Historia del Arte XI

s XIX
Inglaterra, Alemania, Italia, Estados Unidos, España, Austria

«Durante casi mil años la principal fuerza creadora de la civilización occidental fue el cristianismo. Luego, hacia 1725, declinó de súbito y prácticamente desapareció de la sociedad intelectual. Claro está que dejó un vacío. El hombre no podía dejar de creer en algo exterior a sí mismo, y a lo largo de los cien años siguientes se fue gestando una nueva fe que, por irracional que pueda parecernos, ha aportado mucho a nuestra civilización: la fe en la divinidad de la naturaleza. Se dice que es posible dar 52 acepciones diferentes a la palabra "naturaleza". A principios del siglo XVIII había llegado a significar poco más que "sentido común" como cuando al conversar decimos "naturalmente que sí". Pero los testimonios de un poder divino que vinieron a ocupar el lugar del cristianismo eran manifestaciones de lo que todavía entendemos por "naturaleza", aquellas partes del mundo visible que no han sido creadas por el hombre y que se perciben a través de los sentidos. La primera etapa en esta nueva dirección del pensamiento humano se cubrió sobre todo en Inglaterra, y quizá no fuera casual que fuera este país el primero en donde se vino abajo la fe cristiana. Ya en torno a 1730, el filósofo francés Montesquieu observaba: "En Inglaterra no hay religión. Si alguien la menciona, la gente se echa a reír". (...) Las ruinas de la era de la fe eran ya parte de la naturaleza, o mejor dicho, una especie de vía de acceso a ella a través del sentimiento y del recuerdo» (Clark).

«Casi todas las grandes extensiones de nuestras facultades se remontan a un individuo genial, pero no ocurre así con la respuesta emocional a la naturaleza. Aparece primero en poetas menores y pintores provincianos, e incluso en ciertas modas, por ejemplo, en la que tomó las avenidas rectas de los jardines formales y las transformó en senderos sinuosos con vistas pseudonaturales: lo que por espacio de cien años se conoció en todo el mundo como "jardín inglés", y que es la influencia más extendida que Inglaterra ha ejercido sobre el aspecto material de Europa, si exceptuamos quizá la moda masculina a principios del siglo XIX. Más tarde, alrededor de 1760, este preludio inglés de melancólicos poetas menores [William Collins, James Thomson] y jardines pintorescos hizo mella en el espíritu de un hombre genial, Jean Jacques Rousseau, que escribe refugiado en Biel: "Me doy cuenta de que nuestra existencia no es otra cosa que una sucesión de momentos percibidos por los sentidos". (...) Hume había llegado a la misma conclusión por medios lógicos. Se trataba de una bomba de relojería intelectual que tras chisporrotear durante casi doscientos años acababa de hacer explosión y (...) entró a formar parte del **nuevo culto a la sensibilidad**» (Clark). Esta es la base de la fe de Rousseau en la belleza e

inocencia de la naturaleza y en la idea del hombre natural como un ser virtuoso que se recoge en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1754). La llegada de Bougainville a Tahití en 1767, y la de Cook en 1769 parecieron confirmar la "teoría" de Rousseau. Para Goethe la naturaleza es la forma de funcionar que tienen las cosas cuando no se interfiere, y para él los seres vivos estaban en pugna por desarrollarse a través de un proceso de adaptación sin límites, idea que pasaría después a Darwin. Mayor impacto social y estético tuvieron sin embargo los poetas románticos ingleses como Coleridge y Wordsworth. Este último, como Rousseau, busca en la naturaleza «una forma de sanar el espíritu». Todo esto conformó una nueva «religión de la naturaleza», que proponía unos nuevos valores que debían basarse en instintos acertados antes que en el saber. «Era una extensión del descubrimiento roussoniano del sentimiento inmediato, pero con la adición de la palabra "moral" (...) La vida sencilla era parte necesaria de **la nueva religión de la naturaleza**, y en fuerte contraste con anteriores aspiraciones. La civilización, que durante tanto tiempo había dependido de grandes monasterios y palacios, o de salones bien amueblados, ahora podía emanar de una casita de campo (...). Así, durante más de cien años un paseo por el campo fue el ejercicio físico y espiritual de todo intelectual, poeta y filósofo» (Clark).

La nueva libertad en la búsqueda de temas fue aprovechada por los pintores de **paisajes**, que tomaron esta temática como base para nuevas exploraciones. Con el precedente del suizo Caspar Wolf (1735-1783), **Joseph Mallord William Turner (1775-1851)** y **John Constable (1776-1837)** son los dos grandes representantes de esta corriente, y guardan un paralelismo con Reynolds y Gainsborough. «Por los mismos años en que la poesía inglesa tomaba su rumbo revolucionario, la pintura inglesa produjo también dos hombres geniales, Turner y Constable (...). Sin embargo, con quien Wordsworth muestra una verdadera afinidad no es con Turner, sino con Constable (...) las semejanzas entre Wordsworth y Constable, que a nosotros nos parecen tan obvias, no se les ocurrieron a sus contemporáneos, en parte, me imagino, porque Constable fue muy poco conocido hasta 1825, y en esa fecha hacía ya mucho que Wordsworth había perdido su inspiración, y en parte porque Constable pintaba un país llano, en tanto que Wordsworth, y de hecho todo el culto a la naturaleza, aparecía asociado a las montañas. Fue esto, unido a la falta de cuidado al acabar sus cuadros por parte de Constable, lo que llevó a Ruskin a subestimarle, mientras dedicaba buena parte de su existencia a alabar a Turner. Este fue el exponente máximo de (...) lo "pintoresco sublime", y en ocasiones sus tormentas y avalanchas parecen desaforadas, como desaforada es la retórica de Byron» (Clark). Turner tuvo enorme éxito, exponía en la *Real Academia* y estuvo preocupado por la tradición (especialmente obsesionado con Claude Lorraine). No obstante, en la pintura de Turner, a diferencia de Lorraine, el mundo aparece en movimiento y nada armónico (*Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto*, 1842). Buscaba impresionar al público, como era común en los pintores de este período. Su tratamiento es claramente preimpresionista. Constable no tenía especial interés por la tradición y sus reglas y métodos, y su interés era pintar lo que veía, con realismo, sin artificios,

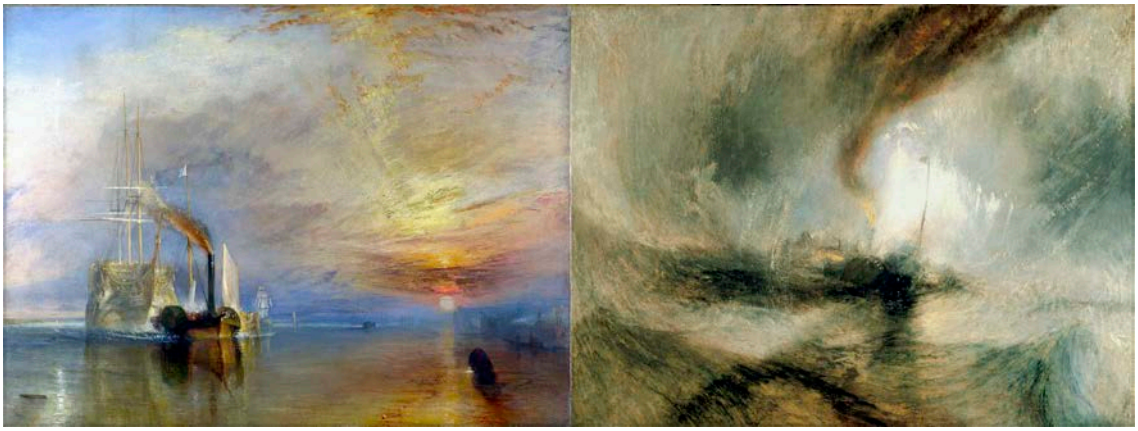
por sus propios medios (*La carreta de heno*, 1821). Para Argan, Constable tiene una visión emocionada, pero Turner una visión emocionante. En Constable es el sentimiento humano y el fundamento ético del iluminismo lo que da un sentido al ambiente natural, pero en Turner el ambiente provoca una reacción pasional. Clark señala que los pintores franceses preferían a Constable, transcribiendo de forma directa y naturalista la naturaleza al lienzo, como hacía Courbet y los demás paisajistas, pero entonces la fotografía vino a ocupar el lugar de la pintura y «los tres grandes amantes de la naturaleza de finales del XIX, Monet, Cézanne y Van Gogh, tuvieron que efectuar una transformación más radical» que empezó en 1869, en el café *La Grenouillère*, situado a la orilla de un río, donde Monet y Renoir solían reunirse. «Antes de ese encuentro, ambos habían seguido el estilo naturalista al uso, pero su llegada frente a aquellas ondas y reflejos significó la derrota del paciente naturalismo» (Clark).

Tres cuartas partes de los cuadros de **Turner** que más admiramos actualmente no fueron expuestos en su época, y de estos muchos ni siquiera fueron vistos por nadie hasta 50 años después de la muerte del pintor. En 1939 se descubrieron casi cincuenta Turners en los sótanos de la *National Gallery*, aún enrollados. Resultaron ser algunos de los cuadros más valorados del pintor hoy. Son obras basadas en la luz y el color, sin tema definido, a partir de sensaciones, pura pintura moderna. Por tanto hay dos Turners: el que se conoció en su tiempo y el que conocemos nosotros. Turner fue un archirromántico que buscó excitar las emociones a través del color. Muy joven tuvo gran éxito pintando acuarelas de arquitectura gótica, que se pusieron de moda en la década de 1780 (*El Priorato de Ewenny*, 1797; *La catedral de Salisbury*, 1798). En 1799 entró en la Royal Academy. Emprende entonces un viaje (1797) por los valles de Yorkshire y por la región de los lagos. Este viaje y las *Baladas líricas* (1798) de William Wordsworth (1770-1850) alimentarían su producción durante diez años, con cuadros naturalistas y líricos como *El lago Buttermere* (1798), *Mañana de helada* (1813) o series de grabados como *Liber Studiorum*. A la vez Turner trataba de «superar a los maestros antiguos mediante la exageración», y en particular a Poussin, en *La décima plaga de Egipto* (1799) o *Bonneville* (1803). Cuando Turner visita el Louvre en 1802 toma notas de Poussin, al que ya admiraba, Tiziano y Veronés. También tomó como referencia y modelo a Claude Lorrain, aunque a partir de cuadros suyos que había en Inglaterra (en el Louvre no tomó notas de él, no se sabe por qué). Aunque hace pastiches "al estilo de" Poussin o Lorrain (*La Diosa de la discordia escogiendo la manzana en el jardín de las Hespérides*, 1806; *Atravesando el arroyo*, 1814), en esta época empieza ya a producir obra personal, toda ella relacionada con el mar. La primera, de 1801, es la *Marina de Bridgewater*, de cierta influencia holandesa, con una composición equilibrada, clásica. Pero ya en *El naufragio* (1805) muestra un tipo de composición enteramente personal y único, y sobre todo anticlásico. Los paisajes alpinos impactan también profundamente en él. Sus tormentas eran el resultado de la observación directa, que trasladaba a notas, no construcciones románticas idealizadas (como las de un John Martin). Un ejemplo de estas tormentas "de montaña" puede verse en su *Aníbal y su ejército atravesando los Alpes* (1812). En 1819,

