzado el siglo empieza a formarse una escuela de pintura inglesa de nivel. En España puede citarse a **Juan de Villanueva (1739-1811)**, que diseña el Museo del Prado, el Observatorio Astronómico de Madrid o remodela la Plaza Mayor de la capital, entre otras cosas. En Francia continúa la tradición del barroco clasicista francés -Louis Le Vau (1612-1670), Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), Jacques Lemercier (1585-1654) y Robert de Cotte (1656-1735)- con **Ange-Jacques Gabriel (1698-1782)**, hijo y nieto de arquitectos, primer arquitecto del Luis XV, que diseña el Petit Trianon (1762-1768) de Versalles o la Place de la Concorde (1748-1763) y depura el estilo acercándolo un paso más al neoclasicismo, que tendrá arquitectos como Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), autor del Panteón de París (1758-1781), Jean-François Chalgrin (1739-1811), autor del Arco del Triunfo (1806-1836), o los utopistas y visionarios Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

A mediados del siglo XVIII se produce un gran cambio en la música, pero también en el pensamiento europeo en general. El descubrimiento de **Herculano (1738)** y **Pompeya (1748)**, durante el reinado de Carlos VII de Nápoles, que será desde 1759 rey de España como Carlos III (1716-1788), desvelaron un mundo clásico, delicadamente sensual y amoral, que se puso rápidamente de moda. Desde 1480 se conocía la Domus Aurea, con restos de decoración mural que resucitaron la decoración con grutescos, pero a finales del XVI el yacimiento cayó en el olvido, hasta que en el siglo XVIII, a finales de la década de 1770 y de 1780, **Vincenzo Brenna (1747-1820)** publica dos colecciones de grabados reproduciendo los frescos, lo que devolvió a la vida la moda de los grutescos como elementos decorativos. Poco después del descubrimiento de Herculano y Pompeya, el **terremoto de Lisboa (1755)** causó una enorme conmoción y dejó cincuenta mil víctimas. A partir de este momento se da el paso del *deísmo* al *ateísmo*, al menos en el pensamiento ilustrado, con Voltaire atreviéndose a insinuar la inexistencia de Dios. Pero el primer pensador que tiene la osadía de plantearlo abiertamente fue el cura **Jean Meslier (1664-1729)**, abate de Étrépigny, una aldea de las Ardenas. En 1729, el año de su muerte, aparece el grueso volumen titulado *Testamento*, en el que Meslier cita profusamente a Montaigne y La Boétie. Pero Meslier va mucho más allá que ellos, pues además de ateo fue un comunista rural y un libertario extremista. Meslier afirma que «No hay ningún Dios» y que los textos sagrados son meras creaciones literarias semejantes «a los cuentos de hadas y a nuestras viejas novelas». Meslier incluso elabora una teoría de la lucha de clases, pues considera que los desposeídos lo merecen todo y que la injusta distribución de la riqueza es la base de todo mal (y no el pecado original). Para él el poder no procede de Dios sino de los hombres. «Concibe el mundo de manera radicalmente inmanente, como un acomodamiento de materia que coincide con un flujo vitalista» (Onfray). Basándose en La Boétie el abate Meslier propone la resistencia pasiva como forma de rebelión, pero va más allá, incitando al tiranicidio, cuando desea «que todos los grandes de la tierra y todos los nobles fueran colgados y estrangulados con tripas de curas». «El

fideísmo de Montaigne se desliza hacia el *deísmo* de Descartes, que genera el *ateísmo* de Meslier» (Onfray). A su muerte Meslier deja cuatro copias de su texto revolucionario, que sólo cinco años después de su muerte se habían convertido en 150 que circulaban clandestinamente a precios muy elevados. **Voltaire (1694-1778)**, que consigue una copia, publicaría en 1762 un extracto. Este desfigura el pensamiento radical de Meslier, pues esconde su ateísmo y materialismo y añade material del propio Voltaire. «Deísta y amigo de los reyes, a los que lisonjea para conseguir pensiones, Voltaire no es tan anticlerical como pretende pintarlo la leyenda» (Onfray), y para él «si Dios no existiera, habría que inventarlo» pues «hace falta una religión para la plebe». En cuanto a la política, Voltaire piensa que Meslier era un «rígido partidario de la justicia y que a veces llevaba su celo demasiado lejos». Los filósofos de la **Ilustración** se dividen en dos en relación a su distancia con Meslier: los más conocidos eran deístas o monárquicos (Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau, Kant), y por ello el ateo Dom Deschamps (1716-1774) los llama "semiilustrados"; otros son mucho más radicales, como el propio Deschamps, el materialista La Mettrie (1709-1751) o el ateo D'Holbach (1723-1789), todos difusores de las ideas de Meslier, plagiándole sin citarle. Por tanto, el terremoto de Lisboa acelera el veneno ateísta inoculado por Meslier y este es el ambiente anímico y estético en el que se desarrolla la **Ilustración**. Con la religión cae la moralidad (el ideal ascético) y la política (el cesaropapismo católico), y todo queda preparado para la Revolución. En el plano de la moral surge a cambio la idea de la **felicidad** como ideal, y en política la idea de la **democracia**, ambas enteramente nuevas. Kenneth Clark lo sintetiza así: «Lo más notable del frívolo siglo XVIII fue su seriedad. En muchos aspectos fue heredero del humanismo renacentista, pero con una diferencia esencial. El Renacimiento se había desarrollado dentro del marco de la Iglesia cristiana; unos cuantos humanistas habían dado muestras de escepticismo, pero nadie había expresado duda alguna acerca de la religión cristiana en su totalidad. Se disfrutaba de la cómoda libertad moral que acompaña a una fe indiscutible. Pero a mediados del siglo XVIII los hombres sensatos veían que la Iglesia se había convertido en algo ligado a la propiedad y a un determinado nivel social, que defendía sus intereses con la represión y la injusticia. Nadie lo sintió con mayor fuerza que Voltaire: «Écrasez l'infâme» (Aplastad a ese bicho). La idea dominó los últimos años de su vida y pasó en herencia a sus seguidores. De todas formas, Voltaire siguió siendo creyente a su modo, mientras que varios de los colaboradores de la Enciclopedia fueron materialistas absolutos que pensaban que las cualidades morales e intelectuales nacían de una conjunción accidental de nervios y tejidos, creencia audaz para 1770, pero sobre la que no era fácil (ni lo será nunca) fundar o mantener una civilización. Así, el siglo XVIII se vio enfrentado a la dificultosa tarea de construir una moralidad nueva, sin revelación ni sanciones cristianas. Esta moralidad se edificó sobre dos cimientos: uno, la doctrina de la ley natural (la creencia de que la bondad sencilla del hombre natural era superior a la bondad artificial del hombre sofisticado); el otro, la moral estoica de la antigua Roma republicana (ideal de virtud tomado, en su mayor parte, de Plutarco y sus *Vidas paralelas*). (...) La *douceur de vivre* había perdido su ascendiente sobre el hombre europeo algunos años antes de 1789: de hecho, la nueva moralidad había inspirado ya una revolución fuera de Europa [en América]».



Una innovación consustancial a la democracia fue el **periodismo**, y dentro de él, la **caricatura**. La libertad de prensa decretada por la Asamblea Constituyente multiplicará la actividad de la prensa (entre 1789 y 1800, vieron la luz más de 1.350 diarios en Francia). El gran acontecimiento político del final del siglo es, por supuesto, la **Revolución Francesa (1789-1799)**, que tras un breve período convulso, marcado por el Terror (desde abril de 1793 a julio de 1794) y una guerra civil (Guerra de la Vendée, 1973-76, a partir de una rebelión auténticamente popular y antiburguesa contra París, además de las rebeliones «federalistas» del sureste del país), más otra contra países vecinos, acabaría desembocando en la dictadura de **Napoleón** y las **Guerras Napoleónicas (1799-1815)**, ya en el siguiente siglo. Solo las masacres de la Revolución costaron la vida a 300.000 personas (2/3 en la represión de la Vendée). Las guerras de Napoléon costarían muchas más vidas después. El filósofo que alimenta la Revolución es **Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)**, cuya idea central, que pretende desplazar y ocupar el lugar del cristianismo, es la regeneración del género humano. En cuanto al método de análisis de Rousseau, este consiste en afirmar arbitrariamente de espaldas a la realidad («Comencemos, pues, por dejar de lado los hechos», dice el filósofo) basándose en «razonamientos hipotéticos y condicionales» (por ejemplo, que en el estado de naturaleza, en el que no existe la desigualdad, el hombre es bueno, pero la propiedad, y tras ella la cultura, lo vuelven malo) para construir nuevos mitos que sustituyen a las leyendas cristianas. Onfray señala que «Rousseau sueña y flota en pleno delirio: su hipótesis presentada como una realidad, después de que él mismo hubo dejado de lado los hechos, no resiste siquiera cinco minutos de lectura de su propio texto». **Para Rousseau, el papel del filósofo es levantar a los débiles, los desposeídos, contra los fuertes. De esta forma, en adelante, el resentimiento será el motor de la historia**.

Para Rousseau, la política puede restaurar la edad de oro previa a la cultura, la libertad del estado de naturaleza, y esa restauración se llama «contrato social», matriz de lo que será el totalitarismo, tanto comunista como fascista. Pero la libertad no es el poder de hacer lo que uno quiere cuando y como uno quiere, lo cual sería libertinaje, sino que es la obligación de hacer lo que nos obligan a hacer las leyes decididas por la mayoría, pues «la voz de la mayoría siempre obliga a todos los demás». Además, para Rousseau «todos tienen la misma necesidad de guías: hay que *obligar* a unos a hacer coincidir su voluntad con su razón; a otro hay que *enseñarle* a saber lo que quiere». Esta necesidad de *reeducación* (de *regeneración* de un hombre previamente *degenerado*) se debe a que los hombres no parecen ser capaces de querer lo que es bueno para la sociedad cuando es malo para ellos, es decir, querer algo en contra de sus intereses, por lo que es necesaria la creación de un «hombre nuevo», un hombre espartano que Rousseau describe el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750) y opone a los hedonistas atenienses. En *Emilio* (1762) se describe cómo el educador creará a ese hombre nuevo, a ese espartano moderno, para el que se creará también una mujer complementaria. En suma, el *contrato social* supone «la enajenación total de cada asociado, con todos sus derechos, a favor de la comunidad», de manera que «quien se niegue a obedecer la voluntad general será obligado a hacerlo por todo el cuerpo, lo cual no significa sino que se lo forzará a ser libre». Por tanto, la única manera de escapar al contrato es abandonar el país, porque todo infiel a la *religión civil* será castigado con la pena de muerte. **Maximilien Robespierre (1758-1794)**, el Incorruptible, gran admirador del filósofo, le tendrá como referencia en su concepción de una República que defiende su virtud mediante la violencia organizada desde el poder. El Terror, que se inicia con la creación del Tribunal Revolucionario el 10 de marzo de 1793, fue la institucionalización de las matanzas que se produjeron en las cárceles de París en septiembre de 1792, con unos 1.200 muertos en esa ocasión. La chusma parisina (no más de 300 *sans-culottes*) temió una conjura contrarrevolucionaria en el seno de las prisiones, de las que había unas cien en ese momento. A principios de 1793 se intuyó que las ansias de violencia popular estaban creciendo de nuevo, y Danton declaró entonces en la Convención: «Apliquemos el terror para dispensar al pueblo de hacerlo». Se dio inicio así a las actividades del Tribunal Revolucionario. La guerra contra las potencias absolutistas centroeuropeas y dentro de las propias fronteras contra las regiones rebeldes pusieron en serio peligro la supervivencia de la República, por lo que en octubre se dejó en suspenso la Constitución republicana y democrática de 1793 que se acababa de aprobar en junio tras la purga de los girondinos moderados (también con intervención del "pueblo" parisino) y se instituyó un Gobierno Revolucionario con poderes especiales. A partir de ese momento se dio en París un delicado equilibrio entre la Convención, el Gobierno y la Comuna de París. Danton quiso reducir el Terror que había ayudado a crear, y eso provocó que Robespierre le hiciera caer (abril de 1794). Más tarde Robespierre (junto a Couthon y Saint Just, sus más cercanos aliados) hacen aprobar en la Convención (sin consultarlo con el Gobierno, al que pertenecían) la Ley de 22 de pradial (10 de junio de 1794) que simplificaba los procedimientos judiciales por delitos

contrarrevolucionarios para acelerar las ejecuciones. Esa maniobra y el aparente control de Robespierre de las instituciones revolucionarias clave (Tribunal, Comuna, Club de los Jacobinos, Guardia Nacional, en parte la propia Convención, la opinión pública a través de la prensa) asustó a sus propios compañeros de las dos alas del Gobierno Revolucionario, el Comité de Salvación Pública (CSP, Tullerías) y el Comité de Seguridad General (CSG, Hôtel de Brionne), así como a los diputados Montañeses y a los de la Llanura, lo que acabó precipitando su caída y la sus aliados más cercanos (Couthon y Saint-Just, miembros del CGP y diputados de la Convención; Dumas, presidente del Tribunal Revolucionario; Payan, delegado del gobierno en la Comuna de París; Fleuriot-Lescot, el alcalde; y Hanriot, comandante de la Guardia Nacional parisina, que era una milicia ciudadana que dependía del alcalde) el 9 y 10 de termidor (27 y 28 de julio de 1794). Robespierre controlaba a la opinión pública y había empezado a «calentarla» para promover una purga de amplio espectro que afectara a la Convención, montañeses y moderados, y a los comités gubernamentales (discurso del 8 de termidor). Sus enemigos montañeses del CSP (Collot d'Herbois, Barère y Billaud-Varenne, entre otros) decidieron destituir a Harriot, que era el aliado más peligroso del Incorruptible, el 9 de termidor, pero una intervención inesperada del diputado Tallien, provocó su detención y la de Couthon y la de Saint-Just (que estaba en uso de la palabra y no pudo acabar). La caótica jornada del 9 termidor puso al pueblo de París del lado de la Convención, que atacó la madrugada del 10 termidor la Maison Commune con la Guardia Nacional al mando del diputado plenipotenciario Paul Barras (1755-1829). Durante el estado de euforia colectiva inmediatamente posterior todo aquello se interpretó como la caída de un tirano gracias a la unión del pueblo de París (la Comuna) y los representantes de la nación francesa (Convención Nacional). Pero entre la caída de Robespierre y noviembre de 1795, cuando se crea el Directorio, se extiende el llamado «período termidoriano», durante el cual empezó a cuestionarse no sólo a Robespierre sino a todo «el Terror», un régimen injusto y brutal, y se ajustaron cuentas a los demás responsables, aunque provocaran en el último momento la caída del Incorruptible: la Comuna de París se disolvió, los enemigos de Robespierre, Collot d'Herbois, Barère y Billaud-Varenne, fueron deportados, el fiscal Fouquier-Tinville fue procesado y guillotinado, se cerró el Club de los Jacobinos, se derogó la ley procesal de 22 de pradial y se cerró el Tribunal Revolucionario, se excarceló a los girondinos y se les readmitió en la Convención, donde se formó una mayoría de derechas (los montañeses quedaron reducidos a una exigua minoría), se limitaron los poderes del CSP, se restableció la libertad de prensa, se suprimieron las leyes económicas intervencionistas e igualitarias, etc. El duro invierno de 1994-95 provocó otra vez revueltas violentas en París en abril y mayo, bajo el lema de «pan y Constitución de 1793», y la reacción de los diputados explica precisamente el texto constitucional de septiembre de 1995, que suprime el derecho universal al voto masculino (que se consagró en 1993) y establece el voto censitario. La nueva Constitución provocó la última revuelta popular parisina, del 13 vendimiario (5 de octubre), ferozmente reprimida por Barras con ayuda de su protegido, Napoleón Bonaparte (1769-1821). El 9 de noviembre de 1799 (18 de

brumario) el Directorio, y con él el período revolucionario, termina, iniciándose el Consulado (1799-1804), que desembocará en la dictadura de Napoleón (1804-15). Uno de los archienemigos de Robespierre, Joseph Fouché (1759-1820), que reprimió salvajemente la insurrección de Lyon de 1793, creará a partir de los modelos revolucionarios que establecieron tanto el CSG como el CSP, la primera policía política al servicio de un régimen totalitario (el de Napoleón). Un pintor íntimamente asociado a la Revolución Francesa, que fue admirador incondicional de Robespierre y uno de sus únicos apoyos en el CSG, fue Jacques-Louis David (1748-1825), que sobrevivirá a todo (Luis XVI, la Revolución, el Terror, el Directorio, Napoleón, la Restauración), pero pintando a partir de 1795 sin el compromiso personal que tuvo antes.