en la cumbre de su fama, viaja a Italia, llenando su cuaderno de anotaciones que produjeron, a su vuelta a Inglaterra, dos cuadros que confirman el abandono total de las composiciones clásicas: *Roma desde el Vaticano* (1820) y *Forum Romanum* (1826). En lugar de disponer los objetos en un rectángulo Turner pensó que nuestro campo visual es una elipse, por lo que los objetos deberían disponerse sobre un arco (hay un precedente de este planteamiento en *Una vista de Delft*, de Carel Fabritius, de 1652). Estos cuadros no tuvieron mucha aceptación, pero sí *La bahía de Baiae* (1823), otra evocación italiana fuertemente anticlásica. El siguiente cuadro grande y popular fue *Ulises burlando a Polifemo* (1829), técnicamente deslumbrante, en realidad un paisaje. En la década de 1830 añadiría elementos extraños y oníricos, como en *Hero y Leandro* (1837), que no tuvo aceptación. En 1839 pinta *El buque Temerario remolcado a su último destino*, su cuadro más popular. El Temerario fue botado en 1798, y medía 60 metros de eslora y 16 de manga, con 98 cañones y una tripulación de 750 hombres. Fue dañado en 1805 en la batalla de Trafalgar, donde capturó dos barcos enemigos. Desde 1812 quedó para labores de suministro, prisión o reuniones. En 1838 se desguazó (curiosamente ese mismo año se inauguró la primera línea de vapor entre Bristol y Nueva York). William M. Thackeray (1811-1863) alabó el cuadro, expuesto en la exhibición de la Royal Academy de 1839. De los que tuvieron éxito en su tiempo, el último fue *Paz y exequias en el mar* (1844). Por esta época Turner se desentiende ya del público y envía a la Academia unas obras que son recibidas con estupor. Por ejemplo, *Tormenta de nieve y barco de vapor* (1842), que Turner pintó gracias a que pudo presenciar la escena atado a un palo del barco, según se cuenta. Estas obras «no tienen la menor relación con nada de lo que entonces se hacía en Europa o de lo que iba a hacerse durante casi un siglo. En 1840 deben haber parecido absolutamente disparatadas: de hecho se solía aludir a ellas como "otra de las bromitas del señor Turner"» (Clark). **El movimiento romántico redescubrió la importancia del color en la pintura y Turner fue el primer artista que reparó en que el color podía hablarnos directa e independientemente de la forma y del tema principal**. En palabras de Kenneth Clark: «Por espacio de treinta años esas brillantes dotes se emplearon en producir una serie de obras que deslumbraron a sus contemporáneos, pero que resultan demasiado artificiales para el gusto moderno. A lo largo de todo ese tiempo Turner fue perfeccionando, para su propia satisfacción personal, un enfoque totalmente nuevo de la pintura que no ha sido apreciado debidamente hasta nuestros días. Dicho en pocas palabras, consistía en transformarlo todo en puro color. A nosotros nos es muy difícil danos cuenta de lo revolucionario que era ese proceder (...) El color se consideraba inmoral: quizá con razón, porque es una sensación inmediata y surte efecto independientemente de esos recuerdos ordenados que son la base de la moralidad. Turner declaró la independencia del color, y al hacerlo añadió una nueva facultad a la mente humana». Él era un anti-intelectual, nada analítico, su arte se basaba en el instinto y, por tanto, en los sentidos. Pero su obsesión por el color le llevó a estudiar sus efectos e incluso su teoría. En relación con esto, pintó un gran número de cuadros concebidos para su propia contemplación, pero que le proporcionaron la admiración de los artistas jóvenes en los últimos veinte años

de su vida. Sin embargo, cuando se expusieron algunos de ellos, fueron considerados esbozos o cuadros inacabados. No se sabe cuándo los pintó (fue a partir de 1806 en todo caso), pero no son esbozos (estudios preliminares) en sentido estricto sino reinterpretaciones de cuadros suyos anteriores pintados con un enfoque más convencional (por ejemplo, la acuarela *Las cascadas de Clyde* de 1802 frente a la versión de 1832 aproximadamente; o la marina titulada *Hastings*). En general, estas revisitaciones están pintadas en tonos mucho más claros, gracias al uso de la acuarela (lo mismo descubrió Cézanne), pues tradicionalmente los óleos, sobre todo los paisajes, se pintaban en tonos oscuros, pero en esta época Turner se libera de la tradición también en esto. El inicio de los estudios sistemáticos del color por parte de Turner se remonta a su visita al Louvre de 1802, y hay ejemplos tempranos de la obra privada de la que hablábamos de incluso 1807, como la acuarela *Árbol* (lo que indicaría que Turner se adelantó a Constable en más de diez años). Pero es desde su visita a Venecia en 1819 que Turner empieza a usar sistemáticamente una nueva gama de colores para la que no había precedentes (rojo, azul, rosa). Dice Clark que «un paisaje de Rubens o de Poussin posee un andamiaje formal al que se pueden incorporar los detalles, y ese andamiaje formal parte de la idea original; mientras que en Turner el primer impulso no es una idea, sino una sensación de luz y color, y dicha sensación no se interesa por los detalles». Además, «es sumamente difícil dar unidad creativa a un tema que exige cierta cantidad de colores vivos», y «para que un color sea bello se requiere una relación de unidad en que cada parte se subordine al todo y las transiciones de color sean tan bellas como los colores mismos». «En muchas obras de los grandes coloristas -Rembrandt y Watteau, por ejemplo- hay muy pocos colores identificables». Por tanto, con muy pocos colores, convenientemente degradados, se puede conseguir gran variedad y belleza de colorido. Sin embargo, el estudio del color de Turner (influido por el colorido del Mediterráneo) le permitió combinar sin problema muchos colores brillantes (azul, verde, rojo, rosa, amarillo). En casa, dado que «aborrecía el verde y los campos de Inglaterra no le gustaban en absoluto», Turner tuvo que aplicar su nueva paleta de colores solo a las salidas y puestas de sol, a partir de experiencias reales en Petworth, donde estuvo como invitado de Lord Egremont. Lo aprendido en sus experimentos privados con el color fue aplicándolo a sus obras destinadas a ser expuestas, como *El Keelman regresando a Coals de noche* (1834) o el *Incendio del Parlamento de Londres* (dos versiones de 1835, que pudieron servir de referencia para *Impresión, sol naciente*, 1872, de Monet), que fueron bien recibidos a pesar de su radicalidad. Turner expuso uno de sus cuadros privados, el más extraordinario, *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) y, con la *teoría del color* de Goethe como referencia y más abstractos aún, expuestos en la Academia en 1843, *Sombra y oscuridad* y *Luz y color*. En los atardeceres hay un contraste entre tierra y cielo, pero en los amaneceres las neblinas unifican todo. Turner se dedicó al final de su vida a pintar amaneceres, menos espectaculares pero más sutiles (*El castillo de Norham, amanecer*, h. 1845). Para Clark «Turner fue un genio de primer orden, el pintor más grande, con mucho, que ha dado Inglaterra, y aunque no le repugnase trabajar dentro del estilo de moda, nunca perdió su comprensión intuitiva de la naturaleza. Nadie ha sabido más de apariencias naturales».

Roma desde el Vaticano (1820)



El buque Temerario remolcado a su último destino (1839) y *Tormenta de nieve y barco de vapor* (1842)

Lluvia, vapor y velocidad (1844) y *El castillo de Norham, amanecer* (h. 1845)

«En pintura, Géricault y Turner representan la naturaleza destructora; mientras que la naturaleza reconfortante y saludable está representada por **Constable**» (Clark). Constable quiso dedicarse a la pintura desde niño, pero al parecer carecía de talento. Su desarrollo como artista fue mucho más lento que el de su coetáneo Turner. Viajó a Francia, Suiza e Italia. Su primera obra fechada, *El*

valle de Dedham, de 1802, tiene ecos de Lorrain. En 1811, sus bocetos al óleo y del natural del río Stour, donde nació y se crió, ya muestran a un pintor original («un hito en el arte europeo», según Clark). Un cuadro al óleo elaborado a partir de esos esbozos del Stour es *Construyendo barcas cerca del molino de Flatford* (1815); otro ejemplo de la serie son *Transporte de un caballo blanco* (1819) y *El molino de Stratford con niños pescando* (1820). Cada año pintaba uno de estos grandes cuadros de paisajes de las tierras que le eran tan familiares. El problema de estos cuadros de gran tamaño es que no tenían la espontaneidad y potencia de sus estudios al óleo, por lo que Constable buscó un método para acercar la técnica estos al formato de aquellos, que consistía en hacer un esbozo al óleo de gran tamaño. Así surge *La carreta de heno* (1821). Dice Clark que «en nuestros días Constable nos parece el menos subversivo de todos los románticos; no obstante, si no lo juzgamos solamente por sus temas, sino más bien por la manera como su mano ataca el lienzo, se revela, después de Goya, como el más revolucionario (…). Cuando contemplamos el fondo de *La carreta de heno* descubrimos suficiente brillo y colorido para dejar en la sombra a todos los demás paisajistas naturalistas de la época». El siguiente cuadro de la serie fue *View on the Stour, Near Dedham (1821-22)*, otro esbozo al óleo de gran tamaño. Todos estos cuadros fueron expuestos en la Royal Academy, donde Géricault los vería en su viaje a Inglaterra, organizando después la exposición de *La carreta de heno* y *View on the Stour, Near Dedham* (pero versión definitiva, de 1822) en el Salón de París de 1824, con enorme éxito. **Esos cuadros influyeron en Delacroix, y son la base de la escuela paisajística de Barbizon**. Sin embargo, Constable no ejerció prácticamente ningún influjo sobre sus coetáneos en Inglaterra, donde Turner, con el apoyo de John Ruskin, que le dedicó sus *Pintores modernos* (1843-60), acaparó toda la atención. Dice Clark que «ningún pintor (a excepción tal vez de Corot) ha sido objeto de tantas falsificaciones como Constable. Parece que fue plagiado incluso en vida, lo que demuestra que la edad y la proveniencia tampoco son garantías de autenticidad». En la década de 1820 siguió pintando, establecido ya en Londres, y los temas siguieron siendo los mismos (el valle del Stour), si bien tiene varias vistas de *La catedral de Salisbury* (la primera de 1823) y paisajes de Hampstead Heath que muestran un interés especial en las nubes y el cielo (había comprado una casa campestre por los problemas de salud de su mujer), y que se consideraron precursores del impresionismo. Después compró una casa en Brighton, donde pintó escenas playeras. En 1825 volvió al valle de Stour para pintar su obra maestra, *Caballo saltando* (1825), otro esbozo de gran tamaño (en realidad, hay dibujo preparatorio). Dice Clark que este cuadro «está pintado con equivalentes pictóricos más atrevidos aún que los que estaba empleando Turner por esa misma época». Pintó otra versión del mismo cuadro para poder exponerla, alterando algún elemento para mejorar la composición y mejorando el acabado. En 1829 muere su mujer, lo que le afectó mucho. Perdió su capacidad de pintar de forma naturalista los paisajes que amaba, quizás porque el optimismo de esas obras ya no era posible. A pesar de esta desaparición del naturalismo optimista, el año anterior a su muerte consigue pintar dos obras magníficas, *Stonehenge* (1836), un dibujo del que sacó un esbozo de acuarela y después

un gran cuadro; y *El cenotafio* (1833-36), a partir de un dibujo treinta años anterior del cenotafio dedicado a Joshua Reynolds en un parque. Pero lo realmente importante de Constable como artista son sus reflexiones sobre el arte. Gombrich comenta: «lo que le hace tan importante a mis ojos es que reflexionó mucho sobre el arte. Tenemos sus cartas, sus conferencias... (..) Hay otros artistas que reflexionaron mucho sobre su arte. Delacroix, por ejemplo. Pero muy pocos son tan reveladores como Constable en ese período particular de la historia del arte». Como señala Gombrich, en el siglo XVIII se dan cuenta de que toda pintura realista tiene la impronta, la *manière*, del artista, que interfiere entre el motivo y su representación. Esto obsesionó a Constable, que quiso *purificar* su pintura de esa interferencia, pintando sin ideas preconcebidas, con un «ojo inocente». Esta preocupación pasó a la Escuela de Barbizon y al realismo francés, cuya culminación es el Impresionismo, que llevó a un callejón sin salida, que sumado al desarrollo de la fotografía, pone el punto final al realismo figurativo en pintura.