En el Museo de Historia del Arte de Viena puede verse uno de los primeros **autómatas** conocidos y conservados, la Tañedora de Cítara, de fabricación española, probablemente creado por Juanelo Turriano (1501-1585), el relojero del emperador Carlos V, y datado en la segunda mitad del XVI. Se trata de una muñeca pequeña ricamente vestida y con un mecanismo de relojería en su interior que le permite hacer como que toca la cítara, girar la cabeza y andar sobre una superficie plana. Estas máquinas ganaron en sofisticación con el tiempo, y en 1773, en la época de Luis XVI, el relojero suizo Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) creó *El niño escritor*, que es un pequeño muñeco de madera con una cabeza de porcelana. Está descalzo, tiene una pluma de ganso en la mano y dentro hay una maravilla de la ingeniería mecánica: 6.000 piezas móviles operan un mecanismo de relojería que escribe «mi inventor es Jaquet-Droz». La primera presentación del artilugio tuvo lugar en París en 1774 ante la corte del rey Luis XVI, y provocó el asombro general. En cambio, *El turco*, un autómata que jugaba al ajedrez, era un dispositivo accionado por una persona, si bien ocultando esta relación, pues el maniquí articulado se mostraba sentado sobre un escritorio con tablero, bajo el que se escondía, tras un juego de espejos, el operario-jugador. Construido por el ajedrecista húngaro Wolfgang von Kempelen (1734-1804) en 1769, el truco de este sofisticado mecanismo articulado no fue descubierto nunca, despertando el asombro en su época, hasta su desaparición en un incendio en Filadelfia, en 1854. Este fue quizás el primer ejemplo de la concepción de una máquina que podía *pensar* como un humano (algo imposible, que se resolvía con un truco). Hubo otros pretendidos androides similares a *El turco*, como *Ajeeb* (1868) o *Mephisto* (1878). En el siglo XIX la novela *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (1797-1851) desarrolla una idea algo diferente, que es la posibilidad de crear vida biológica por medio de un procedimiento científico (no mágico), si bien tampoco el monstruo de Frankenstein podía pasar por un humano. La idea siguió evolucionando hasta la concepción (en la literatura y el cine) de una forma autoconsciente indistinguible en algún sentido de un ser humano (es el caso de HAL 9000 en 2001, de Kubrick). La primera máquina capaz de jugar realmente al ajedrez fue *El ajedrecista*, construido en 1912 por el ingeniero español Leonardo Torres Quevedo (1852-1936). Esta máquina, que se conserva en Madrid, jugaba automáticamente un final de rey negro contra torre y rey blancos, que debían partir de determinadas posiciones, y aunque sus

soluciones no eran las más eficientes, ganaba todas las partidas. De los engranajes se pasó a las válvulas de vacío, las cintas magnéticas y los circuitos impresos, que cambiarán la historia de la automatización para siempre, hasta los modernos algoritmos de aprendizaje automático que aparecen en la historia en un artículo de McCulloch y Pitts de 1943 pero que entran de lleno en el mundo de las aplicaciones prácticas mucho más tarde, en la década de 2020, tras una aceleración en sus desarrollos observada desde 2012 (con la red neuronal AlexNet).

Redes de sefarditas, en el triángulo entre Ámsterdam, África y la isla de Curaçao, lidera el **tráfico de esclavos negros** durante la segunda mitad del siglo XVII, pero es después, entre 1700 y 1850, cuando este negocio adquiere enormes proporciones. Los ingleses, por ejemplo, se incorporaron a él a partir de 1713. El tráfico de esclavos africanos se desarrolló en paralelo a las plantaciones americanas de caña de azúcar, que llegaron a emplear al 40% de toda la mano de obra esclava en el siglo XVIII, y ello debido a la alta mortalidad de las poblaciones autóctonas, también esclavizadas, y que tuvieron que ser reemplazadas. Se calcula que 1,8 millones de personas murieron en la travesía (un 10% de esa cifra después de optimizar el transporte para reducir las pérdidas al mínimo), que duraba de dos a tres meses, y otros tantos en las redadas de captura (a cargo de negros o árabes) o durante la trata. Durante el siglo de la Ilustración, el Siglo de las luces, ocurrió por tanto un auténtico genocidio. En ese mismo siglo se producen las primeras reacciones políticas de rechazo. En febrero de 1794 la Convención abole la esclavitud en Francia. En 1785 Clarkson había publicado su ensayo sobre la esclavitud con estadísticas sobrecogedoras e irrefutables, y Wilberforce lucha por la prohibición del comercio y la abolición, cosa que se logra en Inglaterra en 1807 y 1833 respectivamente, mientras que en España o Estados Unidos continuó durante buena parte del siglo XIX. En ese amplio período que abarca los siglos XVIII y XIX participaron en el tráfico de personas en uno u otro momento Estados Unidos, Inglaterra, Portugal, Francia, Bélgica, Holanda o España, además de los propios africanos. Por número de barcos: Gran Bretaña, 11.995; Portugal, 11.334; Francia, 4.204; Estados Unidos, 2.280; España, 1.933; Uruguay, 1.932; Holanda, 1.700; Dinamarca, 413; Países Bálticos, 413; Otros, 16. Se calcula que en total casi 11 millones de esclavos fueron trasladados por la fuerza de África a América entre los siglos XVI y XIX, muriendo prematuramente unos dos tercios de ellos. Estados Unidos abolió completamente la esclavitud tras la Guerra de Secesión (1861-1865). España fue de los últimos países en desvincularse del tráfico de esclavos, y la esclavitud duró en Puerto Rico hasta 1868, y en Cuba aún más. Barcelona fue el último bastión esclavista de Europa, con familias como los Güell o los López (marqueses de Comillas), que presidían el Círculo Hispano Ultramarino de Barcelona (1871), un lobby para la defensa de la esclavitud en Cuba. La pérdida de esta por parte de España en la guerra con los Estados Unidos de 1898 estimuló el desarrollo del nacionalismo catalán en las elites.

Antonio Vivaldi (1678-1741) desarrolla la idea de Corelli del *concerto grosso*,

contraponiendo ahora un instrumento contra una orquesta de cuerda. Vivaldi compuso sus *concerti grossi L'estro armonico* («La inspiración de la armonía») en 1711, con un uso prominente de las *progresiones de acordes*, ingrediente exclusivo de algunas piezas como el *Adagio e spicatto* del segundo concierto de la colección. Vivaldi se benefició para la difusión de su música de la técnica del *grabado en plancha*, que sustituyó a la tipografía de letras móviles y que hizo que la producción de partituras fuera más rápida y más precisa. Vivaldi además dio una vuelta de tuerca expresiva a la música de Corelli, añadiendo drama y virtuosismo nunca vistos. Compuso 90 óperas (se conservan solo unas 20) y 500 conciertos, pero su toque personal fue la contraposición del conjunto a un violín solista, cosa que hizo a partir de *La Stravaganza* de 1714, y seguido por *Il cimento dell-armonia e dell'invenzione* («La lucha entre la armonía y la invención»), conjunto de 12 conciertos cuyos 4 primeros son las famosas *Le quattro stagioni* (*Las cuatro estaciones*), de 1723. En esta obra, además del virtuosismo del violín solista, Vivaldi inventó toda clase de trucos para añadir capacidad evocativa y descriptiva a la música (*pizzicato* para las gotas heladas del invierno, *tremolando* para el temblor por el frío). Cumplidos los 60 Vivaldi decide abandonar Venecia y establecerse en Viena, donde muere solo y pobre, a pesar de la enorme fama que había alcanzado. Su obra se olvidó rápidamente y solo resurgiría 200 años después, si bien tuvo una influencia en Bach. En general, en este siglo, todo el norte de Europa recibió la influencia y recogió el testigo de la música italiana. Dice Kenneth Clark: «al llegar el año 1700, los países de habla germana habían recobrado su capacidad de expresión. Durante más de un siglo, la secuela de los desórdenes de la Reforma, seguida de los horrores interminables de la Guerra de los Treinta Años, les habían mantenido al margen de la historia de la civilización. Después, la paz, la estabilidad, la fuerza natural de la tierra y una peculiar organización social les permitió añadir a la suma de la experiencia europea dos brillantes logros, uno en el campo de la música, el otro en el de la arquitectura». **Johann Sebastian Bach (1685-1750)** participó en dos revoluciones decisivas para la música: la del desarrollo del piano y la del *temperamento igual*. El piano, un teclado que activa martillos que golpean cuerdas, fue inventado por el italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) en 1700, instrumento descrito en esa fecha como «un clavicémbalo que produce sonidos fuertes y suaves (piano e forte)», pero el invento no tuvo éxito en Italia, donde la vida musical giraba en torno a los instrumentos de cuerda y a la ópera. Sin embargo la idea llegará al norte, donde el fabricante de órganos Gottfried Silbermann (1683-1753) empezó a fabricar pianos, con la ayuda y los consejos de su amigo Johann Sebastian Bach. Estos eran instrumentos de percusión, que permitían trasladar la fuerza de la pulsación a los martillos, modificando así el volumen del sonido. Fue **Johann Christian Bach (1735-1782)**, el hijo de Johann Sebastian, que vivía en Londres, quien utilizaría ampliamente el nuevo instrumento y compondría música pensada para él. El *temperamento igual* venía a resolver los problemas de afinado de los instrumentos que no estaban diseñados para cambiar de *claves* (entonces se usaban distintos instrumentos muy similares, pero cada uno afinado para *una* clave distinta). Una *octava* es un rango de frecuencias cuyo límite superior duplica la del inferior. Las notas situadas en esos límites

reciben el mismo nombre (do, re, mi, fa... etc.), por lo que tenemos un do1, do2, do3, etc., y lo mismo con las demás notas. Hacia 1600 en Occidente había 19 subdivisiones de la *octava*, es decir, notas en una *octava*, todas determinadas por proporciones sencillas de las frecuencias comprendidas en la misma (1/2, 1/4, 1/3, 3/2, 4/3, etc...). Estas afinaciones se llamaban *pitagóricas*. Una *escala* es una colección de notas dentro de una octava, y por tanto la *escala* empieza y termina con la misma nota, aunque a frecuencias distintas (varias notas entre do1 y do2, por ejemplo, con do2 duplicando la frecuencia de do1). Tantas subdivisiones de la *octava* no eran un problema en los instrumentos de cuerda, pero en los teclados sí, pues se hacían inmanejables si tenían un gran número de teclas. Lo que se hizo fue disminuir el número de notas dentro de la *octava* a sólo 12, juntando en muchos casos notas cercanas (por ejemplo, sol bemol y fa sostenido). Los primeros cálculos los hizo Vincenzo Galilei en su *Dialogo della musica antica et della moderna*, de 1581. Pero esto se hacía sólo para los teclados, lo que presentaba el problema de tocarlos junto con otros instrumentos que sí usaban las 19 notas. Los afinadores tenían que elegir, ajustando las cuerdas del teclado para cada actuación, y esta situación se dio entre los siglos XVI y XVIII. Fue el teclado el que se impuso a los demás instrumentos, poco a poco, sometiéndolos a *su* octava de 12 notas. Una vez aceptado usar sólo 12 notas, por cuestiones prácticas, para *todos* los instrumentos, la afinación ya no se supeditó a las 19 subdivisiones de la octava que surgen de aplicarle proporciones "naturales", o afinación pitagórica, sino que se decidió distribuir las notas a lo largo de la octava con una separación aproximadamente igual, aunque sus frecuencias relativas no guardaran proporciones sencillas. A esta afinación se la llamó *temperamento igual*. Fue necesario un siglo de experimentación y aclimatación para que este sistema se adoptara, cosa que se hizo de forma general sólo a partir de 1800. Johann Sebastian Bach empleó un sistema de afinación ligeramente distinto, de compromiso, más práctico, combinando distintos temperamentos (sistemas de afinación), en el que algunas notas están más en su sitio que otras respecto al *temperamento igual*, pero todas pueden usarse aceptablemente. Demostró que su sistema funcionaba en su obra *El clave bien temperado*, en 1722, que eran dos libros de música para teclado con dos piezas (un *preludio* y una *fuga*) para cada familia de claves posible (un total de 48). El primer preludio de todos, en do mayor, está formado por una secuencia de acordes, sin melodía, como había hecho antes su admirado Vivaldi. Pero además de las dos grandes innovaciones que Bach impulsó (el piano y las bases del *temperamento igual*), su esencia como músico era el *contrapunto*, la combinación de distintas líneas melódicas que coinciden y se superponen en su desarrollo temporal. La forma de contrapunto bachiano por antonomasia es la *fuga* (*vuelo* en italiano), que es un canon rítmico en el que la misma melodía se canta una y otra vez, pero en cada entrada superponiéndose a las anteriores. Estas melodías se repiten y superponen, pero no idénticamente, pues cada una puede ir en una clave distinta, o ir hacia arriba y hacia abajo, o desplegarse con distintas velocidades, o aparecer vueltas del revés (la última nota sería la primera y la primera, la última). Se pueden superponer a la vez dos, tres, cuatro, cinco o incluso seis de estas voces, como en *El arte de la fuga*, que es una colección de 14 fugas

(incompleta). En su *Ofrenda musical* Bach presenta una *fuga* en seis partes a partir de un tema melódico diseñado por otros músicos para retarle, respondiendo así a un juego planteado por Federico el Grande. El *contrapunto* era para Bach un reflejo del orden divino, lo que encajaba además con su *pietismo luterano*. Además del uso (¡y de qué manera!) del *contrapunto*, la música de Bach se caracteriza por el material melódico, que proviene en gran medida del *coral luterano*. El otro gran campeón de la música de la primera mitad del XVIII nació cerca de Bach, espacial y temporalmente, aunque nunca coincidieron. Se trata de **Georg Friedrich Haendel (1685-1759)**, que compuso mucha ópera y fue cosmopolita y viajero, a diferencia de su paisano Bach. «En contraste con la universalidad intemporal de Bach, Haendel fue plenamente de su época. Frente a la carrera frugal e industriosa de Bach como organista cargado de hijos, Haendel amasó y perdió varias fortunas como empresario teatral» (Clark). Haendel aprendió música en Italia y se instaló desde muy pronto, en 1710, en Inglaterra, acompañando a su patrón, el príncipe elector de Hannover, que se convertiría en el rey Jorge I en 1714. Ese mismo año se acabó la catedral de San Pablo y se inventó el motor de vapor. Haendel se adaptó a Inglaterra, asimilando la influencia de Henry Purcell (1659-1695), pero fue un músico de fama verdaderamente internacional, quizás el primero, pues sus también contemporáneos **Jean-Philippe Rameau (1683-1764)** -que continúa la música instrumental francesa donde la había dejado François Couperin (1668-1733) añadiendo la composición de óperas- y Bach fueron músicos que adquirieron fama internacional mucho después de muertos. Haendel mezcló estilos de muchos países, generando un lenguaje que fue admirado por doquier y sirvió de referencia para la siguiente generación, y especialmente a Mozart. Haendel compuso 39 óperas *italianas*, género de moda entonces, entre 1711 y 1741, siguiendo la tradición establecida por Monteverdi, su discípulo Cavalli, Vivaldi, y otros, y conocida como *bel canto*. Pero la fiebre por la ópera italiana pasó en Inglaterra, y además el género empezó a experimentar pronto la competencia de una especie de musicales formados por tonadas populares a las que se ponían letras satíricas, como *The Beggar's Opera* de John Gay, de 1728 (un equivalente musical de los grabados de William Hogarth). Esta «Ópera del mendigo» estableció en Inglaterra un género conocido como «ópera de baladas», similar al «vaudeville» francés y al «singspiel» alemán. La obra desenfadada de Gay y su increíble popularidad influyeron en la comedia musical británica de forma profunda y duradera. Precisamente Inglaterra (con el precedente de Venecia un siglo antes) era la precursora de los espectáculos musicales públicos en los que se cobraba entrada. Esto coincidía con la aparición de una clase media y una clase asalariada en Gran Bretaña, de manera que serían estas las que pasarían a gobernar la demanda de productos musicales. Fue en este contexto que la ópera italiana, con sus temas mitológicos y sus *castrati*, pasó de moda. Haendel casi se arruina como consecuencia, por lo que abandonará la producción y composición de óperas a partir de 1741, dedicando sus esfuerzos a los *oratorios*. Estos surgen como género en Italia, en sustitución precisamente de la ópera, que había sido prohibida por la Iglesia a principios del siglo XVII por incitar las bajas pasiones. Los *oratorios*, en comparación, renunciaban a la representación teatral y

usaban textos del Antiguo Testamento. Haendel retomó el género cien años después, con textos en inglés (de forma paralela, Bach componía sus *pasiones* y *cantatas*). Fue un éxito rotundo ya desde el primero, *Esther*, de 1732, hasta un total de 21, incluido el célebre *El Mesías*, de 1742, quizás la más lograda de todas. La razón de este éxito estriba en que Haendel combinó en estas obras todos los recursos musicales disponibles, aderezados con el aparato coral que solo se reunía en las grandes celebraciones de Estado; para los solos se adoptó el melodioso estilo operístico; y para la orquesta, el *concierto* que había heredado de Vivaldi. Las historias del Antiguo Testamento hacían vibrar a un público que se sentía identificado con el pueblo elegido por Dios en este preciso momento histórico en que Inglaterra emergía como potencia mundial. Otro alemán contemporáneo de Bach fue **Georg Telemann (1681-1767)**, auténtico superdotado autor de una extensísima obra que toca todos los géneros.

Frequencies of various scale systems

Pythagorean		Just Major		Mean-tone		Werckmeister		Equal-tempered	
Note	*Hz*	*Note*	*Hz*	*Note*	*Hz*	*Note*	*Hz*	*Note*	*Hz*
C	523.25	C	523.25	C	523.25	C	523.25	C	523.25
B	496.67	B	490.55	B	489.03	B	491.67	B	493.88
B^b	465.12	B^b	470.93	B^b	468.02	$B^b/A^\#$	465.12	$B^b/A^\#$	466.16
A	441.49	A	436.05	A	437.41	A	437.05	A	440.00
A^b	413.42	A^b	418.60	A^b	418.60	$A^b/G^\#$	413.42	$A^b/G^\#$	415.30
G	392.44	G	392.44	G	391.21	G	391.16	G	392.00
$F^\#$	372.52	$F^\#$	367.92	$F^\#$	365.62	$G^b/F^\#$	367.51	$G^b/F^\#$	369.99
F	348.83	F	348.83	F	349.92	F	348.83	F	349.23
E	331.11	E	327.03	E	327.03	E	327.76	E	329.62
E^b	310.08	E^b	313.96	E^b	312.98	$E^b/D^\#$	310.08	$E^b/D^\#$	311.13
D	294.33	D	294.33	D	292.50	D	292.37	D	293.66
$C^\#$	279.39	$C^\#$	272.54	$C^\#$	273.37	$D^b/C^\#$	275.62	$D^b/C^\#$	277.18
C	261.63	C	261.63	C	261.63	C	261.63	C	261.63

Frequencies of various scales, based on C_4 = 261.626 Hz.

Los profundos cambios de mediados del siglo XVIII (el terremoto de Lisboa, el descubrimiento de Pompeya y Herculano, el desarrollo de la Ilustración) coincidieron con un cambio generacional en los músicos. Los dos hijos de Bach, **Johann Christian (1735-1782)**, que residía en Londres, y **Carl Philipp Emmanuel (1714-1788)**, que vivía en Berlín, practican una música sobre bases enteramente nuevas: simpleza, claridad, orden, accesibilidad para todos los públicos, abstracción y pura sensualidad. Esta nueva etapa se conoció en su momento como ***estilo galante***, pero los historiadores alemanes de principios del siglo XX la bautizarían como música ***clásica***, y era un estilo internacional que terminaba con los estilos nacionales (francés, italiano y alemán) que habían dominado la música hasta mediados de siglo (y que Johann Sebastian Bach había plasmado en distintas colecciones de piezas). Tres músicos radicados en Viena o sus cercanías, Haydn, Mozart y Beethoven, llevarían este estilo a su máximo nivel más adelante. Paralelamente, entre 1750 y 1800 se produjo una notable simplificación armónica, reduciéndose todo a unos pocos acordes claros, y básicamente a tres, para pasar a dar la primacía a la melodía.

Toda la música popular del siglo XX está basada en la misma idea de **melodismo combinado con simplicidad armónica**. Los tres acordes base de la armonía eran las *tríadas* basadas en las notas primera, cuarta y quinta (I, IV y V) de la escala mayor o menor. Por ejemplo, en *do mayor*, las tríadas de *do*, *fa* y *sol*; en *sol mayor*, *sol*, *do* y *re*; etc. Estos tres acordes se llaman *tónico*, *subdominante* y *dominante*. Son acordes tan poderosos porque las relaciones de frecuencias en ellos son las más sencillas (incluso considerando el apaño del temperamento igual). Esto vino muy bien a los metales de las orquestas que, poco evolucionados aún, solo eran capaces de tocar unas pocas notas, todas ellas de los acordes básicos. Dos escalas con las mismas notas, como la de *do mayor* y *la natural menor*, son distintas porque sus acordes son diferentes (si tomamos la nota I, IV y V de cada una tendremos acordes distintos). El gusto por la racionalidad, el equilibrio y el orden en la música no tuvo referentes de la Antigüedad a los que remitirse, como sí tenía la escultura y la arquitectura, así que se inventaron *formas nuevas*. La ópera -reformada por **Christoph Gluck (1714-1787)** junto a cuatro colegas, reduciendo las arias-espectáculo y dando variedad a los recitativos para recuperar una estructura dramática que reconectara el género con el teatro griego, donde lo dejó Monteverdi, en seis obras- y la música religiosa seguían sus propias reglas, pero en la música instrumental había un campo abierto, pues hasta ese momento había sido música de danza, o agrupaciones sin estructura de piezas de baile (las *suites*) o *conciertos* contrastantes (rápido y lento, fuerte y suave, instrumento y conjunto o unos grupos contra otros). Se inventaron entonces unas plantillas para poner orden en todo ese material, basadas en la forma *sonata*, que consistía en ir planteando temas y desarrollarlos, cambiando de clave para repetirlos y añadir más desarrollo. Esa forma *sonata* se complicó y aumentó sus proporciones, se le añadieron una pieza lenta y meditativa y otra de danza en tres tiempos, con otro movimiento sonata al final alternándose las velocidades rápidas y lentas, y al conjunto se lo llamó **sinfonía**, que se convirtió en la forma musical instrumental por excelencia entre 1750 y 1900. Los creadores de la *sinfonía* están hoy olvidados (además de los hijos de Bach, hay que citar a Wenzel Raimund Birck, Georg Christoph Wagenseil y Johann Stamitz). Al principio las sinfonías se basaban en la repetición de pequeñas melodías, su ingrediente fundamental. Era la repetición y la simetría lo que creaba la forma agradable. La nutrida orquesta del príncipe elector del Palatinado en Mannheim, donde trabajaba Stamitz, fue la referencia para **Franz Joseph Haydn (1732-1809)**, que introdujo muchos refinamientos a la idea original que se practicaba allí. En vez de repetir las melodías idénticamente, Haydn introducía variaciones en cada repetición (claves, instrumentación), sin romper la simetría. De esta forma fue construyendo unidades más grandes a partir de material temático pequeño, consiguiendo que una pieza de veinte minutos pareciera una unidad, sin repeticiones machaconas y perfectamente proporcionada y equilibrada. Haydn trasciende por tanto el estilo galante e inventa a partir de él la sinfonía moderna, pero también el cuarteto de cuerda, género que lleva a un nivel que sólo alcanzará Mozart y más tarde Beethoven. Las ideas de Haydn fueron adoptadas por **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)** y **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**, adaptándola cada uno de

ellos a sus propios estilos sin apenas cambios de concepto. Ese mundo de orden y armonía no se correspondía con la vida real, cargada de tensión y conflictos. Por ejemplo, Haydn componía su alegre *Sinfonía número 99* en 1793, durante la fase del Terror de la Revolución Francesa, del que no parece haber influencia alguna en la música. Sólo Mozart coqueteó algo con las ideas revolucionarias en su ópera *Las bodas de Fígaro* (1786), con un texto basado en una obra teatral prohibida de Pierre de Beaumarchais (1732-1799). Aunque la diferencia de edad entre Haydn y Mozart no era muy grande, el primero se amoldó al servicio de un príncipe, y sólo al final de su vida se independizó aprovechando su fama internacional, con dos productivas estancias en Londres, mientras que el segundo luchó toda su vida por vivir de su arte sin servidumbres sin conseguirlo del todo. Quizás esto explique las diferencias entre la música de Mozart y la de Haydn, como el cuidado que puso el primero en crear melodías pegadizas que captaran de inmediato la atención de un público popular. Otra diferencia, relativa a la ópera, es la sensibilidad psicológica de Mozart, en parte debido a su propia biografía y en parte a su deseo (y necesidad) de conectar una vez más con un público formado en buena medida por espectadores que pagaban una entrada para asistir a un espectáculo que debía emocionarles de forma directa. Es necesario reseñar que el compositor de ópera más famoso en vida de Mozart no fue Gluck, Mozart o Salieri, sino Domenico Cimarosa (1749-1801), que compuso 80 óperas, la mayor parte de las cuales fueron comedias que le dieron fama internacional. La vida de Beethoven coincidió con la de Mozart durante 21 años, pero no se sabe si se conocieron en algún momento o no (se lo preguntaron una vez al alemán, estando ya sordo, pero su respuesta lamentablemente no se ha conservado). Beethoven también luchó por ser un artista independiente, pero en vez de seducir y encandilar a su público optó por enfrentarse a él, provocándolo y escandalizándolo. Pero eso vendría después, ya en el siglo XIX, porque empezó siendo alumno de Haydn y al principio, a finales del siglo XVIII, hizo una música parecida a la de él (hay que decir que Beethoven se quejó de la descuidada labor tutorial de Haydn). Además, sus innovaciones vienesas en la música para piano seguían de cerca las de Muzio Clementi (1752-1832) y Johann Dussek (1860-1812). Pero con el cambio de siglo, y más concretamente con la *Sinfonía Heroica* de 1804, cargada de provocadoras sorpresas, Beethoven empezará a llenar los moldes clásicos con una música nueva y diferente.

Entre el barroco y el **rococó**, que a veces se confunden, hay una diferencia importante: «el barroco, por más que modificado en Austria y Alemania, fue un invento italiano, nacido como arquitectura religiosa para expresar las aspiraciones emocionales de la Iglesia católica; el rococó fue hasta cierto punto un invento parisense y provocativamente profano; superficialmente al menos, fue una reacción contra el pesado clasicismo de Versalles. En lugar de los órdenes estáticos de la Antigüedad, buscó inspiración en aquellos objetos naturales en los que las líneas fluyen libremente -conchas, flores, algas-, sobre todo formando una doble curva (...) El rococó representó un auténtico avance

para la sensibilidad. Logró una nueva libertad de asociación y captó nuevos y más delicados matices de sentimiento. Todo esto se expresa en la obra de un artista exquisito, Watteau. (...) Un verdadero estilo internacional controla la forma de todo» (Clark). Cuando Watteau fallece, a la misma edad que Rafael, 37 años, «el estilo rococó empezaba a manifestarse en la decoración y la arquitectura. Diez años después se había extendido por toda Europa, dando origen a un estilo tan internacional como el gótico de principios del siglo XV (...) Es una compulsión absoluta que puede más que la conveniencia, o que lo que hace algunos años solíamos llamar funcionalidad. Nadie pensaba que el mango de un cuchillo rococó fuese fácil de sujetar, o que una sopera rococó fuese liviana y fácil de limpiar. Tenían que ser como rocas, conchas y algas, lo mismo que en época gótica tenían que ser como árboles (...) Muchos edificios del siglo XVIII fueron construidos sin otro objeto que el de proporcionar placer por hombres que pensaban que el placer era algo importante, algo por lo que merecía la pena esforzarse y a lo que se podía infundir la calidad del arte» (Clark).