Caballo saltando (1825)

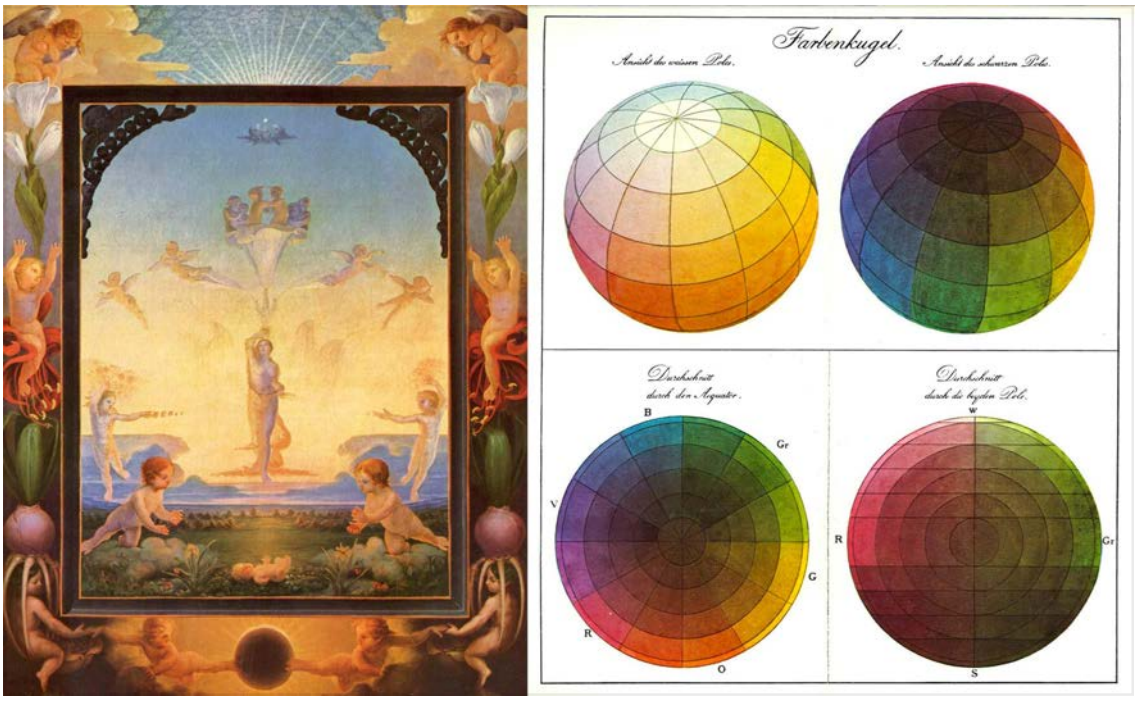
El romántico alemán **Caspar David Friedrich (1774-1840)** es otro ejemplo de paisajista de este período (*Paisaje de las montañas de Silesia*, 1815-1820). Alemania se vio menos afectada por la Ilustración que Francia, lo que facilitó su transición al Romanticismo. Un incendio en el Palacio de Cristal de Múnich en 1931 acabó con 3.000 obras, incluidos nueve lienzos de Friedrich y el de Schinkel que comentamos luego. En *Rocas cretáceas en Rügen* (h 1818) se perciben dos rasgos presentes en la obra de Friedrich: Dios a través de la naturaleza y el pasado alemán, idealizado. Ambos elementos nacen del contexto histórico en que se pintó el cuadro: una vez derrotado Napoleón, tras

una movilización popular para combatirle, surge una conciencia nacional y un anhelo de libertad y de reforma de las instituciones que los príncipes alemanes sofocan inmediatamente (como ocurrió también en España). Friedrich alimenta esa conciencia nacional mostrando las ropas de sus personajes anónimos (típicas alemanas) o los edificios (iglesias, cementerios, túmulos, ruinas), que apuntan a un pasado cultural común y remoto (*La abadía en el robledal*, 1909-10). Los paisajes muestran calma, eternidad y distancia hasta el infinito, lo que trae a sus cuadros la idea de Dios (*Caminante ante un mar de niebla*, 1818; *Monje a la orilla del mar*, 1808-10). De los alemanes dice Félix de Azúa: «El arte explica el mundo. El arte construye el mundo. El arte es nuestra explicación del mundo. Solo vemos una cascada cuando un pintor o un fotógrafo nos la han descubierto. Son los alemanes del romanticismo quienes descubrieron el paisaje».

Rocas cretáceas en Rügen (h 1818) y *Caminante ante un mar de niebla* (1818)

El otro gran pintor romántico alemán del siglo XIX sería **Philipp Otto Runge (1777-1810)**, un místico panteísta que desarrolló una teoría de los colores que consideraba parte de una armonía cósmica. Tuvo una amistad con Goethe, cuya teoría del color le influyó fuertemente. Clasificó los colores disponiéndolos sobre la superficie de una esfera (*Die Farbenkugel*, 1810), pero la idea no tuvo impacto y fue olvidada. Su pintura tenía por tanto una fuerte carga simbólica, y Runge aspiraba a la idea romántica de una forma de arte *total* que integrara todas las artes. *La mañana* (1808), su obra más importante, fue ideada como uno de los paneles decorativos (el único acabado) para una capilla gótica en la que habría música y poesía y que sería el germen de una nueva religión. Klopstock sería a Friedrich lo que Grimm a Runge. De ellos surgiría la hermandad artística de los **nazarenos** (1810), encabezada por Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), que pretendía recuperar la pintura religiosa de los maestros del siglo XV y la primera parte del XVI, un precedente

de Ruskin y los prerrafaelitas. El crítico Robert Hughes lo consideró un equivalente alemán de William Blake. Sus diseños son un precedente directo de los del Art Nouveau.



La mañana (1808) y *Die Farbenkugel* (1810)

El paisaje es el gran tema pictórico del XIX y el arquitecto alemán **Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)** es un ejemplo de paisajismo imbuido de romanticismo típico del siglo. El cuadro *Catedral sobre una ciudad* (1813) tuvo dos versiones, una de ellas privada, pintada por y para el propio pintor. Las dos se perdieron, la primera en el incendio de 1931 antes mencionado y la segunda durante la Segunda Guerra Mundial (estaba en la Cancillería del Reich). Hay dos copias muy buenas, una de ellas de Karl Eduard Biermann (1803–1892). A diferencia de los panoramas urbanos más o menos realistas de un Guardi, las visiones románticas escondían una fuerte carga simbólica, emocional y a veces incluso política. Schinkel había estudiado arquitectura y viajado a Italia entre 1803 y 1805. Cuando vuelve a Alemania la depresión económica derivada de las guerras napoleónicas le obliga a dedicarse a pintar cuadros para ferias y espectáculos. El año en que se pintó el original de *La Catedral* Napoleón ya había ocupado Alemania, tras derrotar a Prusia en 1806 y tomar Berlín, y las circunstancias eran duras y sombrías. En 1812 se produce el incendio de Moscú y comienza la decadencia de Napoleón. En 1813 vuelve a haber convulsión y guerra en Alemania, aunque esta vez la victoria es prusiana. Schinkel fue el diseñador de la Cruz de Hierro, a requerimiento de Guillermo III de Prusia, para condecorar a los soldados. En 1814 las tropas prusianas entran en París, y el rey Guillermo encarga a Schinkel el diseño de una catedral conmemorativa de estilo gótico (que no se construyó), pues se consideraba este el estilo auténticamente alemán. Esta asociación de Alemania y el gótico procede de un error de **Goethe**, de 1772, cuando aún no conocía las catedrales de Francia e Italia. Schinkel tuvo una relación personal con Goethe, a quien visitaba en Weimar. En todo caso, renacía un nacionalismo alemán y las catedrales góticas

fueron una moda. En torno a 1826 el propio Goethe acabó cansándose del gótico, que se asociaba sobre todo a los arcos ojivales, y la moda pasó. A partir de 1816 Schinkel empieza a trabajar como arquitecto, sobre todo en el Berlín prusiano, pero en estilo estrictamente clásico, diseñando también muebles e interiores (y ayudando a acabar la catedral de Colonia) y acaba abandonando la pintura. También de 1816 es su célebre escenografía para *La flauta mágica* de **Mozart**. Como arquitecto su obra maestra fue el *Schauspielhaus* de Berlín, otro encargo de Federico Guillermo III, aunque también se puede destacar su *Altes Museum*.

Catedral sobre una ciudad (1813)

Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) fue uno de los grandes retratistas del siglo XIX, y pintó a buena parte de la realeza europea. Trabajó como litógrafo para ganarse la vida mientras se formaba aún como pupilo del retratista Joseph Stieler. En 1828 entra en contacto con los círculos cortesanos de Karlsruhe como profesor de dibujo de Sofía Guillermina de Suecia. En 1833-34 viaja a Italia, y a su vuelta ocupa el cargo de pintor de corte de Baden. A pesar de su éxito, decide marcharse a Francia donde expone en 1836 con amplia aceptación. En París se convierte en el pintor de moda y es nombrado pintor de corte por el rey Luis Felipe. Su fama le lleva a Inglaterra en 1842, donde pinta a la reina Victoria y a su familia. Tras la caída de Luis Felipe en la Revolución de 1848 Winterhalter se establece en Suiza pero, más adelante, con el ascenso de Napoleón III y el Segundo Imperio vuelve a ser nombrado pintor de la corte, retratando a la familia imperial y estableciendo una relación especial con la emperatriz Eugenia (*La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía*, 1855). En 1852 viaja a España para pintar a Isabel II y después a

Portugal para retratar a la familia real portuguesa. Recibió también encargos de la realeza belga, polaca, rusa y mexicana (la emperatriz consorte era belga). Tantos eran sus encargos -se le pedían también copias de sus retratos- que se rodeó de un buen número de ayudantes, como ocurrió con Rubens y Van Dyck, quizás los dos únicos pintores antes de él con un volumen de encargos oficial e internacional parecido. Winterhalter es un pintor que tiene pocos colegas en su época con los que podamos compararlo, y tampoco perteneció a ninguna escuela, por lo que es difícil de clasificar. Algunos le han calificado de pintor *neo-rococó*. Su fama decayó después de su muerte -nunca tuvo la aprobación del mundo académico- y no se recuperó hasta unas exposiciones en Londres y París en 1987.

La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía (1855)

Adolph von Menzel (1815-1905) es el más importante representante en Alemania de la corriente realista (y considerado a la vez un proto-impresionista, como Courbet), además del más importante pintor alemán del XIX junto a Friedrich. Misántropo y de ínfima estatura, su formación fue en gran medida autodidacta. Empezó haciendo litografías en el taller de su padre desde 1832, además de dibujos y xilografías, como ilustraciones. Después empezó a hacer un tipo de pintura histórica propagandística (*Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci*, 1850–1852) además de escenas cotidianas (*La fundición de hierro*, 1872-1875; *En la cervecería*, 1883) y cuadros, dibujos y acuarelas realizados para sí mismo y no para ser expuestos, pero que le dieron gran prestigio tras su muerte. Su estilo era muy detallista y realista, casi documental. Edgar Degas le admiró enormemente. En el *Concierto de flauta* vemos a Federico II de Prusia (1712-1786) tocando en la sala de conciertos del palacio de recreo de Sanssouci, en Postdam, en 1750. Este tema de la relación del rey con la música había sido llevado a la ópera por Meyerbeer en 1844, con

la obra titulada *Un campamento en Silesia*, lo que indica su popularidad. Los personajes del cuadro están identificados por Menzel en los dibujos preparativos. En el extremo izquierdo, embelesado, el cortesano y escritor barón Jakob Friedrich von Bielfeld (1717-1770). Cerca, mirando al techo aburrido, el matemático y geógrafo Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759), quien había descubierto el achatamiento de los polos y pugnó contra Voltaire en la corte de Federico provocando su salida de ella. El corpulento cortesano con peluca, a la izquierda y en primer plano, era el sibarita conde Gustav Adolf von Gotter (1692-1762), diplomático y mayordomo mayor de la corte. La mujer sentada bajo la lámpara es la hermana de Federico y esposa del *margrave* de Bayreuth, Guillermina, único familiar con el que el rey se llevaba bien. A su izquierda en el sofá está su otra hermana Amalie, de vida desordenada y que acabaría en 1755 como superiora de un convento protestante. Las otras dos mujeres son damas de honor, a las que el rey detestaba en general («se puede oler a estas criaturas repugnantes a 10 leguas a la redonda»). Federico mantenía a las mujeres a distancia, no tenía amantes (sí una esposa con la que su tiránico padre le obligó a casarse, pero vivían separados y él muere sin descendencia) y prefería la compañía de soldados o intelectuales. De pie en el borde derecho del cuadro está una de las pocas personas a quien el rey apreciaba: su profesor de flauta Joaquim Quantz (1697-1773), que escribió más de 300 obras para su real pupilo. En el cémbalo, acompañando al rey con desgana, toca Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), hijo de Johann Sebastian Bach. Al rey no le caía bien Bach y le maltrataba, pero no le dejaba irse. Este solo pudo hacerlo en 1767, para suceder a Georg Philipp Telemann como director musical de varias iglesias de Hamburgo. El escritor inglés Charles Burney (1726-1814) fue invitado a un concierto real, y dejó constancia de la experiencia en su famoso *Diario de un viaje musical* (1772-73). La popularidad alemana de Federico II se debía a la frustración de las esperanzas de libertad y unidad que alimentaron la lucha contra Napoleón pues, aunque él se consideraba prusiano y no alemán (y hablaba en francés por defecto), se asociaba su figura a la cultura alemana (la música) y, erróneamente, a la idea de la unificación (él solo intentó expandir sus propios territorios). Los nazis sentirían predilección por Menzel, a la vez que calificaban de “arte degenerado” la pintura crítica y chirriante de un Otto Dix o un Max Beckmann.

Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci (1850–1852)

Arnold Böcklin (1827-1901) es un pintor romántico simbolista suizo, aunque nacido en Italia. Tuvo una dilatada formación en Italia y París (donde coincidió con la Revolución de 1848), además de una clara influencia de Caspar David Friedrich y los prerrafaelitas y una relación con la Secesión de Munich, como mentor. Su obra influyó también en De Chirico y a través de él en el movimiento surrealista (Ernst, Dalí), pues en ella presenta figuras fantásticas, alegóricas o mitológicas, creando un mundo extraño y onírico. Buena parte de su pintura muestra una obsesión con la muerte. Su obra maestra y más famosa, *La isla de los muertos*, tiene cinco versiones diferentes (dos de 1880, la tercera de 1883, la cuarta de 1884, destruida, y la quinta de 1886). Max Reger y Sergei Rachmaninoff se inspiraron en esta obra para composiciones homónimas.

La isla de los muertos (1883)

En **Inglaterra** hubo un reflejo de la Escuela de Barbizon y el realismo francés, basado también en un rechazo a lo académico, a la tradición y a los convencionalismos que esta representaba (y específicamente a Reynolds, fundador de la *Royal Academy*). Liderados por el crítico de arte más importante del siglo XIX, **John Ruskin (1819-1900)**, identificaron el origen de esas tradiciones perniciosas con Rafael, que promovía una belleza idealizada, y defendieron en cambio la copia veraz de la naturaleza en una pintura de carácter narrativo, a la vez que imitaban en general las formas de la pintura del *Quattrocento* italiano y de los primitivos flamencos (no obstante, «no existen en la pintura prerrafaelita referencias manifiestas al estilo de aquellos maestros, invocados más bien como ejemplos de moral profesional antes que como modelos formales»). Los prerrafaelitas tienen una marcada inclinación espiritualista, pero no simbolista, en la que lo trascendente no es lo representado en la pintura sino la pintura en sí, todo un precedente del movimiento que equipara el arte a la artesanía de William Morris, *Arts & Crafts*, precedente del *modernismo*. Fundaron a partir de las premisas descritas la **Hermandad Prerrafaelita**, una asociación secreta constituida en 1848 que atacaba los valores de la Royal Academy. Sus tres miembros fundadores fueron **Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)**, **Holman Hunt (1827-1910)** y **John Everett Millais (1829-1896)**. Si bien los prerrafaelitas eran religiosos, eran conscientes de la hipocresía de la llamada "moral victoriana" en la que las gentes adineradas escondían sus pecados de puertas para dentro. Ellos querían criticar eso en sus obras, cargadas de sátira y realismo. Una de sus técnicas era la representación de escenas religiosas en un ambiente cotidiano, relacionándose así con el realismo francés. Rossetti era un pintor británico de ascendencia italiana, y su nombre de pila viene de su padre, traductor de la Divina Comedia de Dante Alighieri al inglés. Esta carga le perseguiría toda su vida, obsesionándose con el escritor italiano. Quizás su cuadro más famoso es

Ecce Ancilla Domini (1849-50), que no sigue el tipo iconográfico de las Anunciaciones (un ángel divino, como una visión celestial, interrumpiendo a la Virgen, que realiza nobles labores como leer o rezar). En el cuadro de Rossetti el ángel está sin alas, con los pies en llamas, y despierta a una Virgen pelirroja que dormía, y que, lejos de alegrarse, parece asustada. Rossetti fue tachado de hereje. Las pelirrojas tenían mala fama en el siglo XIX (y siempre) ya que se las relacionaba con la brujería. Rossetti las usa como musas de manera compulsiva. El resto de integrantes de la Hermandad también estaban fascinados con las pelirrojas y buscaban amantes así. Sin embargo, en esta ocasión la modelo para la Virgen es Christina Rossetti, hermana del pintor y poetisa. Ya en su época estaba bien considerada como escritora, y publicó obras de éxito. En la *Anunciación* de Rossetti los símbolos religiosos son muy sutiles. El ángel tiene una aureola que se confunde con el sol, y lleva un lirio en alusión a la virginidad de maría, pero casi parece que se lo vaya a clavar a ella. Al lado hay una pequeña paloma que es el Espíritu Santo. El ángel parece que calma a la Virgen con una mano, indicándole con su gesto que no entre en pánico. En un boceto anterior de Rossetti vemos una Virgen María mucho más asustada que trata de alejarse del mensajero divino. Posteriormente otros prerrafaelitas, como **John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908)**, autor de *Amor y la doncella* (1877), o **John William Waterhouse (1849-1917)**, autor de *La dama de Shalott* (1888), han representado también el tema iconográfico de la Anunciación, pero no han seguido el ejemplo de Rossetti, ciñéndose a la representación clásica. La literatura fue otra de las fuentes predilectas de inspiración para estos pintores. El tema de Shalott, muy recurrente, procede de un poema de Lord Tennyson (1809-1892), que funde un personaje artúrico con otro que aparece en fuentes medievales, y que fascinó a los artistas Prerrafaelitas y a otros muchos más tarde. *Ofelia* (1852), de John Everett **Millais**, es otra obra referencial de este movimiento, esta vez a partir de otro tema literario (el Hamlet de Shakespeare). En el cuadro, cargado de simbolismos, vemos a Ofelia, hija de Polonio y amada de Hamlet, que muere ahogada. Afortunadamente, el realismo por el que apuesta Rossetti y el resto de la Hermandad, y que les valen críticas iniciales, también será una de las cualidades que John Ruskin alabará de estos pintores, impulsando así sus carreras. Pero los cuadros de los prerrafaelitas resultaron a la postre muy poco naturales y muy artificiosos y el movimiento no tuvo continuidad, aunque sí algunas influencias en los pintores modernistas de finales de siglo.

Ecce Ancilla Domini (1849-50) y *Ofelia* (1852)

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), que expuso con Manet en 1863 en el Salón de los Rechazados (*Sinfonía en blanco, n.º 1: La dama blanca*, 1861-62, muy influido por los prerrafaelitas), sin ser impresionista (estaba interesado en los problemas de composición), ayudó sin embargo a exportar las ideas del movimiento fuera de Francia, estableciéndose en Londres. Otra importante fuente de inspiración para él fue el arte japonés (*Sala de los pavos reales*, 1876-77). En el *Retrato de la madre del artista*, de 1872, muestra su búsqueda de equilibrio y armonía en la composición y el color. En Francia Whistler estuvo en relación con el círculo del poeta **Stéphane Mallarmé (1842-1898)**, de donde toma la idea de *pintura pura*, intuitiva, casi abstracta, que le lleva a pintar relacionando colores en reacción al estímulo de la poesía (*Nocturno en azul y oro: el viejo puente de Battersea*, h 1865). Whistler se refería a sus retratos con títulos como «sinfonía», «armonía» o «nocturno», evitando referencias a la realidad. Usaba dos o tres tonos de color básicos. Klimt conocerá sus pinturas a finales de la década de 1880, en Munich, influyéndole decisivamente. Pero Londres era muy distinto, y tuvo que enfrentarse con John Ruskin, famoso crítico que patrocinó a Turner y al que Whistler demandó en 1877 por difamación. El motivo fue la condena de Ruskin de la pintura *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* de Whistler. En el juicio con Ruskin se le preguntó a Whistler, «¿Realmente ha pedido usted 200 guineas por dos días de trabajo?», a lo que el pintor respondió «No, he pedido esa suma por los conocimientos de toda una vida». Whistler tendrá una influencia en la pintura modernista de Klimt a través de sus retratos.

Sinfonía en blanco, n.º 1: La dama blanca (1861-62) y *Retrato de la madre del artista* (1872)

En **Estados Unidos** el artista de referencia de la segunda mitad del siglo fue el pintor realista **Winslow Homer (1836-1910)**, en buena medida autodidacta (aunque fue a clases en el National Academy of Design). Inicialmente trabajó como ilustrador para revistas y periódicos (como *Harper's*), y como tal participa en la Guerra Civil Norteamericana (1861-65). A partir de este momento desarrolla una carrera como pintor (*Sharpshooter on Picket Duty*, 1862; *Home, Sweet Home*, 1863; *Prisoners from the Front*, 1866; *A Visit from the Old Mistress*, 1876). En 1867 viaja a París y se establece allí un año, donde continúa haciendo ilustraciones para *Harpe's* y pinta paisajes con campesinos (unos doce). Parece sentirse más atraído por la Escuela de Barbizon y Millet que por la pintura que se desarrollaba a partir de Manet y Courbet. El impresionismo no dejó huella en él porque la pintura al aire libre y la preocupación por el tratamiento de la luz natural estaban ya presentes en sus pinturas norteamericanas. De vuelta a Estados Unidos, en los años 70, Homer continúa pintando escenas rurales, a las que se añaden los temas de niños jugando y jóvenes coqueteando (*Country School*, 1871; *The Morning Bell*, 1872). En 1875 abandona su dedicación a la ilustración comercial para dedicarse exclusivamente a sus pinturas y acuarelas. A partir de este momento desarrolla un fuerte interés por las marinas y la vida de los pescadores (*Breezing Up*, 1876), que combinaba con las escenas rurales (*La cosecha de manzanas*, 1878; *Chica cogiendo flores de manzano*, 1879; *Bajo las ramas del manzano*, 1879; etc.). Homer desplegó un amplio conjunto de recursos técnicos, pintando al óleo, pero también acuarelas transparentes y opacas, usó papeles texturizados, rascó superficies, hizo lavados y frotados, etc. En 1881 y 1882 se establece en un pueblecito costero de Inglaterra, donde pinta sobre todo acuarelas de paisajes marinos y actividades de los pescadores (*Three*

Fisher Girls, Tynemouth, 1881). Esta experiencia inglesa afecta mucho a su estilo, que madura apreciablemente. A su vuelta Homer se establece en una propiedad situada en Maine, cerca del mar, y aquí desarrolla paisajes marinos monumentales y dramáticos que muestran la lucha del hombre contra la naturaleza (*Undertow*, 1886; *Eight Bells*, 1886; *The Gulf Stream*, 1899). Pasa los inviernos de 1884-85 en Florida, Cuba y las Bahamas, y este cambio de escenario modifica su pintura (acuarelas en este caso, como *A Garden in Nassau*, 1885). Entre 1888 y 1903 visitaría ya frecuentemente Florida (*Hurricane, Bahamas*, 1898). Su pintura sigue evolucionando (*The Fox Hunt*, 1893), tanto las acuarelas como los óleos. A pesar del éxito de crítica, Homer necesitó del apoyo financiero familiar y llevó una vida frugal, cuidando además de su padre, hasta que a partir de 1900 empieza a conseguir una cierta autosuficiencia económica con su trabajo como pintor. Sus últimos 30 años llevó una vida muy aislada, y no enseñó ni formalmente ni privadamente, pero tuvo gran influencia en los pintores naturalistas norteamericanos posteriores a él a través de su obra. En suma, Homer fue «el primer pintor norteamericano independiente del academicismo europeo (...) con una fuerza realista opuesta a la musicalidad cromática de Whistler y a la elegancia de los retratos de Sargent» (Argan).

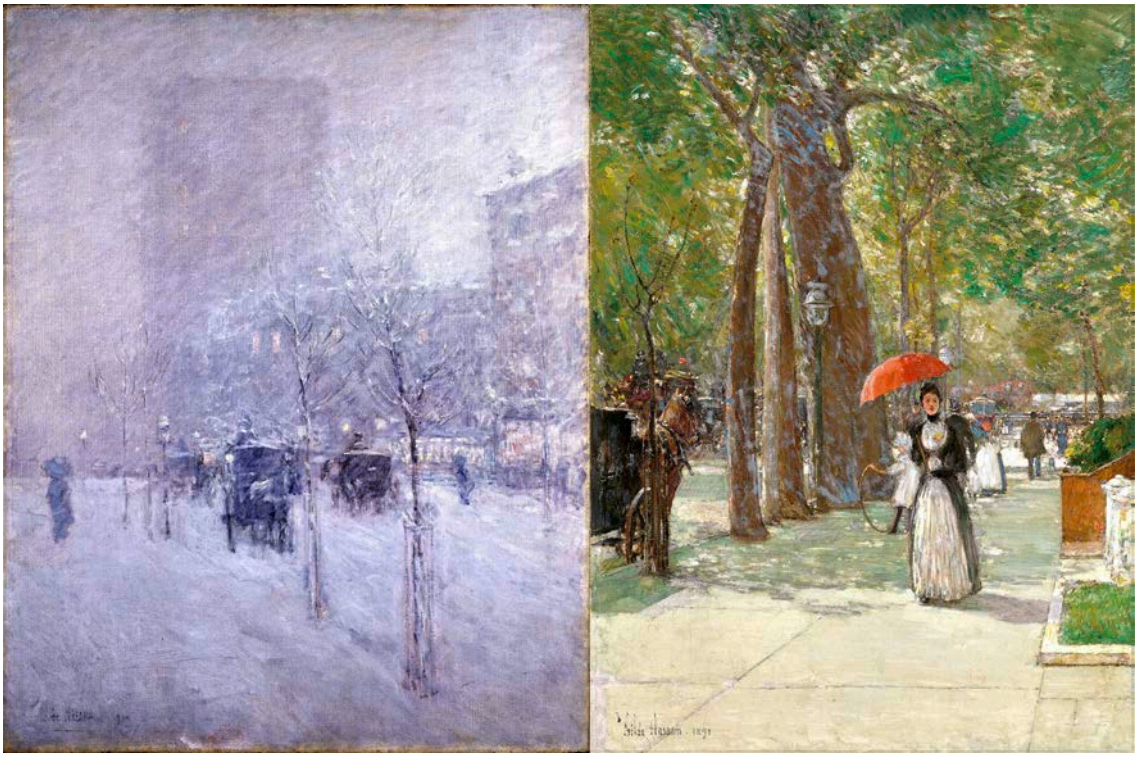
Eight Bells (1886)