Solo puede citarse un gran maestro de la pintura en torno a 1700, y es **Antoine Watteau (1648-1721)**, que adelanta el estilo rococó, reflejo directo del gusto de la aristocracia francesa. Nace justo un año antes que Bach y Haendel, en la ciudad flamenca de Valenciennes. «Watteau, que era tuberculoso, descubrió en sí mismo algo que hasta entonces muy pocas veces se había visto en el arte: una conciencia de la transitoriedad y, por tanto, de la seriedad del placer» (Clark). Fue Watteau («el Mozart de sus temas», según Hughes) quien dio sustancia a dicho estilo (*Fiesta en un parque*, 1719). La correspondencia literaria de Watteau fue Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1753), cuya primera comedia, de 1720, se titulaba *Arlequín refinado por el amor*, y de quien Voltaire diría que se pasó la vida «pesando naderías en balanzas de telarañas». Es la época del amor galante, precedida por una de amores trágicos (época de Luis XIV) y sucedida poco después por otra de amor sentimental. Luis XIV muere en 1715, dejando al país casi en la ruina después de un largo período de guerras. El heredero era un niño, por lo que el duque de Orleans, Felipe II, inicia un período de Regencia (1715-1723) durante el que la corte se traslada de Versalles a París, las costumbres se relajan y la economía se reactiva (nuevas manufacturas modernas, comercio colonial), ascendiendo una clase burguesa que imita el lujo de la aristocracia, y estos burgueses serían los nuevos clientes de las obras de pequeño formato de Watteau. Este período feliz coincide con la época de mayor productividad del pintor. *El embarque para Citera* (1719) es un cuadro atípico por sus grandes dimensiones (1,3 metros por casi 2), pero su temática encaja perfectamente con los anhelos del período de Regencia. Hay tres versiones: una de 1710, un tanto rígida, otra de 1717 presentado como trabajo oficial para la Academia Real de las Artes (en el Louvre) y la de 1719 (producto de un encargo privado, hoy en Berlín), que presenta algunas variantes respecto de la anterior, como la estatua de Venus a la derecha. El amor es recatado, cortés y galante, la gestualidad delicada, el erotismo sublimado, los impulsos se someten a las reglas del cortejo y el contacto físico es limitado. La naturaleza ya no se presenta en forma de

geométricos jardines versallescos, sino como agradables bosquecillos arcádicos. «La estancia en la isla de Venus ha terminado, el grupo regresa a su falúa con popa en forma de concha y, de este modo, a la vida real: los árboles emplumados, los velos de menguante luz en el cielo, y cada arruga y pliegue de seda en el creciente crepúsculo se combinan en un último recuerdo del placer, tanto más conmovedor cuanto que se acerca su próxima desaparición» (Hughes). «El concierto campestre de Giorgione, el primer cuadro en el que el hombre se contenta con no hacer nada, porque está en perfecta armonía con la naturaleza, es el antepasado directo de Watteau. Y al igual que los venecianos, Watteau logra ese efecto de música traduciendo la experiencia a un medio sensorial distinto: el color» (Clark). La Regencia terminó con una gran crisis económica que estalla en 1720, con la quiebra de la Compañía de las Indias que dirigía el banquero John Law (1671-1729), cuyas acciones habían experimentado previamente un aumento de valor desmesurado (1719) que permitió un aumento de la cantidad de dinero (en forma de papel moneda emitido por la Compañía) y, como consecuencia, una inflación sin precedentes. Todo ello coincide con la muerte de Watteau, que antes pinta *Gilles* (1718-19), un «tonto cuya alta figura blanca se eleva solitaria sobre sus compañeros de comedia, es una especie de autorretrato idealizado: tierno, sencillo y, sin embargo, capaz de amor y de intuiciones delicadas» (Clark). **Nicolas Lancret (1690-1743)** tuvo el mismo maestro que Watteau, a quien admiraba, Claude Gillot (1673-1722). Como su admirado Watteau, y aunque hizo algunos retratos, su tema favorito fueron las escenas de género (bailes, bodas, ferias, etc.), con el que tuvo éxito y reconocimiento en vida. Aunque pudo imitar la pintura de Watteau, su estilo es algo diferente, con un dibujo más definido, una pincelada más uniforme y un colorido más vivo.

El embarque para Citera (1719) y Gilles (1718-19)

Hyacinthe Rigaud (1659-1743) fue el más importante retratista de la corte francesa entre 1680 y 1740. Retrató a todas las personalidades importantes de esa época, siendo su obra más famosa el *Retrato de Luis XIV* (1701), el gran rey absolutista (1638-1715). Sus retratos, una amplísima producción, se ajustan siempre a los requerimientos del comitente, y son muy exactos en los detalles (fisonomía del retratado y calidades de los materiales que le rodean). Rigaud había estudiado con **Antoine Ranc (1634-1716)** a partir de 1671, copiando los

cuadros de Van Dyck que eran propiedad de este. Diez años más tarde estaba establecido en París, donde contó con la protección de Charles Le Brun. Es este quien le aconseja dedicarse al lucrativo género del retrato (aunque menos prestigioso que el género histórico, que requería formación en Italia que Le Brun desaconsejó a Rigaud). A la muerte de Le Brun en 1690 fue **Pierre Mignard (1612-1695)** quien hereda todos sus cargos (y rentas), pero será Rigaud el gran retratista de la dinastía, pues tuvo «el honor de pintar a los tres Reyes más grandes del Mundo, Luis XIV, Luis XV, y el rey de España [Felipe V], y al difunto Señor hermano único del Rey y a la difunta Señora, y todos los príncipes de su sangre hasta la cuarta generación por línea directa, Luis XIV, Monseñor el Gran Delfín, Monseñor el duque de Borgoña segundo Delfín y el Rey». Rigaud entra en la *Académie royale de peinture et de sculpture* en 1700 y fue un gran coleccionista de arte.

Retrato de Luis XIV (1701)

Otro interesante pintor del período fue **Jean François de Troy (1679-1752)**, pintor de cuadros históricos, alegóricos y mitológicos, retratos y pinturas decorativas al fresco, pero sobre todo de pequeñas escenas de género (*tableaux de mode*) que prolongan la *douceur de vivre* de Watteau, muy atentas a los detalles (vestidos, mobiliario, etc.) y que han sostenido su fama hasta hoy (*La lectura de Molière*, h. 1730). En De Troy se puede observar la curiosa

institución dieciochesca de los salones, creados por mujeres, «pequeñas reuniones sociales de hombres y mujeres inteligentes, procedentes de toda Europa, que tenían por marco los salones de anfitriones de talento, como Madame du Deffand (1697-1780) y Madame Geoffrin (1699-1777), y que fueron durante cuarenta años los centros de la civilización europea (...) Las damas que los presidían no eran ni muy jóvenes ni muy ricas: conocemos con exactitud su aspecto porque algunos artistas franceses, como **Jean-Baptiste Perronneau (1716-1783)** y **Maurice Quentin de la Tour (1704-1788)**, las retrataron sin adulación, pero con mirada penetrante para su sutileza mental. Sólo en una sociedad altamente civilizada pueden las damas preferir esta clase de imágenes a los embustes elegantes del retrato de moda (...) y el éxito de los salones parisienses dependió en muy gran medida del hecho de que la corte y el gobierno de Francia no residían en París, sino en Versalles. Se trataba de un mundo aparte, tanto, que los cortesanos de Versalles hablaban siempre del lugar como *ce pays-ci*, este país nuestro. Otro factor que coadyuvó a mantener los salones del XVIII exentos de un servilismo o de una pomposidad excesivos fue el que las clases altas francesas no fueran abrumadoramente ricas, pues habían perdido mucho dinero en un desastre financiero ocasionado por un mago de las finanzas, el escocés John Law» (Clark). Un ejemplo de estos retratos de las damas de los salones es *Madame de Sorquainville* (1749), de Perronneau.

La lectura de Molière (h 1730) y *Madame de Sorquainville* (1749)

España y Francia se enfrentan en el siglo XVII por la hegemonía europea. Sin embargo, las casas reinantes de España y Francia, con Felipe IV y Luis XIII al frente, establecen lazos matrimoniales y se producen intercambios culturales. Luis XIII se había casado en 1615 con Ana de Austria, hermana de Felipe IV, quien a su vez se casa con Isabel de Borbón, hermana de Luis, pero eso no evitó los conflictos, declarando Francia la guerra a España en 1635. Tras el fin de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y el Tratado de los Pirineos en 1659 se establece una paz duradera y Luis XIV se casa con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, cuyo único hijo sobreviviente será el Delfín de Francia, padre de Felipe V. Después Carlos II se casará con María Luisa de Orleans,

sobrina de Luis XIV. Aunque hubo intercambios de regalos antes, las primeras obras francesas conservadas llegan a España durante el reinado de Carlos II (un *San Juan Bautista* de Pierre Mignard, regalado por Felipe de Orleans, padre de María Luisa, a su yerno). Francia se convierte desde mediados de siglo en la potencia hegemónica en Europa, sustituyendo a España, y Luis XIV impone la moda francesa como referente de buen gusto en todo el continente. Desde las décadas de 1630 y 1640 se desarrolla una auténtica de **edad de oro de la pintura francesa**, con un estilo barroco clasicista importado a Francia desde Italia por Simon Vouet, fundándose en 1648 la Real Academia de Pintura y Escultura. La proyección francesa se refuerza a partir de la década de 1660, ya con Charles Le Brun como primer pintor del rey. **El siglo XVII será el *Grand Siècle* francés**, el siglo de Luis XIV. Los conflictos inherentes a este cambio de guardia explican que no llegaran muchas obras francesas a España, y prácticamente ningún artista. Otra vía de adquisición de obras francesas fue la italiana, donde residían Poussin y Lorrain, a quienes el rey Felipe IV compró obras.

La Guerra de Sucesión (1701-1714) acelera la decadencia española y el ascenso francés, intensificándose bajo el reinado de Felipe V (1683-1746), nieto de Luis XIV, la penetración del gusto francés en España, de la mano de artistas y artesanos franceses en la primera mitad de su reinado (el arquitecto René Carlier, los escultores René Frémin y Robert Michel, el jardinero Étienne Boutelou, etc.). El rey Felipe V consigue traer a España a un pintor francés de renombre, el académico **Michel-Ange Houasse (1680-1730)**, pero Isabel de Farnesio muestra su disgusto por sus pinturas, al parecer por el escaso parecido que lograba en los retratados (aunque resulta poco creíble, viendo la capacidad del artista para la caracterización precisa y realista de personajes). Houasse es entonces relegado a pinturas de vistas para decoraciones y escenas costumbristas que tendrán una influencia en Goya (algunas realmente maravillosas, como por ejemplo, *Une partie d'âne*s, hoy en la Fundación Bemberg de Toulouse). Houasse se formó con su padre, que fue discípulo de Charles Le Brun y había trabajado junto a este en las decoraciones de Versalles, y más tarde en L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture tras volver de una estancia en Italia entre 1699 y 1704, siendo nombrado a su vuelta *peintre ordinaire du roi* en 1710. Se encuentra un sustituto para Houasse como retratista oficial en la figura de **Jean Ranc (1674-1735)**, hijo de Antoine Ranc. Tras la muerte de Ranc le sucede **Louis-Michel Van Loo (1707-1771)**, que es nombrado además Director de la Academia de Bellas Artes San Fernando, creada en 1752, cargo en el que apenas dura un año, pues el pintor vuelve a París en 1753 para trabajar en la corte de Luis XV como retratista. Van Loo es autor de un retrato familiar de grupo en el que puede verse juntas tres generaciones de reyes Borbones de España, y que tendrá influencia en la pintura de corte futura: *La Familia de Felipe V* (1743); pero también de un maravilloso *Venus, Mercurio y el Amor* (1748), donado por el artista a la Academia. Jean Ranc había sido autor de otro cuadro titulado *La Familia de Felipe V* (1723), que se quema en el incendio del Alcázar de 1734, pero del que se conserva un boceto que muestra un retrato de grupo de estilo diferente al

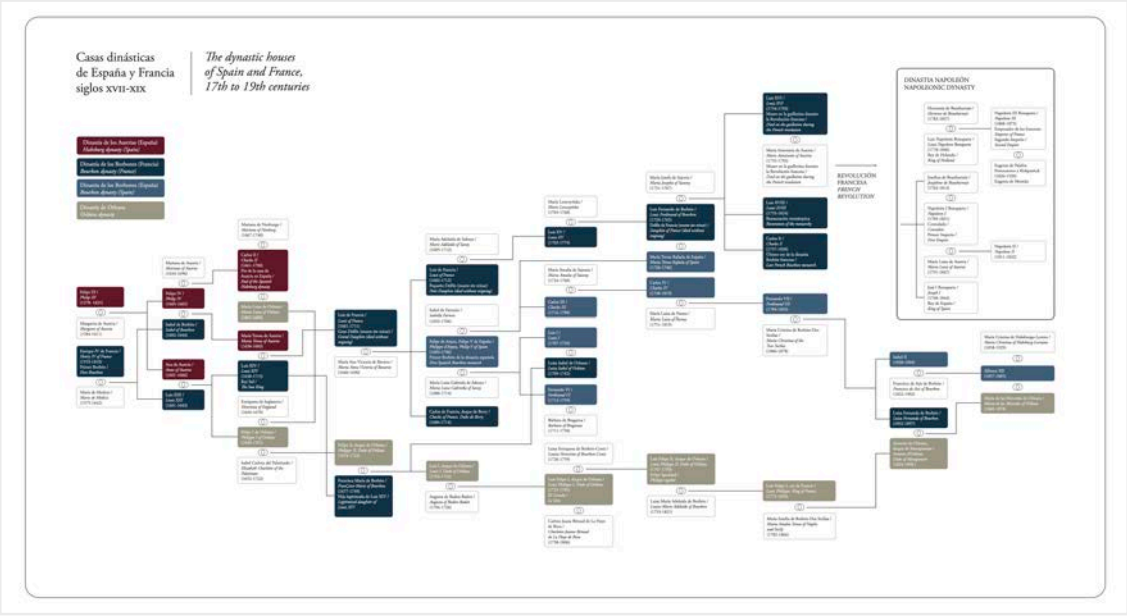
de Van Loo, si bien también marcadamente francés. Después de Van Loo los artistas franceses establecidos en España desaparecerán prácticamente, y sus puestos serán ocupados por artistas italianos y más tarde por españoles.