Los primeros paisajistas americanos eran europeos o formados en Europa, como **Thomas Cole (1801-1848)**, padre de la escuela americana del paisaje, y llevan a Estados Unidos el romanticismo de *lo sublime*, añadiendo un

sentimiento religioso o patriótico. Después se desarrolla una amplia corriente de pintura de paisajes y retratos de nativos, como los artistas de la **Escuela del Río Hudson**, que incluye al propio Cole, a su amigo cercano Asher B. Durand (1796-1886), y ya en una segunda generación (1855-75), deben citarse los **luministas**, como **Frederick Church (1826-1900)**, John Frederick Kensett (1816-1872) y Sanford Robinson Gifford (1823-1880), fundadores los tres del MET de Nueva York, además de a **Thomas Moran (1837-1926)**, inglés como Cole, y George Inness (1825-1894), que viaja frecuentemente a Europa y que se sitúa entre la Escuela del Río Hudson y la Escuela de Barbizon. Hay que añadir a los pintores luministas a **Martin Johnson Heade (1819-1904)** y **Fitz Hugh Lane (1804-1865)**. Por otro lado, **George Catlin (1794-1872)** se especializó en el retrato de nativos, el paisajista **Henry Lewis (1819-1904)** se centró en los paisajes del oeste y el alemán **Albert Bierstadt (1830-1902)** haría paisajes ampulosos que acabarían pasados de moda con la irrupción del impresionismo. En cuanto a la fotografía, deben mencionarse **Carleton E. Watkins (1829-1916)**, dedicado a los paisajes, y a **Edward S. Curtis (1868-1952)**, centrado en los nativos americanos. El gran tema pictórico norteamericano fue por tanto el **paisaje**: «el tono dominante de la pintura paisajística romántica norteamericana, más que una descripción del "yo" atribulado, era un homenaje sostenido a la inmensidad y a la Antigüedad. Este fue el hilo común entre los pintores de panorámicas y espectaculares tierras vírgenes como Albert Bierstadt, Frederick Church y Thomas Moran, y los **luministas** que, rechazando el drama barroco de esas imágenes, se concentraron en el aspecto más cristalino y espiritual del paisaje: la luz envolvente que sostenía la escena en suspensión. En la obra de artistas del siglo XIX como Martin Johnson Heade y Fitz Hugh Lane, la sociedad desaparece mientras la naturaleza se expande. No hay figuras (exceptuando al minúsculo espectador ocasional, que comparte la contemplación del infinito con el espectador real del cuadro), ni ciudades, ni animales, ni acción de ninguna clase, ni efectos meteorológicos más allá de la penetrante calma del aire; nada se mueve ni es movido; las imágenes ya se han reducido, si no a la **abstracción**, al menos hacia ella, canalizando el sentimiento hasta un estado que raya en el trance: el grado cero de la contemplación» (Hughes). La tradición de lo sublime en los paisajes continuará en el siglo XX en la **abstracción**, centrada en las cualidades sensuales de la superficie del cuadro y la sensación de vacío, provocando las mismas emociones que los efectos dramáticos aplicados a los temas de naturaleza (O'Keeffe, Rothko, etc.).

Childe Hassam (1859-1935), hijo de coleccionistas adinerados, se forma en la Mather School de Dorchester con George E. Johnson, un grabador de Boston. Siempre le gustó la inmediatez y luminosidad de la acuarela y trabajar al aire libre. Después hizo varios viajes formativos por Europa (Reino Unido, los Países Bajos, Francia, Italia, Suiza, España) a partir de 1883. Le impresionan sobre todo la obra de Turner, que conoce en Londres, y la de Monet, con la que tiene contacto en París. Disfrutó de una larga estancia en París (1886-1889), donde estudió en la Académie Julien con Gustave Boulanger y Jules Joseph Lefebvre. Durante esta época conoce en profundidad la obra de la Escuela de

Barbizon, de Gérôme y por supuesto de los Impresionistas, cuya técnica encaja perfectamente con sus gustos e inclinaciones. De vuelta en Estados Unidos pinta escenas urbanas -sobre todo, Nueva York, como en *Late Afternoon, New York, Winter* (1900), o *La Quinta Avenida en Washington Square, Nueva York* (1891), pero también Boston, como en *Rainy Day, Boston* (1885)- y costeras, más algunos retratos, e introduce y promueve el Impresionismo en su país, todo ello con bastante éxito comercial. En 1896-1897 viajó de nuevo a Europa, donde pasó un año en Francia, Inglaterra e Italia, y en los años 1910 y 1911 lo hace una vez más, visitando España. A principios del siglo XX Hassam ya era un pintor conocido y reputado y muy valorado. En 1910 regresa a París, que encuentra muy cambiada, y allí pinta algunos cuadros (*July Fourteenth, Rue Daunou*, 1910). Ya de vuelta en Nueva York, en 1916, empieza a pintar la serie 30 *Pinturas de Banderas* (como *The Avenue in the Rain*, 1917), que acaba en 1919. Entre sus cuadros, hay algunos que recuerdan mucho a Monet, otros a Caillebotte, Degas o incluso Renoir, con una variabilidad de estilos unificados por los motivos, característicamente americanos. Hacia el final de su vida su prestigio decayó un tanto, ante el desarrollo de nuevas corrientes y el inmovilismo estilístico impresionista de Hassam. Otros pintores impresionistas norteamericanos fueron **Julian Alden Weir (1952-1919)** y **John Henry Twachtman (1853-1902)**, que junto a Hassam lideraron la asociación de pintores impresionistas norteamericanos *Ten American Painters* o *The Ten*, constituida en 1898 y disuelta unos veinte años después. La pintora **Mary Cassatt**, aunque norteamericana de origen, vivió casi toda su vida en Francia, y es más correcto encuadrarla en el Impresionismo francés.



Late Afternoon, New York, Winter (1900) y *La Quinta Avenida en Washington Square, Nueva York* (1891)

El movimiento de los **macchiaioli** (o pintores de la *macchia*, de "mancha") se desarrolló en Florencia, aunque había pintores de toda Italia, entre 1850 y 1860, y puede considerarse un precedente del impresionismo francés. El espíritu era en general de renovación cultural, estimulado por la idea de la unificación italiana, el *Risorgimento*. Entre los pintores más vinculados al movimiento tenemos a **Giovanni Fattori (1825-1908), Serafino de Tivoli (1826-1892), Cristiano Banti (1824-1904), Raffaello Sernesi (1838-1866), Telemaco Signorini (1835-1901), Odoardo Borrani (1833-1905), Nino Costa (1827-1903), Vitale D'Ancona (1825-1884), Vincenzo Cabianca (1827-1902)** o **Giuseppe Abbati (1836-1868)**. **Diego Martelli (1839-1896)** fue el teórico y crítico más importante del movimiento, y ya en 1879 señaló el paralelismo entre los *macchiaioli* y los impresionistas franceses. Sin embargo, los italianos son precedente pero no precursores del impresionismo, con pocos puntos en común en realidad. Este movimiento artístico tuvo un programa y unos fundamentos teóricos, y aunque buscaban un nuevo realismo, como el impresionismo, no lo hacían a partir de la impresión directa, sino de un cuidadoso proceso de selección y registro de la información visual. La expresión *macchiaioli* alude a "mancha", los "pintores de la mancha", pues teorizan que la realidad se nos presenta como una colección de manchas de color que determinan el tono de la imagen, que puede ser luminoso o sombreado. Estas manchas se forman en nuestra visión porque la luz incide sobre objetos con volumen que ocupan un espacio. Esta concepción de la imagen como una yuxtaposición de manchas de colores que dan cuenta del color, el tono, el volumen y el espacio es una simplificación. Una vez fijadas las manchas, el dibujo es el último paso que se aplica (no el primero) para sintetizar, aclarar y acabar de dar forma. Su referente ideal es la tradición florentina del siglo XV. Según Argan, los impresionistas franceses, en cambio, fundan un nuevo sistema de visión de lo real, en vez de simplificar la visión tradicional, como hacen los *macchiaioli*. En suma, los *macchiaioli* tienen más puntos en común con Courbet y la Escuela de Barbizon que con los impresionistas parisinos. Como buenos realistas, se oponen también al romanticismo academicista y estuvieron fuertemente influidos por la fotografía, que nacía en París y llamó poderosamente la atención de estos pintores, que en sus viajes a París conocieron a fotógrafos como Le Gray o Nadar. Según Signorini, la revolución *manchista* fue «ayudada por la fotografía, que es invención que no deshonra nuestro siglo y que no es culpable si alguno la utiliza [...] como si fuera arte».

Giovanni Boldini (1842-1931) fue un pintor de éxito y muy cotizado en su época, destacando en la pintura de género que refleja la vida de la ciudad moderna y, sobre todo, el retrato, cuya renovación lideró junto a otros pintores en el París de la época, sustituyendo el aparato por la espontaneidad, el movimiento y la penetración psicológica. Nacido en Ferrara, su formación temprana es italiana, con una amplia estancia en Florencia (1860-1870), donde trabaja con los *macchiaioli*, como su amigo Giuseppe Abbati, realistas que ya buscaban una renovación de la pintura de género, el paisaje y el retrato (detallismo para las estancias, espontaneidad y movimiento en el retratado),

pero no basándose en la impresión directa sino en un «sistema de enfoque y recogida del dato». En 1867 Boldini viaja a Francia, donde conoce a Degas, Sisley y Manet. Tras una breve estancia en Londres, se establece definitivamente en París en 1871 y allí se convierte en el artista italiano residente más importante de la segunda mitad del XIX. París se había convertido en la capital mundial del arte, desplazando a Roma, en las décadas de 1860 y 1870, y allí acudieron muchos pintores extranjeros que buscaban entrar en la *École des Beaux-Arts*. Muchos preparaban su ingreso en los talleres de pintores reputados como Meissonier, Léon Bonnat o Thomas Couture. En ese momento en París están de moda los *tableautins*, cuadros pequeños de género, a menudo de ambientación dieciochesca, que la burguesía coleccionaba con pasión, y cuya temática procedía de **Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891)** y la pintura holandesa del XVII. El marchante **Adolphe Goupil (1806-1893)** agrupa a los pintores de éxito entonces, muchos de ellos españoles, como **Mariano Fortuny (1838-1874)** -sus últimas obras son desbordantes, como *Un eclesiástico* (1874)-, **Eduardo Zamacois (1841-1871)** -discípulo de Meissonier-, **Rogelio de Egusquiza (1844-1915)** o **Raimundo de Madrazo (1841-1920)**. A ellos se une Boldini, recibiendo su influencia (*Pareja en traje español con papagayos*, 1873; *La guitarrista*, 1873; etc.), pero aportando a cambio su experiencia florentina (*Paseo de verano*, 1873; *Dama mirando un abanico*, 1878; *Place Clichy*, 1874; etc.). Pero la Guerra Franco-Prusiana (1870-71), que provoca la caída del Segundo Imperio y la Comuna de París (1871), dispersará a muchos de esos pintores españoles asentados en la ciudad desde la década anterior: Mariano Fortuny se marchará a Roma en 1874, y Martín Rico, Eduardo Zamacois y Rogelio de Egusquiza volverán a España. Sólo quedará **Raimundo de Madrazo**, que vivía en París desde 1855 y con quien Boldini, que se queda también, tendrá una mayor relación. Ambos se adaptarán al gusto de la burguesía, pintando escenas de género y magníficos retratos, como los que tienen a Aline Masson como modelo. Madrazo se convertiría, entre 1872 y 1899, en uno de los pintores más importantes del galerista Goupil (*Salida del baile de máscaras*, h. 1885, que tanto recuerda a la adaptación de Max Ophüls hizo de *La máscara*, el cuento de Guy de Maupassant de 1889). A partir de 1880 Boldini se dedica a los llamados "retratos mundanos" y a los cuadros de género de tema urbano y contemporáneo (*Conversación en el café*, 1877-78; *Entrega del despacho*, 1879; *La cantante mundana*, 1884; etc.). En sus escenas urbanas coincide en motivos y estilo con otro español, **Román Ribera (1849-1935)**. En los retratos el estilo de Boldini es sin embargo inconfundible, centrado en la captación del instante y el movimiento, además de la expresión espontánea del retratado, a partir de rápidas pinceladas (*Fuegos de artificio*, 1890; *Cléo de Mérode*, 1901; *Hacia el Bois de Boulogne*, 1909; *John Lewis Brown con su esposa e hija*, 1890; *Marthe Bibesco*, 1911; etc.). Una conocida influencia pudo ser la de **Anders Zorn**. Durante esta época a París van llegando otros españoles, con los que Boldini establece también relaciones y a los que influye, como **Joaquín Sorolla**, **Rogelio de Egusquiza (1844-1915)**, **Ramón Casas (1866-1932)** o **Martín Rico (1833-1908)**. El prestigio e influencia de Boldini no se limitó a los pintores que trabajaban para la burguesía parisina o a la colonia española en

París. En 1889, año en que recibe la *Légion d'honneur*, viaja con su amigo Degas a Madrid. En 1890 retrata por partida doble a John Singer Sargent, quien le admiraba, y en 1897 a Whistler. En un viaje a Alemania, en 1876, Boldini ya había retratado al pintor Adolph von Menzel, y en 1886 a Giuseppe Verdi (dos versiones distintas, una sobre lienzo y otra al pastel sobre papel). Junto a Sargent, Whistler, Sorolla o Zuloaga, Boldini es uno de los grandes "retratistas mundanos" de la **Belle Époque (1871-1914)**. Sin embargo Argan comenta que a pesar de convertirse en París «en el retratista de moda, de gran inspiración y elegancia, fue incapaz de ver en el arte de los impresionistas, de los que fue gran amigo, más que una técnica "moderna" al servicio de un virtuosismo gráfico-cromático sorprendente y fascinante por su ligereza».

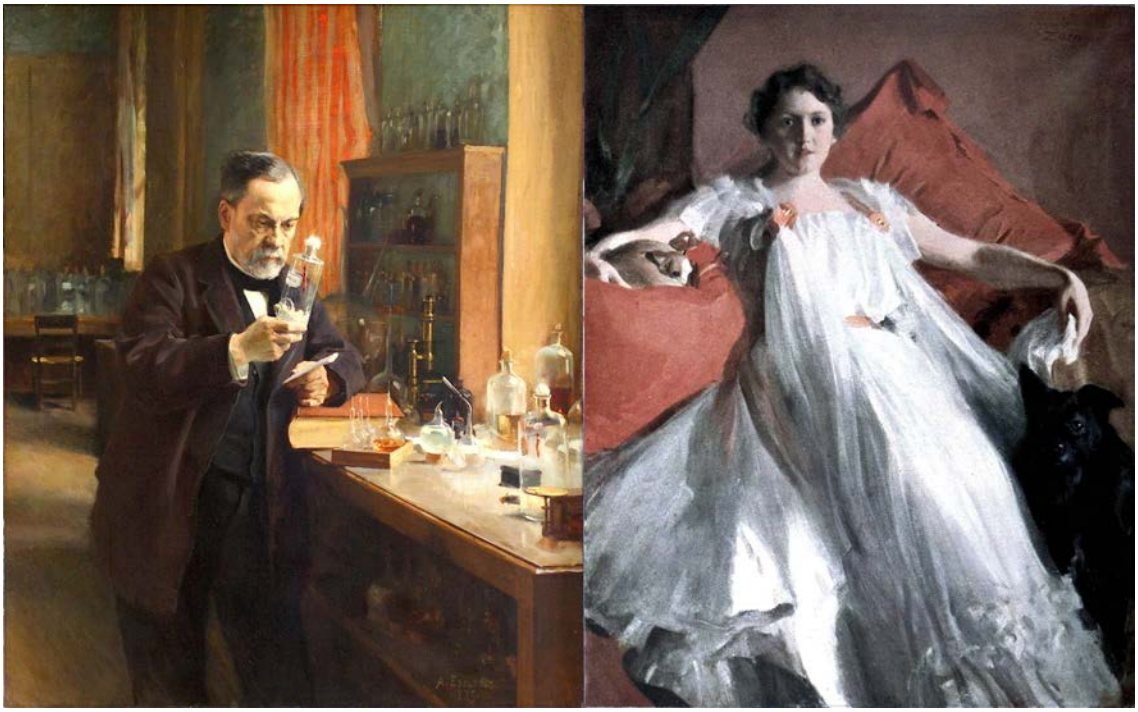
John Lewis Brown con su esposa e hija (1890) y *Cléo de Mérode* (1901)

Un eclesiástico (1874)

Salida del baile de máscaras (h. 1885)

El norteamericano **Thomas Eakins (1844-1916)** fue un pintor naturalista muy interesado en la fotografía, y de formación parisina, en su caso en la École des Beaux Arts de Gerôme y Bonnat, entre 1866 y 1868. De vuelta en Estados Unidos, y establecido en Filadelfia, Eakins pintará desnudos (el tema que más le interesaba), magníficos retratos, paisajes (*Max Schmitt in a Single Scull*, 1871) y escenas urbanas, que reflejan su interés por la representación del movimiento (que demuestra su fotografía *Study in Human Motion*, 1884), además de desarrollar una carrera como profesor de pintura y fotografía, truncada por algunos escándalos (mostró modelos desnudos masculinos a estudiantes femeninas). El finlandés **Albert Edelfelt (1854-1905)** fue otro de los muchos artistas extranjeros que pasaron por París en esta época para obtener formación y reconocimiento académicos pero que desarrolla su carrera después combinando otras muchas influencias dentro de un deslumbrante *naturalismo*. Tras una formación inicial en Finlandia y Bélgica, se traslada a París en 1874 para estudiar en la *École des Beaux Arts*, y allí es pupilo de Gérôme. Compartió estudio en París con Julian Alden Weir, uno de los impresionistas americanos, y a través de este conoce a John Singer Sargent. Antes de volver definitivamente a Finlandia, se traslada en 1881 a San Petersburgo para continuar sus estudios. Alcanzó considerable fama, y durante su estancia en París ganó una medalla de oro en la Exposición Universal de 1889. Pintó con gran virtuosismo retratos, como el famoso de *Louis Pasteur* (1885) o como *Pietro y Mario Krohn* (1894), este con los personajes de perfil, además de deslumbrantes escenas costumbristas, como *Mujer con parasol* (1886), *Niños jugando en la costa* (1884), *Dos mujeres con la colada* (1893) o *En el mar* (1883). **Anders Zorn (1860-1920)**, de origen sueco, fue otro brillante *naturalista*, cuya pintura influyó en el mismísimo Boldini. Estudió en Estocolmo hasta 1880, pero se desvinculó de la pintura académica viajando por España -donde conoce a Velázquez, cuya pintura le influye fuertemente- antes

de establecer su residencia en Londres (hasta 1885) y en París (intermitentemente, tras un viaje a Constantinopla y Argelia). En esta ciudad recibe la influencia del impresionismo, que ya era una forma de pintura ampliamente aceptada y reconocida, y empieza a desarrollar una original serie de desnudos. Fue un pintor importante y reconocido, recibiendo la Legión de Honor en 1889. Viajó también varias veces, ya famoso, a Estados Unidos, donde retrató a tres presidentes (Cleveland, 1899; Roosevelt, 1905; y Taft, 1911). Son precisamente los retratos, sobre todo, los que sostienen su éxito y fama internacional (*Mrs. Frances Cleveland, esposa del Presidente Grover Cleveland*, 1899; *El pintor Bruno Liljefors*, 1906; *Hugo Reisinger con un sombrero Homburg gris*, 1907; *Mme Ashley*, 1920; etc.). En 1896 había regresado a Suecia y durante sus últimos 20 años vuelve a sus pasiones juveniles: la escultura, los grabados y la fotografía.



Retrato de *Louis Pasteur* (1885) y *Mme Ashley* (1920)

John Singer Sargent (1856-1925) fue un pintor norteamericano -aunque cosmopolita, políglota y nacido en Florencia- y uno de los grandes retratistas de su época, género en el que pintó unos 900 cuadros. Se formó en París (1874-78) con **Carolus-Duran (1837-1917)** y en la *École de Beaux-Arts*, pero desarrolló su carrera en Londres, tras enviar pinturas allí (*Mrs. Henry White*, 1883) y establecerse finalmente a partir de 1886 animado por su amigo, el escritor Henry James (1843-1916). Como pintor de retratos (desde 1877) su estilo es marcadamente clasicista, si bien él conoció el ambiente experimentador y vanguardista del impresionismo (y a artistas como Degas, Rodin o Monet) y llegó a pintar un temprano *Los recolectores de ostras de Cançale* (1878) en ese estilo. También acudió a exposiciones impresionistas en la década de 1880, retrató a Monet trabajando (*Monet pintando en un claro del bosque*, 1885) y compró obras suyas. Aunque los británicos le consideraban también un impresionista, Monet opinaba que «él no es impresionista en el sentido en que usamos esta palabra, estando demasiado bajo la influencia de

Carolus-Duran». Otros impresionistas se mostraron críticos con él: Camille Pissarro escribió «no es un entusiasta sino un bastante buen intérprete»; Whistler criticaba la flojedad de su trazo y sus manchas de colores y Walter Sickert, también establecido en Londres, publicó un texto satírico bajo el título de "Sargentolatry". Sargent tuvo una marcada influencia de Velázquez, cuya obra estudia en un viaje a España, aunque ya de su maestro Carolus-Duran, otro seguidor del gran pintor español, aprende una técnica de pintura *alla prima* (directa, sin dibujo previo). Muy influido por el estilo de Carolus-Duran es el retrato que le hizo en 1879. Otras influencias importantes fueron Van Dyck y Gainsborough, es decir, la tradición del retrato inglesa. En España se enamora además de la música, y pinta un cuadro como *El jaleo* (1882). Sargent consideraba que su mejor retrato era el original *Retrato de Madame X (Madame Pierre Gautreau)* (1884), que generó una fuerte polémica en París en su momento, aunque son todos deslumbrantes. Pueden destacarse también obras como *Clavel, lirio, lirio, rosa* (1885-86), pintado del natural y su primer gran éxito en el Reino Unido; o *Las hijas de Edward Darley Boit* (1882), pintado en París y con una marcada influencia de su admirado Velázquez (y más específicamente de *Las Meninas*). Una vez consolidado su éxito en el Reino Unido visita Estados Unidos en 1887-88, donde recibe también encargos. En el futuro viajará repetidamente a su país, donde pinta a los presidentes Theodore Roosevelt y Woodrow Wilson, a poderosas personalidades como John D. Rockefeller o al escritor Robert Louis Stevenson, entre otros muchos. Sargent pintaba sin prisas, sin ayudantes, preparando él los lienzos, barnizando, haciendo fotografías preparatorias, organizando los envíos y completando la documentación personalmente. Pero era muy caro: cobraba unos 5.000 dólares por retrato (130.000 dólares actuales), a pesar de lo cual muchos modelos viajaban a Inglaterra para ser retratados por él. En 1907, en el culmen de su fama como retratista, Sargent cierra oficialmente su estudio y pinta su autorretrato (hoy en los Uffizi). A partir de este momento se dedica a la pintura de paisajes (aunque hizo algunos retratos más) y a viajar, incluyendo una estancia de dos años (1915-17) en Estados Unidos. Durante sus muchos viajes pintó gran número de magníficas acuarelas (unas 2.000), pero también cientos dibujos al carboncillo (a los que llamaba "Mugs") y pintura mural (toda ella en el área de Boston: Edificio McKim de la Biblioteca Pública de Boston, Museo de Bellas Artes de Boston y Biblioteca Widener de Harvard). Las vanguardias no tenían buena opinión de su pintura, pero el aprecio era mutuo («Ingres, Rafael y El Greco, esos son a los que admiro, los que me gustan»). Al poco de su muerte el influyente crítico de arte Roger Fry, miembro del Círculo de Bloomsbury, o el también crítico Lewis Mumford, se mostraban hostiles (le calificaban de vacío, superficial, artesano, efectista). Pero en la década de los años 50 del siglo XX su popularidad empezó a recuperarse, las grandes retrospectivas se sucedieron y ya en 1986 Andy Warhol alababa sin reservas sus "glamurosos" retratos.