Une partie d'ânes y *La Familia de Felipe V* (1743)

Un ejemplo de la rápida imposición en España del gusto italiano sobre el francés es el proyecto para el nuevo Palacio Real de Madrid, tras el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734. El viejo Alcázar no gustaba nada a Felipe V, que encarga a Teodoro Ardemans nuevas reformas, pero pronto se dan cuenta que una reforma no conseguirá adaptar el edificio a unos gustos enteramente distintos, de origen francés y clasicista, con Versalles como referencia. Es en este momento cuando se produce el incendio que destruye el edificio, y que se había iniciado curiosamente en los aposentos del pintor Jean Ranc. Para el proyecto del nuevo Palacio Real Felipe V elige primero a un italiano, **Filippo Juvarra (1678-1736)**, discípulo de **Carlo Fontana (1638-1714)**, que fue a su vez discípulo de Bernini. Juvarra era el mejor arquitecto italiano del momento, influido por Bernini y Borromini y autor de hitos arquitectónicos de la época (fachada y escalera del Palazzo Madama de Turín, basílica de La Superga, los palacios de Stupinigi y la Venaria Reale, etc.). Su colosal proyecto tenía influencias de Versalles y del diseño de Bernini para el Louvre, con detalles decorativos italianos. Pero Juvarra muere pronto, y su idea, un palacio muy horizontal, no estaba pensado para ser construido en el solar del Alcázar. En 1736 se ofrece a sustituirle el arquitecto francés François Bruant, hijo del arquitecto de Los Inválidos, que ya plantea un debate entre el gusto francés y el italiano. En su argumentación Bruant se remite a Los Inválidos, al Louvre y a El Escorial, que atribuye erróneamente a un arquitecto francés, Louis de Foix, para defender la superioridad del gusto francés sobre el italiano. Sin embargo, era la reina Isabel de Farnesio quien imponía el gusto en la corte y sus preferencias eran italianas, por lo que se contrató finalmente a **Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764)**, discípulo de Juvarra, para ejecutar el proyecto de su maestro. El empeño regio en construirlo en el solar del Alcázar obligó a costosísimas obras para superar los desniveles y a diseñar un palacio menos extenso y más alto. Otro ejemplo del contraste de estilos entre el barroco francés e italiano es **Pierre Puget (1620-1694)**, conocido como "el Miguel Ángel francés", discípulo en Roma de Pietro da Cortona, y cuyo barroquismo exaltado y vibrante chocaba con el clasicismo equilibrado de la

corte francesa. En la segunda mitad del reinado de Felipe V, y durante los reinados de sus sucesores Fernando VI y Carlos III, se impondrán también los modelos estilísticos italianos, mientras que con Carlos IV, que sube al trono en 1788, la corte se españolizó con artistas formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque el rey, ávido coleccionista, comprara un gran número de exquisitos objetos suntuarios en Francia (porcelanas, relojes, muebles, etc.). Sólo puntualmente la cosa fue más allá, siendo un ejemplo el Gabinete de Platino de la Real Casa del Labrador de Aranjuez, decorado por el arquitecto de Napoleón, Charles Percier (1764-1838), en temprano estilo Imperio francés.

En los años 1733, 1743 y 1761 se firman los tres pactos de familia entre los Borbones reinantes en España y Francia, que incluían acuerdos de defensa mutua frente a Inglaterra. La Revolución Francesa y, sobre todo, la ejecución de Luis XVI en **1793**, volvió a separar a los dos países políticamente, con la Guerra de la Convención (1793-1795), que se cierra con el Tratado de Basilea de 1795. Napoleón da un golpe de estado contra el Directorio, estableciendo el Consulado (1799-1804), con tres cónsules pero con el general corso al mando de hecho. La separación volvería a producirse con la Guerra de Independencia (1808-1814). El paso de los franceses por España sólo deja caos y destrucción, además de un notable expolio artístico y patrimonial. Luis XVIII ocupa el trono de Francia tras la derrota de Napoleón, y ayudará a Fernando VII a restablecer el absolutismo con Los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823, acabando con el Trienio Liberal (1820-1823).



El siguiente gran pintor francés después de Watteau fue **Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779)**, «el mejor pintor de Francia a mediados del siglo XVIII, pues nadie ha poseído un gusto más seguro para el color y la composición» (Clark), coetáneo de Hogarth, pintor de escenas cotidianas domésticas (*La bendición de la mesa*, 1740) de hogares burgueses o humildes y trabajadoras (él era hijo de un carpintero) y bodegones o naturalezas muertas (*La raya*, 1728). Chardin no retrató a las clases altas, y menos a la corte. «Los

cuadros de Chardin demuestran que las cualidades inmortalizadas en verso por La Fontaine y Molière -el buen sentido, el buen corazón, un enfoque de las relaciones humanas a la vez sencillo y delicado- habían sobrevivido hasta medidos del siglo XVIII como sobreviven en nuestros días en las zonas rurales de Francia y en lo que los franceses llaman el *artisanat*» (Clark). No se sabe mucho sobre su formación, pero no fue académica y tampoco viajó a Roma, como hacían muchos. Pudo formarse en parte con Van Loo, según se cree. Estuvo interesado por la pintura flamenca del XVII, naturalezas muertas y escenas de interior con pocos personajes. Chardin pintaba despacio, por lo que se conservan de él solo unos 200 cuadros en total. Su deseo era pintar cuadros históricos, los más cotizados. Pero se especializó en los bodegones, buscando la belleza en objetos cotidianos. A diferencia de los bodegones barrocos del siglo anterior, los de Chardin no encierran ningún mensaje, y son puros ejercicios pictóricos. En 1728 se presentó en la Academia Real con unos cuadros excelentes, que fueron confundidos con cuadros flamencos por su calidad. Uno de esos cuadros fue *La raya*, y otro *El buffet* (Chardin los regaló a la Academia y de ahí pasaron al Louvre en 1793). En *La raya* Chardin pinta un bodegón, una naturaleza muerta, con útiles de cocina, dos barbos, unas ostras, unos puerros, un gato y una raya desventrada colgada de un gancho. Los egipcios ya pintaban ofrendas rituales, y los pintores griegos y romanos pintaban objetos decorativos, mientras que en el Renacimiento italiano y flamenco aparecen objetos de importancia simbólica en los cuadros, pero son los holandeses quienes ponen un nombre al género ("objetos inmóviles") y pintan cuadros dedicados en exclusiva al tema. En la tradición holandesa estos objetos tenían significados codificados, que invitaban a la reflexión. Caravaggio también pintó este tipo de cuadros, a veces formando parte de retratos alegóricos. Hay además una tradición española (Sánchez Cotán, Zurbarán). A principios del XVIII en Francia estos cuadros de *naturalezas muertas* (expresión que aparece en 1756) no eran demasiado estimados, y se consideraban un género menor, "pintura de género" para el enciclopedista Diderot. Fue precisamente Diderot quien acuñó el término en su *Essai sur la peinture* (1795), para incluir las categorías menores de la pintura, como paisajes, bodegones o escenas domésticas y campesinas, frente a la pintura histórica, religiosa y mitológica, para él de mayor nivel. Pero Franz Kruger, en su *Diccionario de la historia de la pintura* (1837), redujo el significado de la "pintura de género", que pasaría a incluir solo las escenas cotidianas, aparentemente intrascendentes, que tenían un precedente directo en los holandeses y flamencos del XVII (el hogar, los oficios, las fiestas, el ocio doméstico). No obstante en el norte esta pintura de interiores iba cargada de juicios morales y alegorías (la virtud se ensalzaba, el vicio de caricaturizaba, criticaba o satirizaba), y esto tampoco ocurre en Chardin. Este pintaba del natural, usando objetos que tenía a mano, y que por tanto reaparecen en varios cuadros (tanto bodegones en sentido estricto como escenas de género, en las que se introducen objetos también). Un cubilete de plata que aparece desde sus primeros cuadros fue robado en 1759 por un criado. Se recuperó y vuelve a aparecer en los últimos, pero también vemos una jarra de cerámica verde (que se rompió en algún momento, porque deja de aparecer), una espumadera, una cazuela de cobre, etc. Junta

objetos solo por sus cualidades formales, componiendo Chardin la escena cuidadosamente con ellos. Los objetos que presenta en el cuadro tienen por lo general propiedades contrapuestas (crudo, cocido; dulce, salado; líquido, solido; graso, magro; animal, vegetal; pescado, caza; etc.). Otros pintores anteriores de este tipo de cuadros pintaban los objetos vistos desde más arriba de la superficie en que se disponían, pero Chardin lo hace mucho más abajo, justo por encima de dicha superficie, por lo que la profundidad es muy escasa. Para dar más relieve usa, como los holandeses, cuchillos oblicuos. Con el tiempo iría haciendo bodegones con menos elementos, jugando con la posición de los objetos, ordenados en un espacio por lo demás vacío, idea que sedujo después a Cézanne y a los cubistas. Las pinceladas son gruesas, y esto impone una distancia de contemplación. En *La raya*, un cuadro temprano, aún se ven muchos objetos, algunos en desorden, y aparecen animales muertos (como el que da título al cuadro, que aparecerá en otras pinturas más adelante), y uno vivo, el gato, que tenemos también en otros cuadros y que desordena los objetos dispuestos por el pintor. Un ejemplo de las repeticiones de elementos puede verse en el *Bodegón con gato y raya* (1728) del Thyssen. A partir de 1733, cansado quizás de hacer siempre lo mismo, empezó a pintar escenas domésticas (lo que se llamaría después "pintura de género" en sentido estricto), aunque siguió también con los bodegones, si bien sin animales muertos, más sencillos. En 1667, la *Academia Real de pintura y escultura* había organizado una primera exposición, abierta solo a sus miembros. La experiencia se repitió de manera intermitente en la Gran Galería del Louvre, pasó después a ser anual y en el Salón Carré, de donde procede su nombre (Salón). Los profesores de la Escuela de Bellas Artes constituían un jurado que decidía la admisión. El Salón se interrumpió entre 1704 y 1737, y a partir de esta fecha se celebró cada dos años (a partir de 1791, a causa de la Revolución, los artistas ya no estarán obligados a formar parte de la Academia para poder presentar sus obras al público). En 1737 Chardin expone con éxito en el Salón la Academia sus primeros cuadros con personajes: *La lavandera* (1733) y *Mujer cogiendo agua de una cisterna* (1733-39). Otros cuadros de este tipo son *Mujer sellando una carta* (1733), *El castillo de naipes* (1737), *Niña con raqueta y volante* (1737), *La gobernanta* (1738), *El niño de la peonza* (1738), *La proveedora* (1739), *Mujer pelando nabos* (1738), *La madre laboriosa* (1740) o *El benedícite* (1740). Los niños y los juegos son un tema recurrente de sus escenas de género, algunas a modo de retratos de medio cuerpo. Hizo también muchas copias de sus cuadros más populares (por ejemplo, de *La lavandera* se hicieron tres, uno perdido) y grabados. Diderot redactará las actas de las exposiciones, escribiendo entre 1759 y 1781 nueve "Salones" en los que ataca a Boucher y alaba a Chardin. A diferencia de Watteau, Boucher o Fragonard, Chardin no retrató en sus cuadros de escenas domésticas las clases altas y la alegría de vivir típicas de la época, sino el entorno doméstico de las clases más humildes, por lo que su éxito entre las clases pudientes no deja de ser sorprendente. Sin embargo, sus temas conectan muy de cerca con las preocupaciones de la Ilustración, y es esto lo que atrae a Diderot. Su mujer muere en 1735 y en 1744 se casa otra vez, pero ahora con una viuda acomodada. A partir de esa fecha en sus cuadros se percibe un cambio en las

decoraciones y la vestimenta de sus personajes, lo que refleja su nuevo estatus. En 1752 el rey le otorga una pensión y en 1757 un taller con vivienda. En 1751 abandona la "pintura de género" para volver a centrarse en los bodegones en exclusiva, ahora con colores más luminosos y ligeros (*Los restos de una comida*, h. 1763; *Naturaleza muerta con los atributos del arte*, 1766). A partir de 1770 la salud de Chardin se resiente, especialmente su vista, y abandona la pintura al óleo por pintura al pastel (un ejemplo es el maravilloso *Autorretrato con gafas*, 1775).

La raya (1728) y *La lavandera* (1733)

Fue aclamada maestra de la técnica del **pastel** la veneciana **Rosalba Carriera (1675-1757)**, reputada pintora de miniaturas que puso de moda la técnica del pastel en París en la década de 1720, retratando a diversas personalidades de la época (a Watteau, por ejemplo) y a la realeza, incluidos el rey y el regente. En París estaría unos 18 meses, y sus diarios de esta época fueron publicados en 1793. Conoció a maestros del pastel franceses como Liotard o La Tour. Tras su estancia en París estuvo un tiempo en la corte de Viena donde cosechó también el éxito. Pintó una fascinante secuencia de autorretratos a lo largo de su vida hasta su pérdida de la visión en 1746.

Retrato de Watteau (1721) y *Autorretrato con gafas* (1775)

Jean-Étienne Liotard (1702-1789) era de origen francés hugonote, aunque nace en Ginebra, y fue un exquisito pintor rococó con una sorprendente capacidad para representar figuras con un impactante realismo y detallismo. Su formación fue francesa (se traslada a París en 1725) e italiana (trabaja en Nápoles y Roma unos años), y tras un viaje a Turquía (1738-42) acaba estableciéndose en Viena (1742), donde pinta a la familia imperial. Después no deja de viajar, moviéndose entre las grandes ciudades de la Europa de la época (París, Londres, Viena). Hacia el final de su vida, en 1776, vuelve a su Ginebra natal, donde pinta bodegones (*Naturaleza muerta con higos*, 1782; *Juego de té*, 1781-83; etc.). Su especialidad era la técnica del pastel, con la que componía delicados retratos (*Ami-Jean de la Rive*, h 1758; *Mademoiselle Jacquet*, h 1748–1752; *Maria Frederike van Reede-Athlone a los siete años de edad*, 1755-56; etc.) y escenas de interior (*Dama sirviendo chocolate*, 1744; *La bella chocolatera*, 1744; *El desayuno de la familia Lavergne*, 1754, que también una versión al óleo diez años posterior; etc.). La *Dama sirviendo chocolate* fue pintada en Viena, cuando la emperatriz María Teresa pide al pintor que se quede en la ciudad. Vemos cómo el chocolate se sirve en una taza de fina porcelana, acompañado de un vaso de cristal de Bohemia con agua, sobre una bandeja de laca japonesa. La obra está realizada en pastel sobre pergamino. La escena, iluminada a través de dos ventanas que se reflejan en el cristal del vaso, apenas tiene sombras. Las texturas de los tejidos y pequeños detalles (los reflejos, la decoración de la taza) aparecen representados con un detallismo y viveza sorprendente. La bella chocolatera es un personaje muy familiar pues su imagen puede ser una de las más reproducidas de la historia del arte, gracias a un hombre de negocios estadounidense, Henry L. Pierce, presidente de la Walter Baker & Company (el productor de chocolate más antiguo de los Estados Unidos), que descubrió la obra durante una visita a la

Dresden Gemäldegalerie y decidió convertirla en la imagen de marca de uno de sus productos, el Bakers Cocoa, en 1883. En 1781 Liotard publicó su *Traité des principes et des règles de la peinture*. Otro maestro indiscutible de los retratos al pastel es **Maurice Quentin de La Tour**, ya citado, que tuvo enorme éxito y contó entre sus clientes a la realeza, incluido el rey Luis XV, y la intelectualidad de la época, como Voltaire, a quien retrata en 1735. Un acabado ejemplo de su supremo arte es el *Autorretrato con chaqueta de encaje,* de 1751. Tras iniciarse como aprendiz en París, Quentin La Tour tuvo una estancia formativa temprana en Inglaterra, donde conocerá las obras de Van Dyck. Inventó un método de fijación del pastel que por desgracia se perdió tras su muerte. Su gran rival en los favores de la corte fue **Jean-Baptiste Peronneau**, también citado en relación al reflejo de la vida social de los salones parisinos.