Las hijas de Edward Darley Boit (1882) y *Clavel, lirio, lirio, rosa* (1885-86)

Walter Sickert (1860-1942) fue un pintor nacido en Alemania, aunque su madre era inglesa. Su familia se estableció en Inglaterra en 1868, y toda su educación y formación tuvo lugar en su país de adopción. Como pintor su estilo era impresionista (aunque con un turbador carácter sombrío), y fue uno de los artistas más importantes de la época victoriana. Fue alumno y asistente de Whistler y vivió en Francia en distintos momentos de su vida. Ya en 1883 viaja a París y conoce a Edgar Degas, que tuvo una marcada influencia en su obra (sobre todo en la representación del espacio y en el método de trabajo, siempre en el estudio, a partir de dibujos preparatorios). Hacia finales de los 80 empieza a pintar sus primeras obras de importancia. En esa década pasa mucho tiempo en Francia, sobre todo en Dieppe. Su especialidad eran las escenas urbanas y sus primeras obras captaban el ambiente de los teatros en Londres. Ya en estas pinturas tempranas (finales de la década de 1880) vemos a muchos personajes aislados que no se relacionan, que miran fuera del cuadro o hacen gestos no atendidos por nadie, y esta incomunicación y la desasosegante sensación de no saber qué pasa más allá de lo que vemos estará presente en toda su obra posterior. La interpretación de muchos de sus cuadros es ambigua, a la luz de los títulos de los mismos y de lo que vemos plasmado en ellos, como ocurre en los cuatro que pintó atraído por el "Crimen de la ciudad de Camden", el asesinato de una prostituta local en 1907 (*The Camden Town Murder*, 1908). Este gusto malsano y morboso por el lumpen (tenía sus estudios en barrios sórdidos, en Cumberland Market en la década de los 90, en Camden Town en 1905), su afición a llamar la atención en las reuniones sociales con historias disparatadas y su estilo pictórico inquietante, explican en parte que la novelista Patricia Cornwell, coleccionista de su obra, le identificara en *Retrato de un asesino* (2002) como Jack el Destripador. La misma escritora insistiría en la idea con *Ripper: The Secret Life of Walter Sickert* (2017), una segunda edición ampliada del libro anterior. Otro novelista, Paul Christian, asegura en *The Inevitable Jack the Ripper* (2018) haber descubierto en un cuadro de Sickert las claves de la autoría de los crímenes (se

trataría del propio pintor, claro). En realidad, la asociación de Sickert con ese famoso caso de asesinatos múltiples de 1888 viene de antes, del pretendido trabajo de investigación de Stephen Knight, *Jack el Destripador: la solución final* (1976). El propio Sickert lo propició, pues había pintado en 1907 un pequeño y confuso óleo titulado *Jack the Ripper's Bedroom* que explicaba asegurando haber estado alojado en una habitación que había sido ocupada antes por el asesino, según le había confesado su casera (historia esta del inquilino asesino que Alfred Hitchcock llevaría al cine en *The Lodger*, 1927).

The Camden Town Murder (1908)

En la **pintura española** de la primera mitad del XIX hay que citar sobre todo a **Vicente López Portaña (1772-1850)**, fuertemente influido por Goya, y que tiene una formación barroca tardía y pasa por un período neoclásico y romántico. Fue Primer Pintor de Cámara desde 1815 hasta su muerte. Pintó sobre todo retratos, oficiales y para la aristocracia y burguesía madrileña (el más famoso, *El pintor Francisco de Goya*, 1826), pero también pintura religiosa y pintura decorativa alegórica (*Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid*, 1818). Entre los paisajistas y costumbristas románticos hay que citar al escocés **David Roberts (1796-1864)** y al español **Genaro Pérez Villaalmil (1807-1854)**, con una influencia del enfoque paisajista del primero sobre el segundo a partir de un encuentro en Sevilla, en 1833. Ambos pintaron cientos de vistas de España, teñidas por un exotismo romántico que inaugura una época de viajeros atraídos por la imagen de España que habían creado, a la que ayudaron sin duda los cuentos de Washington Irving (1783-1859), que estuvo en España entre 1826 y 1829 y entre 1842 y 1846. Andalucía y la España musulmana fue el centro de

atención de Roberts, en el contexto del interés por lo exótico oriental propio de la época y que le llevaría a viajar a Egipto y Oriente Medio, mientras que Villaalmil acabó desarrollando un interés más político en su pintura y abarcó en sus estampas de España el centro y el norte del país, mostrando sus transformaciones modernizadoras. Ambos tomaban apuntes durante sus viajes, a partir de los cuales elaboraban oleos inventando detalles. La gran influencia y enorme difusión de sus estampas tanto en el Reino Unido como en España se debió fundamentalmente a las colecciones de grabados que se hicieron a partir de ellas. El origen de la imagen pintoresca de España, que llega hasta hoy, está en ellos. El **romanticismo** pictórico español tuvo dos centros principales, en Sevilla y en Madrid. En la primera ciudad tenemos a **Antonio María Esquivel (1806-1857)**, paisajista y retratista, o a **Manuel Barrón (1814-1884)**, paisajista y costumbrista. En Madrid tenemos a **Lorenzo Alenza (1807-1845)**, costumbrista y retratista, o a **Federico de Madrazo (1815-1894)**, retratista que estudió con Ingres, hijo del neoclásico **José de Madrazo (1781-1859)** y padre del retratista de estilo naturalista **Raimundo de Madrazo (1841-1920)**, este a su vez cuñado de **Mariano Fortuny (1838-1874)**, paisajista y costumbrista. Esta familia transita por todos los estilos del XIX. Pero en Madrid también se cultivó la pintura de género de inspiración goyesca, en la que se puede citar a **Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870)**, y la pintura histórica -tema central del último tercio del XIX- con un **Eduardo Rosales (1836-1873)**, alumno de Federico de Madrazo y amigo de su hijo Raimundo, y de paisajes con **Martín Rico**, pintor casi hiperrealista influido por la escuela de Barbizon. A la multiplicación de corrientes propia del último tercio del XIX pertenecen Rosales, Fortuny, Madrazo o Rico, pero se pueden citar también, dentro de la pintura histórica, a **Ignacio León y Escosura (1834-1901)**, a **Francisco Domingo (1842-1920)** o a **Virgilio Mattoni (1842-1923)**; dentro del paisajismo realista, junto a Rico y Fortuny, a **Carlos de Haes (1826-1898)**, profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a su alumno **Aureliano de Beruete (1845-1912)**, a **Agustín Riancho (1841-1929)**, al valenciano **Antonio Muñoz Degrain (1840-1924)**, que recalará en Málaga atraído por su amigo Bernardo Ferrándiz, a **Casto Placencia (1846-1890)**, formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que trabaja una temática amplia pero acaba centrándose en el paisaje, al sevillano **Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)**, que estudia en París a partir de 1879 con Gérôme y tiene contacto con los paisajistas de Fontainebleau y la Escuela de Barbizon, trabajando en España después con Marín Rico; o al grupo de los pintores formados en la Academia de Namur (Bélgica) que después volvieron a España, como el malagueño **Emilio Ocón (1845-1904)**, también alumno de Carlos de Haes en España y autor de magníficas marinas (*Vista del puerto de Málaga*, 1881), o su discípulo **José Gartner (1866-1918)** (*Destrucción de la Invencible*, 1892); en el costumbrismo naturalista a **Bernardo Ferrándiz (1835-1885)**, discípulo en Madrid de Madrazo, impulsor de la escuela malagueña de pintura desde 1868, con muchos discípulos de técnica deslumbrante, entre los que destaca un **José Denis Belgrano (1844-1917)**, un **José Moreno Carbonero (1860-1942)**, el paisajista **José Nogales Sevilla (1860-1939)**, el costumbrista **Enrique Simonet (1866-1927)** (*¡Y tenía*

corazón!, 1890) o el seguidor del estilo prerrafaelista y modernista **Pedro Sáenz Sáenz (1863-1927)**; y siguiendo con los costumbristas, a **Germán Álvarez (1848-1912)**, que a partir de cierto momento sigue a Fortuny, a los hermanos **José (1837-1903) y Luis Jiménez Aranda (1845-1928)** o a **José Villegas (1844-1921)**; en el costumbrismo realista a un **Luis Menéndez Pidal (1861-1932);** y entre los orientalistas a **José Tapiró y Baró (1830-1913)**, cuya galería de tipos exóticos no tiene nada que envidiar a la de Gerôme. En este contexto se produce el éxito de Joaquín Sorolla, retratista y costumbrista, cumbre del **naturalismo** anclado en la tradición española y referencia internacional de dicho estilo, al que responden pintores renovadores como **Ignacio Zuloaga (1870-1945)** o **Julio Romero de Torres (1874-1939)** y los pintores modernistas españoles, fundamentalmente catalanes, que convivieron en París unos años, **Ramón Casas**, **Santiago Rusiñol (1861-1931)** y **Hermen Anglada-Camarasa (1872-1959)**, entre otros. Es más difícil catalogar a un pintor español como **Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960)**, al que se le puede considerar un pintor académico, que dirigió además el Museo del Prado en dos ocasiones, antes de la Guerra Civil (de 1921 a 1931) y durante un dilatado período después (de 1939 a 1960), además de director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se formó con Manuel Domínguez (1840-1906), que fue a su vez un discípulo de Federico de Madrazo. En 1908 se establece como profesor en Chile, donde deja una importante escuela de pintura y muchos discípulos (la llamada *Generación del 13*, también conocida como *Generación Sotomayor*), regresando diez años después. Fue uno de los mejores retratistas de su época, aunque también fue un gran paisajista y autor de algunas deslumbrantes escenas costumbristas.

Joaquín Sorolla (1863-1923) ha sido considerado una especie de impresionista español, si bien no tuvo relación con el movimiento francés (aunque fue amigo de Monet). En 1894 Sorolla escribía desde París a un amigo: «Sigo el camino normal de la pintura genuinamente española, cerrando ojos y oídos a todo impresionismo y puntillismo, beatos nosotros que aquí no tenemos esa plaga de holgazanes». Sorolla «tenía claro que era el intérprete de la tradición española justo cuando empezaba a ser decisiva para los artistas modernos gracias sobre todo a Manet, que la conocía bien» (Riopelle). Sorolla tuvo una excelente formación académica, que completó en el estudio fotográfico de quien sería su suegro, Antonio García Peris, padre de Clotilde García del Castillo. Él es el autor de la foto *Familia Peridis-Sorolla* (1907), cuidadosamente iluminada y compuesta (vemos de izquierda a derecha a Concha, hermana del pintor; Sorolla y su mujer, casados 20 años atrás, sentados; su suegro de pie y su suegra, sentada; la tía Isabel, hermana de la madre de Sorolla, y madre adoptiva de él y su hermana; los cuñados de Sorolla, de pie a la izquierda, Pepita, que parece una criada pero no lo es, y sentado a la derecha, con barbas, el otro cuñado, junto a la tía Isabel; y sentados de espaldas, en primer plano, los hijos de Sorolla, que eran Elena, de 12 años, María, de 18 años, y Joaquín, de 15 años). En el estudio de su suegro Sorolla aprendió a fotografiar, componiendo e iluminando, y a retocar con pinturas las

fotografías para darles color. Antonio García Peris, a quien Sorolla retrató en 1908 y 1909, le introdujo en la burguesía valenciana y le protegió y promocionó. Sorolla usará la fotografía como soporte documental durante toda su carrera, aunque prefería evitarlo y pintar del natural y al aire libre (detestaba el estudio). Su obra se puede dividir en distintos períodos: etapa de formación (1863-1886), etapa de consolidación (1889-1899), etapa de culminación (1900-1910) y etapa final (1911-1920). Sorolla ya mostraba una deslumbrante pericia técnica durante su período de formación (*Marina*, 1880). Después, bajo la influencia de José Jiménez Aranda, hizo pintura costumbrista, con crítica social incluida, adaptándose a la moda en los certámenes de la época (*Otra Margarita*, 1892; *Trata de blancas*, 1894; *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*, 1894; *Triste herencia*, 1899, que ganó un premio en la Exposición Universal de París de 1900, que visitó Picasso); retratos (*Madre*, 1895; *Autorretrato*, 1904; *Retrato de Santiago Ramón y Cajal*, 1906; *Clotilde sentada en un sofá*, 1910; *Retrato de Raquel Meller,* 1918); escenas de género en el Mediterráneo, que son estudios de espontaneidad, luz y color (*El regreso de la pesca*, 1894; *Cosiendo la vela*, 1896; *Instantánea*, 1906; *María en la playa, Biarritz*, 1906; *Buscando mariscos*, 1907; *Corriendo por la playa*, 1908; *Paseo por la playa, 1909; Niños en la playa*, 1910), de las que la serie *Visión de España* (1913-15), para la *Hispanic Society* de Nueva York, puede considerarse una tardía variante de encargo, laborioso trabajo de estudio precedido de gran número de apuntes preparatorios del natural; y finalmente pintura más personal, experimental y privada (*Desnudo de mujer*, 1902, inspirada en la Venus de Velázquez, que pudo contemplar en Inglaterra; *La familia de Don Rafael Errázuriz Urmeneta*, 1905, que es un sofisticado homenaje a la gran pintura española, incluidos *Las Meninas* de Velázquez o *La familia de Carlos IV* de Goya; *La siesta*, 1911, que da un paso hacia la abstracción; *Los jardines de la casa familiar*, 1920). Tuvo un enorme éxito en vida, tanto en España como en Francia, Reino Unido y Estados Unidos, si bien a su muerte su figura quedó un tanto olvidada. Cuando Sorolla fallece en 1923, incapaz ya de pintar por una hemiplejía, la estrella del mundo del arte era el español Picasso, y su pintura parecía entonces anticuada y desconectada de una modernidad que él rechazaba (por ejemplo, de Matisse decía que era un «disparate gracioso y ridículo»). Por otro lado, se cuenta que Degas, que se mostraba siempre ácido y lenguaraz al juzgar la obra de otros, tras observar atentamente los cuadros de una exposición de Sorolla, la abandonó sin decir nada.