La bella chocolatera (1744) y *Autorretrato con chaqueta de encaje* (1751)

Fueron también grandes especialistas en la técnica del pastel **Therese Concordia Mengs-Maron (1725-1806)** y **Anna Maria Mengs (1751-1792)**, hermana mayor e hija respectivamente del pintor alemán neoclásico, radicado en España, **Anton Raphael Mengs (1728-1779)**. Los Mengs eran de origen danés, pero residentes en Dresde, donde el patriarca, Ismael Mengs, era pintor de la corte. Con 16 años la familia se trasladó a Roma. Therese Concordia se casó allí con un pintor de retratos austríaco pupilo de su hermano Anton Raphael, Anton von Maron (1733-1808). Therese Concordia pintó miniaturas y pasteles (como su *Autorretrato* de 1745), y también fue profesora de pintoras. Anna Maria también pintó pasteles y miniaturas (retrató a su padre al pastel), y se casó con un grabador español, Manuel Salvador Carmona, por lo que aparece referida a veces como Ana Carmona. Se estableció en Madrid, donde residía su padre, y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Autorretrato (1745) y *Retrato de Anton Raphael Mengs* (1780-1792)

«Poseemos un registro completo de cómo se vivía en Francia a mediados del XVIII, porque, aunque a excepción de Chardin no hubo grandes pintores, hubo innumerables artistas de segunda fila, como Jean-Michel Moreau (1741-1814), Moreau el Joven, que se contentaban con retratar escenas de la época y que, por lo tanto, al cabo de doscientos años, conservan todavía un interés que no tendrían si su objetivo hubiera sido la "autoexpresión". Nos muestran la existencia de una dama joven en todas sus horas: cómo se ponía las medias delante de la chimenea, visitaba a una amiga que iba a tener un niño (*N'ayez pas peur, ma bonne amie*, grabado de Moreau), daba a los niños un *canard*, un terrón de azúcar mojado en café [*El desayuno*, de Boucher], parloteaba demasiado durante un té con música (*Un peu de silence s'il vous plaît*), recibía el *billet doux* de un joven admirador, aparecía en la ópera con sus mejores galas y, por fin, se iba soñolienta a la cama» (Clark).

Así como los clasicistas Charles Le Brun y Pierre Mignard, más el retratista Rigaud, son los pintores de referencia en la Francia de Luis XIV, y el más sensual y exuberante Antoine Coypel (1661-1722) lo es para la Francia de Felipe de Orleans, Regente de Francia durante la minoría de edad de Luis XV, los pintores rococó François Boucher y Jean-Marc Nattier lo serán para la Francia de Luis XV, hijo del Pequeño Delfín (que era hermano de Felipe V de España), que era hijo del Gran Delfín que a su vez lo era de Luis XIV.

François Boucher (1703-1770) fue un académico de amplia carrera en todo tipo de artes decorativas (cartones para tapices y porcelanas), escenografías y pinturas de amplia temática, incluidos paisajes idealizados (*Paisaje fluvial con templo antiguo* y *Paisaje fluvial con ruina y puente*, 1762), interiores galantes (*La toilette*, 1742; *La marchante de modas*, 1746), retratos (*Marquesa de*

Pompadour, 1756) y escenas mitológicas (*El triunfo de Venus*, 1740; *Diana después del baño*, 1742; *Cupido desarmado*, 1751) o pastoriles (*Un verano pastoril* y *Un otoño pastoril,* 1749). En *El desayuno* (1739) el pintor muestra un cuadro lleno de detalles domésticos que muestran una nueva forma de vida (amplios ventanales y pequeña chimenea en las casas, bebidas calientes como el café, el té y el chocolate, porcelanas, atención a los niños y vida familiar). Era una época feliz, de paz y prosperidad bajo el reinado de Luis XV (1715-1774). La familia del cuadro pudiera ser la del propio Boucher en esa época (tenía dos hijos con esas edades), y además la habitación que vemos (el tocador) aparece en otros cuadros, lo que podría indicar que se trata de su casa. En este período las casas se hacen más cómodas y la vida más privada. El precio del vidrio desciende y permite hacer grandes ventanas, las chimeneas se hacen más pequeñas y eficientes, los techos bajan y las habitaciones son más reducidas, por lo que se usan grandes espejos para aumentar la sensación de espacio; aparecen también los pasillos para poder circular por la casa sin tener que atravesar las habitaciones, con lo que surge la posibilidad de aislarse, y las habitaciones se especializan, con el salón para recibir visitas y el comedor separados del dormitorio. Incluso el rey vivía ahora en unos *petits apartaments* en Versalles, en el entresuelo. La revalorización de los sentimientos (*Manon Lescaut*, de Prévost, 1731) y el sentimiento de intimidad son novedades de este siglo, y está relacionado con estos cambios de costumbres y de diseño en las casas. El desayuno es un invento francés, formado por panecillos y una bebida caliente que traía un camarero de un local especializado (como el del cuadro, que sirve la bebida). Antes de esto se hacía una comida caliente a mediodía, nada más. La jarra plateada caliente (tiene un largo asa) que aparece en el cuadro es de chocolate (detrás, en la repisa, hay otra de café, para comparar, con asa redonda), que se componía entonces de cacao, azúcar, canela y vainilla, y venía en tabletas que se disolvían en agua o leche calientes. Era poco digestivo porque el cacao incluía todo su aceite natural, que hoy se quita: las semillas se molían para obtener la pasta de cacao que se utilizaba tal cual. Fue Ana de Austria, hija de Felipe III de España, quien, al casarse con Luis XIII y convertirse en 1615 en reina de Francia, introdujo el chocolate, procedente de las colonias españolas. En el siglo XVII se consumían en Madrid más de cinco toneladas de chocolate al año y se vendía por todas partes en la ciudad, incorporándose a la repostería el siglo siguiente. María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, se casa con Luis XIV y afianza la costumbre de consumir chocolate. En Francia se hizo muy popular, sobre todo entre la aristocracia. El café, en cambio, se popularizó en Europa tras el asedio de Viena por los turcos en 1683, y en el París del XVIII era una bebida más barata y propia de las clases populares. En el cuadro se aprecia también una vajilla de porcelana. Hasta 1709 las vajillas eran de plata o de oro, pero Luis XIV obligó a fundirlas todas para pagar las guerras. A partir de entonces se usaron de loza fina o de porcelana. Estas últimas eran muy caras, pues venían de China, pero en 1708 se empezaron a producir también en Meissen, Sajonia. En 1768 se descubrió el caolín en Limoges, que daba dureza a la porcelana, y esta empezó a producirse también en Francia. Madame Pompadour creó la manufactura real de porcelana en Sèvres, y llamó a Boucher, su pintor favorito, para que diseñara las

decoraciones (también pintó un suntuoso retrato de su protectora en 1756). Después del desayuno aparecía el peluquero. La esposa de Boucher, que también diseñaba y hacía grabados, sirvió probablemente de modelo para las dos mujeres que aparecen en el cuadro. No era frecuente que los niños compartieran la vivienda con los padres, salvo que estos tuvieran suficientes recursos para pagar una nodriza en casa. Lo normal era que los niños fueran enviados al campo, hasta que crecían y eran internados en un colegio o convento. La mortalidad infantil era muy elevada, lo que animaba al desapego, que a su vez alimentaba dicha mortalidad. Fue *Emilio*, el tratado sobre la educación infantil de Rousseau, de 1762, lo que aceleró el cambio de costumbres que ya se aprecia en el cuadro, donde vemos a una familia unida. Boucher siguió el estilo de Rubens y Watteau, de quien hizo grabados, y lo aplicó a todo tipo de artesanía decorativa. Prosperó notablemente, y en 1752 consiguió un apartamento en el palacio del Louvre y el nombramiento de *pintor real* en 1764.

El desayuno (1739) y *La toilette* (1742)

El gran retratista francés de la época es un escultor, **Jean-Antoine Houdon (1741-1828)**. Pero dentro del estilo *rococó* puede citarse a **Francois-Hubert Drouais (1727-1775)**, hijo y discípulo de Hubert Drouais (1699-1767), y también aprendiz en los talleres de Charles-André van Loo (1705-1765) -tío de **Louis-Michel van Loo (1707-1771)**- y François Boucher. El gran rival de Drouais fue **Jean-Marc Nattier (1685-1766)**. Todos ellos fueron pintores cortesanos y de la nobleza parisina en la Francia de Luis XV, muy detallistas en la descripción de los tejidos y de variado colorido, pero en general tendentes a un retrato idealizado de escasa penetración psicológica.

«Los hombres que se encontraban en los salones de Madame du Deffand y Madame Geoffrin estaban empeñados en una tarea colosal, una enciclopedia o *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* con la que pretendían impulsar el progreso de la humanidad mediante la supresión de la ignorancia. También en este caso la idea fue imitada de Inglaterra, donde en 1728 se había publicado la *Enciclopedia*, de Chambers. Era una empresa

gigantesca -con el tiempo llegaría a ocupar 24 volúmenes en folio-, y naturalmente trabajaron en ella muchos colaboradores, pero el motor de toda la obra fue Diderot. Veámosle sonriendo con la sonrisa de la razón en un retrato de Louis-Michel Van Loo (1767) que le puso furioso: decía que el pintor le había dado el aspecto de una vieja *cocotte* que todavía intentara agradar. Era un hombre polifacético de extraordinaria inteligencia, novelista, filósofo, crítico de arte incluso y gran defensor de Chardin (...). Los objetivos de la Enciclopedia nos parecen hoy bastante inofensivos, pero a los gobiernos autoritarios no les gustan los diccionarios. Viven de mentiras y abstracciones engañosas, y la definición exacta de las palabras es un lujo que no se pueden permitir. Por dos veces fue prohibida la *Enciclopedia*, pero con su triunfo final, las reuniones sociales de aquellos salones elegantes pasaron a ser precursoras de una política revolucionaria» (Clark).

Diderot (1767)

El equivalente a Gainsborough y su interés por la naturaleza en Francia fue **Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)**, que siguió además la tradición de Watteau. Fue discípulo de Chardin y de François Boucher. Visitó Roma y a su vuelta pintó cuadros históricos de gran formato, con los que causó sensación (1761), pero él prefirió rechazar una carrera como pintor de la corte y vivir de su trabajo de forma independiente. Sus más de 450 obras fueron vendidas a coleccionistas privados, que pagaban antes y mejor que la corte. Fragonard añade a la alegría de vivir de sus cuadros una cierta frivolidad y erotismo, motivo por el cual los grabados basados en su obras tuvieron tanto éxito. En 1767 el barón de Saint-Julien le encargó *El columpio*, con instrucciones precisas. Otros cuadros de temas picantes fueron *El camisón arrebatado* (h

1770) o *La resistencia inútil* (h 1775), así como *La Gimblette* (dos versiones del mismo tema, en que una chica semidesnuda juega con un perrito, una de 1770-72 y otra de 1770-75) o *El despertar* o *Dos muchachas en una cama jugando con dos perritos* (h 1770), aún más descarado si cabe. Este tipo de pintura tuvo un éxito enorme. Fragonard vivía con comodidades en el Louvre, donde celebraba tertulias de temas filosóficos o literarios. Estos salones serían pronto sustituidos por clubs dedicados a la agitación política. *El beso furtivo* (1788) está pintado justo antes de estallar la Revolución Francesa, y la pareja de jóvenes pertenecen a una nueva generación que no se empolva el pelo, usan un chal a rayas (antes mal vistas, pero de moda desde la revolución americana de 1776 y su bandera a rayas) y lee a Rousseau (*La nueva Eloísa*, 1761). Ella puede ser Rosalie, la hija de 18 años del pintor, que murió en 1788. En esta fecha Fragonard ya no estaba de moda, aunque se vendían bien sus grabados. Madame du Barry había rechazado en 1774 las pinturas encargadas a Fragonard dos años antes para decorar sus palacetes. Prefirió pinturas de estilo clasicista. Por un lado, un nuevo moralismo capitaneado por Diderot y Rousseau, y por otro las **excavaciones de Herculano (1738)** y **Pompeya (1748)**, habían situado en la cresta de la ola el estilo neoclásico y a pintores como David. El momento del frívolo **rococó** había pasado ya (en este contexto se produce también el reemplazo en España de un Tiepolo por un Mengs, ambos traídos a la corte por el rey Carlos III). Fragonard trató de adaptarse con obras como la clasicista *Fuente de amo*r (1785), o el propio *El beso furtivo*, que recogía la influencia de la pintura flamenca de interiores que se coleccionaba entonces en Francia. Pero no pudo evitar introducir alusiones picantes, como el hecho de que el galán pise el vestido de la chica para que no pueda escapar. Fragonard sobrevivió a la masacre de septiembre de 1792, al **Terror de 1793-94** y a la reacción posterior, ocupando gracias a David, muy cercano a Robespierre, puestos administrativos relacionados con las artes. Con el ascenso de Napoleón perdió su posición e incluso su vivienda en sede oficial, muriendo solo y olvidado en 1806, si bien no pintaba ya desde hacía 20 años. El beso furtivo pudo ser una de sus últimas obras.

El columpio (1767) y *El beso furtivo* (1788)

Una figura artística interesante fue el pintor **Joseph Ducreux (1735-1802)**, *Premier Peintre de la Reine* a pesar de no ser miembro de la Académie. Fue retratista de la corte de Luis XVI (pintando su último retrato antes de su ejecución), y de María Antonieta (de la que pintó un retrato en 1770 en Viena, por encargo de su futuro esposo, que deseaba verla antes de la boda). Lo más interesante de este pintor, especializado en la técnica del pastel, son unas pinturas poco convencionales, aunque generalmente reservadas a los autorretratos, en las que aparecen posturas y gestos cotidianos nunca antes objeto de un tratamiento pictórico (burlas, bostezos, gestos exagerados), como en su muy conocido *Portrait de l'artiste sous les traits d'un moqueur* (h 1793). La idea de la instantánea fotográfica está ya en Ducreux, antes de que se inventara la fotografía. Una vez estalla la Revolución huye a Londres, pero vuelve a París en 1793, donde es protegido por Jacques-Louis David.

Portrait de l'artiste sous les traits d'un moqueur (h 1793)

Aunque más joven que Jean-Louis David, la gran retratista **Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)** pertenece por estilo más al siglo XVIII que al XIX, si bien practicando un sencillo y delicado naturalismo que huye del artificio rococó. Se conservan de ella unas 900 obras, de las que 700 son retratos (*Autorretrato con sombrero de paja*, 1782; *Autorretratos con su hija Julie*, 1786 y 1789; *Retrato de su hija Julie mirando un espejo*, 1787; *Retrato de María Antonieta*, 1778 y 1783; etc.) y el resto, paisajes. Alcanzó un éxito profesional notable y el escultor Augustin Pajou (1730-1809), discípulo de Jean-Baptiste Lemoine (1704-1778), la retrata cuando era ya una celebridad. María Antonieta, hija más joven del emperador Francisco I y María Teresa, se casa con Luis XVI en 1770, y

en 1778 Vigée Le Brun la pinta para enviar el cuadro a Viena: aparece vestida a la inglesa, con un elaborado peinado, con el busto de su marido en la esquina superior derecha. María Teresa escribió a su hija tras recibir el retrato, que colocó en el Palacio Hofburg: «¡Estoy encantada con tu gran retrato!». En su *Autorretrato con sombrero de paja*, hoy en la National Gallery y realizado con 27 años, tenemos ya un excelente ejemplo de su estilo. Aparece en el centro de la composición, mirando directamente al espectador, con el pelo suelto y sin empolvar, con escaso maquillaje, sonriendo y con los labios entreabiertos (una característica de muchos de sus retratos que les confería naturalidad y frescura) y llevando un sencillo vestido-camisa. Como un gesto de autoafirmación e independencia, la pintora sostiene una paleta, su herramienta de trabajo. El *Autorretrato con su hija Julie* (1789) es un ejemplo aún más impactante de la naturalidad, inmediatez y frescura de la aproximación al retrato de esta artista. Ambas, madre e hija, aparecen espontáneamente abrazadas y mirando al espectador. Vigée Le Brun viajó mucho huyendo de la Revolución Francesa, que acabó con la vida de su amiga y protectora la reina María Antonieta. Inicia su exilio de 12 años en 1789, y reside en Italia, Austria y finalmente Rusia. Ella y su hija (n 1780) viven durante esta época de su pintura. Vuelve a Francia con Napoleón en el poder, pero no deja de viajar (Inglaterra, Suiza). Escribió una interesante autobiografía (1835-37). Su familia era modesta pero había afición en ella a la pintura y su padre fue su primer maestro. Ya desde la adolescencia pintaba retratos profesionalmente y con el tiempo pasó de pintar a la nobleza a ser invitada, con 23 años, a pintar a la reina María Antonieta en Versalles en 1779, quien la introduce en la corte y la promociona. Además, la reina presiona para que Élisabeth sea admitida en la *Académie royale de peinture et de sculpture*, cosa que logra el mismo día de 1783 que su gran rival, **Adélaïde Labille-Guiard (1749-1802)**. Adélaïde también era de familia modesta y aprendió a pintar miniaturas y óleos con François-Élie Vincent, quien acabaría siendo su segundo marido muchos años después. Se ganó la vida como profesora de pintura, como Élisabeth. Una de sus discípulas fue la excelente retratista **Marie Gabrielle Capet (1761-1818)**, autora de un autorretrato de 1783 y también retratada en esa década por su marido François-André Vincent (1746-1816), y otra la también pintora **Marie-Marguerite Carraux de Rosemond (1765-1788)**. Ambas aparecen (derecha y de perfil la primera, izquierda al fondo y de frente la segunda) junto a su profesora en la obra maestra temprana de esta, *Autorretrato con dos alumnas* (1785), que tiene una cierta influencia de Vigée Le Brun. La tía de Luis XVI, María Adelaida, la pensionó y la promocionó en la corte y entre la familia real (*Retrato de Madame Adelaida, tía de Luis XVI*, 1787). Estas relaciones la hicieron sospechosa más tarde, durante la Revolución Francesa, pero a diferencia de Vigée Le Brun no abandona Francia y retrata a miembros de la Asamblea Nacional (entre otros, a Robespierre, en 1790). En 1795 es pensionada por el Estado y se le concede vivienda en el Louvre.

Autorretrato con su hija Julie (1789) y *Autorretrato con dos alumnas* (1785)

Goethe dijo: «El **clasicismo** es la salud y el **romanticismo** la enfermedad». Para Giulio Carlo Argan (1909-1992), *lo clásico* está ligado al arte del mundo antiguo, grecorromano, y a su renacimiento en la cultura humanista de los siglos XV y XVI; mientras que *lo romántico* está conectado con el arte cristiano de la Edad Media y más específicamente del Románico al Gótico. Wilhelm Worringer (1881-1965) superpone a lo anterior una distinción geográfica: *clásico* sería el mundo Mediterráneo, donde la relación del hombre con la naturaleza es clara y positiva; y *romántico* sería el mundo nórdico, en el que la naturaleza es misteriosa, hostil y amenazante. El romanticismo es el estilo del siglo XIX, mientras que el clasicismo tuvo que esperar a «ser rescatado por su viejo aliado, el realismo» (Kenneth Clark). Dos tratados fijan dos corrientes que a partir de aquí discurrirán separadas: la clásica y la romántica. **Johann Winckelmann (1717-1768)** publica en 1755 *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*, y **Edmund Burke (1729-1797)** en 1757 su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. El artista más estrechamente vinculado a los principios de Winckelmann fue el pintor y teórico **Anton Rafael Mengs (1728-1779)**, mientras que Jacques-Louis **David** evolucionó desde un clasicismo inspirado en Poussin (*Belisario pidiendo limosna*, 1781) a un estilo con muchos rasgos anticlásicos y políticamente revolucionario (*El juramento de los Horacios*, 1784). Un discípulo español de Mengs fue **Mariano Salvador Maella (1739-1819)**, que tras una brillante carrera fue nombrado (1799) primer pintor de cámara del rey Carlos IV, junto a Goya. Su principal rival hasta entonces había sido otro protegido de Mengs, **Francisco Bayeu (1734-1795)**, cuñado y protector de Goya en la corte. El servicio de Maella durante el reinado de José Bonaparte provocó su ostracismo tras la restauración borbónica.

Influido por Burke, Kant distinguirá entre "lo bello pintoresco" y "lo bello sublime", términos que ya tenían un significado en el campo artístico. Kant decía que la diferencia entre lo bello y lo sublime es que a lo sublime se le añade la espiritualidad. Pero en esencia **lo pintoresco es aquello de belleza singular, mientras que lo sublime es aquello que nos supera y nos abruma**. La poética de "lo pintoresco" es una cualidad del gusto de los pintores que se refleja en sus representaciones de la naturaleza, sobre todo en los barrocos, y quien lo teorizó fue Alexander Cozens (1717-1786), por las mismas fechas en las que Burke definía y teorizaba la poética de "lo sublime". Ambas remiten en el fondo a teorías de la relación humana con la naturaleza (estable en un caso, conflictiva en el otro). En la pintura, "lo pintoresco" se muestra siempre con tonalidades cálidas y luminosas, con toques vivaces que indican la irregularidad o el carácter de las cosas, siendo los motivos muy variados (árboles, manchas de hierba, charcos, nubes en movimiento, árboles caídos, cabañas, animales pastando, pequeñas figuras). El trazo es rápido, sin detenerse en los detalles. En cambio, "lo sublime" se traduce en colores oscuros o exangües, el dibujo está muy marcado, los gestos son exagerados, las figuras aparecen prisioneras de un rígido esquema geométrico que las ahoga o empequeñece. Los precedentes son claros: "lo bello" proviene de Rafael, "lo sublime" de Miguel Ángel, "lo pintoresco" de los holandeses. Fuseli y Blake desarrollan la poética de "lo sublime", y Cozens, Constable y Turner recorren de forma paralela la vía de "lo pintoresco".

Según Argan, la principal diferencia entre *lo clásico* y *lo romántico* es de actitud, entre *lo racional* y *lo pasional*, y considera las siguientes fases: **1**, **fase prerromántica**, con la poesía inglesa de *lo sublime* y del horror y, en paralelo, la poesía alemana del *Sturm und Drang*; **2**, **fase neoclásica**, que coincide con la Revolución Francesa y el imperio napoleónico; **3**, **fase de reacción romántica**, con el rechazo burgués a las reinstauraciones monárquicas, con los movimientos de independencia nacional y las primeras reivindicaciones obreras (1820-50). No obstante, el propio Argan señala que esa periodificación es confusa, por cuanto en el arte clásico no se busca la repetición de arquetipos, sino su perfeccionamiento, y la tensión resultante puede considerarse típicamente romántica. Además, el Iluminismo es antihistórico, y toma el arte clásico grecorromano como un modelo, absoluto e inalcanzable, y la reacción frente a ello no es binaria, sino variada: de evocación y emulación (Canova, Thorvaldsen), de revitalización onírica (Blake), de reanimación imaginativa (Ingres), o de rechazo con violencia (Courbet). Solo con los Impresionistas, más adelante, ese ideal clásico desaparece totalmente del horizonte del arte.

El **Neoclasicismo** rechaza el Barroco y el Rococó, y adopta el arte grecorromano como modelo (Winckelmann, Mengs). Las excavaciones de **Herculano (1738)** y **Pompeya (1748)** reviven el concepto de *clasicismo*, y lo extienden a las artes ornamentales y a la pintura (de la que se conocían muy pocos ejemplos romanos antes). Durante las campañas de Bonaparte en Egipto se descubre el arte egipcio, que se incorpora al acervo estético del

neoclasicismo. En pintura se prima el retrato (relación del hombre con la sociedad) y la mitología y la historia (fábulas con enseñanzas éticas y políticas). En arquitectura, Lodoli o Milizia defienden la correspondencia lógica entre forma y función, especialmente función social, y surge el *urbanismo*, aplicándose dichos principios a las ciudades, ahora regidas por los poderes públicos, que deben buscar una unidad estilística que refleje el orden social. Los pioneros del urbanismo fueron los llamados "arquitectos de la Revolución", **Étienne-Louis Boullé (1728-1799)** y **Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)**, contemporáneos de David, ambos ligados al iluminismo de la *Enciclopedia*. Sus proyectos quedaron en el papel debido a las reinstauraciones eclesiástico-monárquicas posteriores a la caída de Napoleón, pero este neoclasicismo urbanístico tuvo continuidad más adelante (Antolini, Valadier, Schinkel). En escultura pueden citarse a un **Edmé Bouchardon (1698-1762)**, escultor oficial de Luis XV que permanece fiel a los principios del clasicismo, **Antonio Canova (1757-1822)**, a un **Bertel Thorvaldsen (1770-1844)** o el clasicismo tardío de un **Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)**. En particular Canova, según Argan, «realiza en la escultura esa misma transformación de la sensación en idealismo que, en el campo filosófico, lleva a cabo Kant, en la literatura Goethe y en la música Beethoven». A diferencia de Canova, la referencia directa de Thorvaldsen es la escultura griega. Canova fue considerado por sus contemporáneos el mejor escultor europeo desde Bernini, creador de grandes iconos del Arte como *Eros y Psique* (1787-93) o *Venus Victrix* (1804-08). El neoclasicismo tiene además una vertiente en las artes decorativas, y la sencillez y funcionalidad de los objetos clásicos descubiertos en Pompeya y Herculano se muestran ideales para la producción industrial y seriada.

Eros y Psique (1787-93) y *Venus Victrix* (1804-08)

La **Revolución Francesa**, a partir de 1789, supone un cambio profundo en más sentidos, lo que explica que el clasicismo y el romanticismo convivan y se interrelacionen. Desaparece el mecenazgo de reyes, aristócratas y la Iglesia (católica), sobre todo para obras que reforzaban su poder político dentro de unos cánones de representación. El cambio principal será la convivencia de distintos estilos en un mismo período o lugar, pues el "estilo" de una obra pasa a ser objeto de selección, de entre varias posibilidades, y ya no se aceptaba "un" estilo correcto, heredado de la tradición, que ahora se cuestionaba. Por ejemplo, en Inglaterra Horace Walpole se construye una casa (*Strawberry Hill*, 1770) en estilo neogótico, distinto del estilo Palladiano que hasta el momento

se consideraba lo aceptable. El arquitecto **William Chambers (1726-1796)** construyó una pagoda china en Kew Gardens. Hubo además un *renacer griego*, crítico con el estilo de Palladio, que culminaría en el período de la Regencia (1810-1820), siendo un ejemplo el arquitecto **John Soane (1752-1837)**, o el propio **Thomas Jefferson (1743-1826)** y su mansión de Virginia, Monticello (1768-1809), o la Universidad de Virginia. Este estilo neoclásico se convirtió en el estilo del Imperio bajo Napoleón. Todo ello convivió con el *renacer gótico* típico del romanticismo. Las Academias se generalizan en el siglo XVIII, lo que rompe definitivamente con el proceso de aprendizaje en talleres. La Revolución Francesa no hizo más que acelerar ese proceso. Las Academias empezaron a organizar exposiciones anuales, para atraer compradores, por lo que se pintaban cuadros para exponer y en su caso vender, desapareciendo la pintura por encargos (cambio que ya se había experimentado antes en Holanda, tras la Reforma). Esta situación incentivaba la búsqueda de *lo novedoso* para llamar la atención de los compradores (ya pasó también con los manieristas en la segunda mitad del XVI), lo que suponía dar de lado la tradición, y esto explicaba los desvelos del académico Reynolds por preservar esta. A partir de aquí, quienes se consideraban "verdaderos artistas" empezaron a rechazar lo académico. Por otro lado, los pintores se vieron ahora libres para abordar nuevos temas, separándose también en esto de la tradición. El americano **Singleton Copley (1737-1815)** es el típico pintor de esta época, desligado de la tradición europea y buscando nuevos asuntos que pintar, como *Carlos I exigiendo la entrega de los cinco miembros inculpados de la Cámara de los Comunes en 1641* (1785). En general, los temas históricos cargados de tensión romántica se convirtieron en una moda tras la Revolución.

Solo tras la Revolución Francesa y las conquistas napoleónicas se va generando una idea de unidad europea de tipo cultural e incluso política. Con la caída de Napoleón las ideas de la Revolución y del Imperio se retraen: se pasa del teísmo, al cristianismo; del paneuropeísmo a los nacionalismos; de la razón compartida al sentimiento individual; de la sociedad, a los pueblos; del arte clásico al arte como inspiración; en suma, del universalismo clasicista al romanticismo. Hay quien fija el momento de aparición del romanticismo en 1764, fecha en que Horace Walpole escribe *El castillo de Otranto*, primer relato de terror; otros en 1755, con el terremoto de Lisboa, que fue un golpe al optimismo típico del siglo aterrorizando a los contemporáneos; pero hay quien liga el romanticismo a los partidarios del renacimiento Gótico y a los pensadores y literatos alemanes (Wackenroder, Tieck, los dos Schlegel). En todo caso, *lo romántico* parece ir ligado al miedo. La iconografía del miedo tuvo un precedente en la serie de grabados *Las cárceles imaginarias* (1745 y 1760, segunda edición corregida y más oscura) de **Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)**, primer gran artista del romanticismo. Otra referencia es **Johann Heinrich Füssli (Fuseli) (1741-1845)**, ilustrador y pintor suizo establecido en Inglaterra, aunque se formó en Roma (1769-78), de carácter marcadamente romántico, con un componente violento y erótico. Fuseli creó toda una moda romántica en Roma e influyó fuertemente en William Blake. Fuseli fue un temprano seguidor del protorromanticismo del *Sturm und Drang*, y tras su viaje

a Italia fue seducido por Miguel Ángel y los manieristas, especialmente Tibaldi, manifestándose en contra de los criterios estéticos de un Winckelmann; el segundo contrapone *lo absoluto*, las verdades supremas, ocultas en símbolos y arquetipos mitológicos que solo el arte puede evocar, a *lo pintoresco*, relativo, estable y equilibrado en la relación del hombre con la naturaleza. **Alexander Cozens (1717-1786)**, pintor y tratadista, promueve una escuela paisajista en la pintura inglesa, defendiendo que el artista comunica *sensaciones*, no buscando la belleza universal sino los detalles *característicos*. Esas sensaciones conducen al sentimiento. Esta idea de "lo pintoresco", que tiene un precedente en los holandeses, se da a la vez en la pintura y en la jardinería. Pertenecen a esa corriente *pintoresquista* Constable y Turner, o Gainsborough, influido este por las teorías de Rousseau sobre la relación entre hombre y sociedad. Reynolds se inscribe en la corriente de búsqueda de lo bello rafaeliano, aunque se dejó arrastrar con los años por la corriente de *lo sublime*, conectada con Miguel Ángel.

Este romanticismo se manifiesta con más intensidad en Alemania, de la mano de pensadores de principios del XIX como Wackenroder, Tieck, los dos Schlegel, momento a partir del cual se recupera el Gótico como símbolo nacional y de la revancha del arte nórdico contra el clasicismo y el barroco mediterráneos. En Inglaterra, los dos Pugin, padre e hijo, estudian el Gótico y crean un catálogo de modelos descontextualizados (los más repetidos o comunes en los edificios estudiados), que sirve de base para construir el *estilo neo*gótico, cuyo mejor ejemplo es el Parlamento inglés (1840-68), precisamente de Augustus Pugin (y Charles Barry). En Francia, es Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) quien estudia y restaura edificios góticos en Francia, aplicando muchas de las lecciones aprendidas (estructuras que definen amplios espacios) a la arquitectura industrial basada en los nuevos materiales (hierro y cemento). En Alemania, puede citarse a un Schinkel. El romanticismo de Wackenroder y de los dos Schlegel tuvo enorme influencia sobre un grupo de pintores expatriados en Roma, organizados en torno a **Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)** y **Franz Pforr (1788-1812)**, que se hacían llamar *los nazarenos*, quienes pretendían volver a la pureza de los pintores del siglo XV italiano. De este grupo se deriva el ***Purismo*** italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), corriente que pretendía volver a la sencillez estilística de los artistas anteriores a Rafael. Pero fue en Inglaterra donde este movimiento tuvo más fuerza, con la *Hermandad de los* ***Prerrafaelistas***, capitaneados por Rosetti (hijo de un exiliado político italiano), y apoyados por el crítico John Ruskin (1819-1900) y más tarde por William Morris (1834-1896). En Francia es donde se centra el debate sobre las ideas artísticas, y allí, tras la desaparición de David, se contrapone el purismo rafaeliano de **Ingres** al romanticismo pictórico de **Delacroix** (cuya correspondencia en la literatura es Victor Hugo). Ambos comparten el ideal romántico según el cual la pintura no debe tratar de copiar la naturaleza, sino que debe mirar a los grandes maestros. Ingres se remonta a David, Poussin y Rafael, mientras que las referencias para Delacroix son Miguel Ángel, Rubens y Goya. Aunque es cierto que hay algo de académico y racionalista en Ingres, en

contraste con el carácter libertario y pasional de Delacroix, no debe obviarse lo que tienen en común. Por su parte, **Géricault**, «intuye que la verdadera contraposición no se establece entre Clasicismo y Romanticismo, sino entre Clasicismo y Realismo, entre lo ideal y lo real» (Argan, en contraste con lo que opina Clark). Por tanto, más que un romántico, Géricault era un anticlásico y un realista, y «aunque no le faltan puntos de contacto con los principios de Delacroix, de hecho su obra es un puente que se tiende entre el trasnochado clasicismo de David y el aún no nacido realismo de Courbet» (Argan). El realismo trae más adelante el problema del tratamiento de la naturaleza, donde son los ingleses, cuya pintura paisajista ya se venía planteando este problema tiempo atrás, los pioneros, contagiando a los franceses tras la gran exposición de París de 1824. **Constable** se enmarca en la pintura *pintoresca*, preocupada por reflejar y armonizar la variedad (tonos, colores), partiendo del estudio del paisaje realista holandés; mientras que **Turner** toma también como referencia la pintura *pintoresca* según la teorizó Cozens, pero él se fija en el paisaje clásico de Lorrain y Canaletto. Constable hace una pintura *emocionada* y Turner *emocionante*, según Argan. En Francia recoge esta corriente **Corot**, más cercano al realismo que al romanticismo, preocupado por la expresión del sentimiento, y en torno a él se forma la **Escuela de Barbizon**. A mediados de siglo Courbet emprende la vía de un realismo *integral*.

El más importante pintor de la Francia revolucionaria, en la que participó activamente, fue **Jacques-Louis David (1748-1825)**, de esmerada formación académica (también se formó en el taller de Boucher, que era un pariente lejano suyo). Su estilo tiene como referencia el clasicismo, aunque «siempre se declaró enemigo del academicismo» (Clark). No obstante, en su pintura de tema histórico, al menos la de una primera época, hay una fuerte carga política que la aleja del neoclasicismo winckelmansiano, con el que había tomado contacto, a través de Rafael Mengs, durante su estancia en Roma (1775-80). Un ejemplo es *El juramento de los Horacios* (1784), cuadro con el que David, en un ambiente *pre*revolucionario, enaltece el sacrificio personal por el bien común. En tiempos de Tulio Ostilio Roma estaba en guerra con Alba Longa. Como la guerra era igualada y podría alargarse, con el gasto de vidas que ello conllevaba, decidieron que cada uno de los bandos eligieran a tres campeones para luchar en nombre de todo el ejército. Los elegidos por parte de Roma fueron los hermanos Horacios, y por parte de Alba Longa los también hermanos Curiacios. La escena del cuadro de David corresponde al momento en que los Horacios prestan juramento junto a su familia antes del singular duelo. En el lado derecho vemos la tristeza de las mujeres ante lo que a buen seguro será una tragedia. El asunto es que los dos tríos de hermanos se enfrentan a campo abierto en presencia de ambos ejércitos. En un primer momento los Curiacios se muestran fuertes y abaten a dos de los hermanos Horacios. El tercero huye. Los romanos quedan estupefactos ante el comportamiento de su campeón. Los Curiacios salen tras él y se separan para buscarlo, con lo que el Horacio superviviente consigue lo que quería, pues sabía que no sería capaz de derrotarlos juntos, pero sí uno a uno. Y lo consiguió, regresando victorioso ante su ejército. Sin embargo no todo el mundo estaba feliz en Roma. Su propia

hermana lloraba desconsoladamente, pues estaba prometida con uno de los hermanos Curiacios. El Horacio vencedor, en un ataque de ira, la mata: «Ese por quien lloras ha matado a dos de tus hermanos». El héroe, el salvador de la patria, es condenado a muerte por el asesinato de su hermana. Sin embargo el pueblo de Roma se levantó y rebeló contra la sentencia. Consiguió que se le diera el indulto por los servicios prestados a la Urbe. El cuadro sigue el canon que exige pocos personajes claramente dispuestos y con pasiones diferenciadas y claramente representadas en gestos y acciones. «No queda ya nada de los contornos esfumados y sombras sensuales de Fragonard, y en su lugar aparecen expresiones de voluntad firmemente delineadas» (Clark). En *Retrato de Antoine Lavoisier y su esposa* (1788), David coloca en primer plano a Marie-Anne Pierrette Paulze (1758-1836), traductora, ilustradora y difusora de la obra científica del químico Antoine Lavoisier (1743-1794), que fue guillotinado en 1794, junto a otros veintisiete, por su actividad meramente de subsistencia en el cobro de impuestos y por una disputa académica que tuvo con un jacobino de nombre Marat en la Academia de Ciencias. David dibujaría también a María Antonieta en su camino al cadalso el 16 de octubre de 1793, y Joseph Emmanuelle van den Büssche (1837-1908) le pinta realizando este dibujo en un óleo de 1900. Antoine-Jean Gros le había retratado en 1790. Durante la revolución David, que fue amigo de Robespierre y Marat y miembro del Club Jacobino, votó a favor de la ejecución del rey (lo que le costó el divorcio) y se implicó a fondo en la demolición del Antiguo Régimen, sobre todo en los aspectos relativos a la propaganda, como pinturas (*Le Peletier asesinado*, 1793, destruido poco después; *El juramento del juego de pelota*, 1793, inacabado), el diseño de uniformes o la organización del Festival del Ser Supremo. Por otro lado, su famoso *Marat asesinado* (1793), según Clark, «es una prueba fehaciente de que el arte totalitario ha de adoptar la forma del clasicismo», pues refleja «el orden y la subordinación» que representa el Estado, además de producirse siempre «en el momento oportuno», mientras que «la pintura romántica, a pesar de ser popular, expresa la rebelión del individuo» y se produce cuando viene la inspiración al artista. Marat escribe sobre una humilde caja sin barnizar (integridad) desde la propia bañera, donde calma sus dolores sin dejar de trabajar (abnegación). Sobre la caja puede leerse una asignación económica que, aunque escasa, quería enviar Marat a una mujer que tiene al marido en la guerra y no puede dar de comer a sus hijos (generosidad). David fue miembro del *Comité de sûreté générale*, y como tal participó directamente en el Terror. Sin embargo, ayudó durante el período a otros artistas que acudían a él en busca de ayuda, aunque rechazó ayudar a otros (el caso de Emilie Chalgrin, hermana del pintor Carle Vernet). El día que Robespierre cae en una sesión de la Convención Nacional David se había quedado en casa aquejado de un oportuno dolor intestinal, salvándose de morir en la guillotina con su amigo. Se le arrestó más tarde, estando en la cárcel dos breves períodos en 1794 y 1795, momento en que pinta su autorretrato y concibe la idea de pintar *El rapto de las sabinas* (1799), en lo que será su nuevo estilo "griego" (en oposición al estilo "romano" que había adoptado para sus cuadros históricos anteriores), fuertemente inspirado por Winckelmann. Esta obra atrajo la atención de Napoleón Bonaparte, de quien esboza un primer

retrato ya en 1797. *El rapto* es el primero de sus cuadros de temática histórica sometido a un frío y distanciado neoclasicista (*Leónidas*, 1814; *Marte desarmado por Venus*, 1822-25; etc.), que combinará con refinados retratos como los de *Madame Récamier* (1800) y de *Madame Verninac* (1798-99) -esta era la hermana de Delacroix y tuvo el cuadro siempre en su cuarto- y pintura oficialista, si no ya política. A pesar de que David fue en parte responsable durante el Terror de la muerte del primer marido de Josefina, ahora esposa de Napoleón y emperatriz, o quizás por eso, el pintor tuvo la protección del nuevo monarca. En 1798 Napoléon le invita a participar en su expedición a Egipto, pero David rechaza la oferta, por no estar dispuesto a abandonar las comodidades y la seguridad de su nuevo estatus en París (fue el grabador Dominique Vivant Denon en su lugar). David fue miembro del Comité de Seguridad General (CSG), uno de los dos gobiernos paralelos (de 12 miembros cada uno, el otro era el Comité de Salvación Pública) que dirigían la Revolución, ambos con unidades policiales bajo su mando y reportando a la Convención (para la que Jacques-Louis David diseñó uniformes: https://histoire-image.org/etudes/david-habille-revolution). David era uno de los dos únicos miembros del CSG (el otro, Philippe Le Bas, era el marido del casero y protector del Incorruptible) amigos y afines a Robespierre, que pertenecía al CSP. Los dos gobiernos (CSP y CSG) estaban enfrentados, y particularmente el CSG era objeto de los recelos de Robespierre. La amistad de David con este le mantuvo a salvo de purgas y sospechas. David llegó a gritarle a Robespierre en el Club de los Jacobinos durante un discurso de este en el que había asegurado estar dispuesto a morir por la República, «¡Si tú bebes cicuta, yo la beberé contigo!». Sin embargo, el día que Robespierre cae, el 27 de julio de 1794 (9 de termidor), David estaba enfermo y no acude a la Convención (al parecer Barère le advirtió) y consigue eludir después la represión que recayó sobre sus seguidores. El Directorio le encarceló, y en prisión pinta un conocido autorretrato. Cuando consigue salir de la cárcel decide abandonar para siempre toda actividad política. Tras el golpe de estado de 1799 el Imperio quedará proclamado en 1804, y ahora, ya sin actividad política alguna pero también sin la implicación personal presente de antaño, puso su habilidad de retratista al servicio del poder (*Napoleón cruzando los Alpes*, del que hay cinco versiones, dos de 1801, una de 1802 y dos de 1803; *La coronación de Napoleón*, 1805-07; *Pío VII*, 1805). En 1803 le nombran Caballero de la Legión de Honor y en 1815 Commandeur. Cuando Luis XVIII vuelve al trono en 1814 decreta una amnistía y ofrece incluso a David (que había participado en la muerte de su hermano y su sobrino) el puesto de pintor de la corte, pero David, por una vez, decide rechazar la tentadora oferta y marchar al exilio, a Bruselas, donde pintará su último gran cuadro histórico, *Marte desarmado por Venus y las Gracias* (1822-24). Antoine-Jean Gros y Jean Auguste Dominique Ingres fueron alumnos suyos.

Marat asesinado (1793) y *Napoleón cruzando los Alpes, primera versión* (1801)

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com