El regreso de la pesca (1894)

Desnudo de mujer (1902) y *Buscando mariscos* (1907)

Familia Peridis-Sorolla (1907)

Las escenas de playa de Sorolla recuerdan a las de **Edward Henry Potthast (1857-1927)**, pintor norteamericano de formación europea (Munich primero, París a partir de 1886) e influencia impresionista (*Un día de julio*, 1914; *Escena en la playa*, 1910; *Días felices*, 1920). También pintó paisajes del interior de Estados Unidos, siguiendo con ello la tradición norteamericana del género (*Mirando el Gran Cañón del Colorado*, 1910), y escenas lúdicas en el Central Park de Nueva York. Pero estas escenas mundanas junto al mar, todo un reto para la técnica de un pintor, fueron un tema atrayente para muchos artistas. Además de Sorolla, por ejemplo, *De camino a por la pesca* (1878) de Sargent. El portugués **José Malhoa (1855-1933)** fue, junto a Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), el más importante pintor realista o naturalista portugués de su época, si bien se acercó de forma tardía y puntual al impresionismo (*Playa de las Maçãs*, 1918; *Otoño*, 1919).

Escena en la playa (1910) y *Mirando el Gran Cañón del Colorado* (1910)

John Ruskin, además de crítico de arte, fue un socialista convencido que promovió mediante sus escritos la justicia social. Recopiló sus ensayos en el libro *Unto This Last* (1862), en el que exigía comercio justo y derechos para los trabajadores, un plan industrial nacional, y medidas para preservar el medio ambiente (Gandhi, impresionado, lo tradujo al guyaratí). **William Morris (1834-1896)**, muy vinculado al movimiento prerrafaelita, funda el **Arts & Crafts**, un movimiento (no un estilo) que pretende proteger al arte y a los artistas de la producción industrial, alienante, y vincularlos al artesanado y a una forma de producción nostálgica del gremialismo medieval. Pero además Morris era un socialista que llevó las ideas del también socialista Ruskin más allá, promoviendo que el obrero se liberara conviertiéndose en artista mediante su trabajo (*arte popular*), como lo era antes del capitalismo. Lo bello ya no es aquello que imita la naturaleza, sino cualquier producto de su trabajo, lo que multiplica las posibilidades y libera también al artista. La vinculación del arte a la artesanía no es una degradación sino una liberación. Morris encargó al arquitecto Philip Webb (1831-1915) una casa (la *Red House*, 1859), que debía estar diseñada desde cero para servir de modelo a la vida familiar (surge aquí la idea del *estilo de vida*). Creó más adelante una empresa cooperativa de artistas (*Morris, Marshall, Faulkner & C.*, 1861-1874) con la idea de competir en precio y calidad con las industrias en la producción de muebles y objetos decorativos.

Participaron en ella el arquitecto Webb y los pintores prerrafaelitas (Ford Madox Brown y Dante Gabriel Rossetti), pero también **Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)**, que continuaría después por su cuenta ya insertado en el *Modernismo*. Se especializaron en el diseño de interiores, y crearon vitrales, mobiliario, grifería, papel pintado y alfombras, todo ello con la naturaleza como referente. **J. R. R. Tolkien (1892-1973)** fue un gran admirador de Morris, e hizo suya su utopía preindustrial. Los ideales estéticos de Morris están presentes en el mundo fantástico de su admirador, incluyendo incluso detalles como la tipografía. Tolkien compra tres novelas de Morris con el dinero de un premio obtenido en Oxford en 1914, y en una de ellas (*The Well at the World's End*) aparece un rey llamado Gandolf, nombre que tomaría prestado para su personaje Gandalf, el mago de *El Señor de los Anillos* (1954). Morris también influyó en la arquitectura *organicista* de **Frank Lloyd Wright (1867-1959)**, quien diseñaba todos los aspectos de los interiores siguiendo criterios estéticos y funcionales cercanos a los del *Arts & Crafts*, y a partir de ahí el conjunto del edificio. Un buen ejemplo de la relación de Morris y Burne-Jones con los prerrafaelitas se encuentra en la capilla de Castle Howard, decorada en la década de 1870 por ellos, con pinturas murales, muebles y vidrieras. Este palacio campestre es propiedad aún hoy de los Howard, condes de Carlisle y descendientes de un hijo del IV duque de Norfolk (rama anglicana).

Más adelante, ya independientemente de las iniciativas de Morris, pero a partir de ellas, cristaliza el **Modernismo (1890-1910)**, que pretende introducir belleza aplicada a todos los órdenes de la vida burguesa, incluida la arquitectura, pintura, escultura, pero también la decoración (mobiliario, joyas, ropa, vajillas), con inspiración en las formas de la naturaleza. El *Arts & Crafts* hace evidente la función del objeto y la calidad del material, pero el *Modernismo* lo oculta todo bajo una profusa y exuberante decoración. En España este movimiento se llamó *Modernismo*, pero en Francia era *Art Nouveau,* en Bélgica *Velde Stile*, en Italia *Liberty* o *Estilo Floral*, en Gran Bretaña *Modern Style*, en Alemania *Jugendstil* y en Austria *Sezessionstil*. Además del componente inglés, el *Modernismo* tenía uno francés, que surge directamente del impresionismo, que se plantea los mismos problemas: definir lo específico e insustituible de cada campo del arte y cuál es su función social y cultural. El resultado estético es un cruce de elementos que provienen de los prerrafaelitas y de los impresionistas. Un intermediario de ambas corrientes fue James **Whistler**, que trabajaba en Londres pero en contacto con París (fue amigo de Courbet, Manet, Degas, Mallarmé, Bracquemond, etc.). No fue un impresionista en sentido estricto (su color, por ejemplo, no era "visual" sino puramente "estético" y no naturalista) y tuvo roces con los prerrafaelitas, pero influyó mucho en estos y en el *Art Nouveau* francés.

En la arquitectura de Francia y Bélgica el **Modernismo** adoptó formas más decorativas y curvilíneas (Víctor Horta, 1861-1947; Henri van de Velde, 1863-1957; Héctor Guimard, 1867-1927; Antoni Gaudí, 1852-1926; Lluís Domènech i Montaner, 1850-1923), mientras que en Gran Bretaña y Austria el enfoque fue más rectilíneo y racionalista (Charles Rennie Mackintosh,

1868-1928; Otto Wagner, 1841-1918; Joseph Maria Olbrich, 1867-1908; Joseph Hoffman, 1870-1956). En la década de 1890 se extiende el movimiento, resultado del uso de nuevos materiales (el hierro) y adornos adaptados a ellos. Victor Horta, inspirándose en el arte japonés, usó el acero, optó por diseños asimétricos e introdujo las curvas (*Hotel Tassel*, Bruselas, 1893), lo que en conjunto supuso toda una revolución frente a los convencionalismos constructivos clásicos que tienen su origen en Brunelleschi. La arquitectura modernista racionalista, especialmente la Secesión Vienesa, junto al neoclasicismo utópico (Boullée, Ledoux) y los rascacielos norteamericanos de la **Escuela de Chicago** (William Le Baron Jenney, 1832-1907; Louis Sullivan, 1856-1924), serían los precedentes del **racionalismo arquitectónico** del siglo XX (Adolf Loos, 1870-1933; Peter Behrens, 1868-1940; Auguste Perret, 1874-1954; Tony Garnier, 1869-1948; Walter Gropius, 1883-1969; Adolf Meyer, 1881-1929; Mies van der Rohe, 1886-1969; Le Corbusier, 1887-1965; Frank Lloyd Wright, 1869-1959; Alvar Aalto, 1898-1976; Gerrit Rietveld, 1888-1964; etc.).

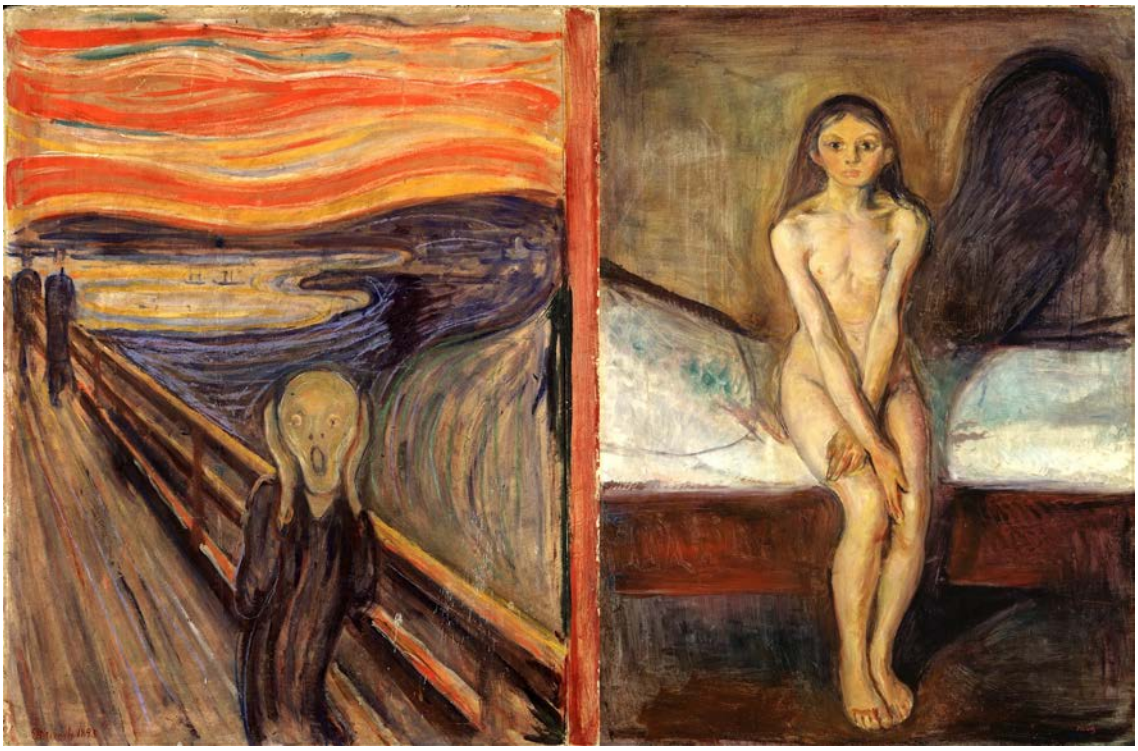
En esta época surge el "artista-personaje", que representa un papel encarnando la vocación artística que los burgueses, dedicados a los negocios, les subcontratan. Algunos de estos artistas fingen ser antiburgueses (pues la burguesía representa la industria y el materialismo) pero los propios burgueses lo prefieren así, en parte por cierto complejo de culpabilidad. Argan vincula a Boldini y a Rodin al modernismo francés, y señala: «los artistas que el público prefiere tienen un tipo psicológico propio, son personajes que hacen un papel: adoptan la actitud de iniciados, de genios inspirados y rebeldes, pero, en general, están dispuestos a hacer todo tipo de concesiones. En Francia hay artistas de primera magnitud, pues caso todos los impresionistas están aún vivos y siguen trabajando, pero los dos "personajes" de la época son Rodin y Boldini: Rodin, el escultor de los pensamientos profundos, el Miguel Ángel de la *Belle époque*; Boldini, el retratista mundano, brillante y superficial. Son las dos caras de una misma moneda». Otro pintor vinculado al *Art Nouveau*, residente en París (1887-1906) aunque de origen checo, es Alfons Mucha, ya mencionado en el contexto del cartelismo publicitario de la época. Además, Argan incluye en el modernismo francés a los *nabis*, continuadores del programa pictórico de Gauguin pero en el contexto urbano y mundano de Toulouse-Lautrec («con los *nabis*, el París de la Torre Eiffel se convierte en la ciudad-profeta del Modernismo del *Art Nouveau*»). En Italia tenemos a Gaetano Previati (1852-1929) -quien sería un referente para los *futuristas*- y a Giovanni Segantini (1858-1899), ambos pertenecientes al *diversionismo* milanés. En Inglaterra Argan lista a Whistler en su época tardía, cuando rechaza el realismo de sus primeros tiempos (en que era amigo de Courbet), y partiendo del último Turner y el arte japonés busca una evasión pictórica, y a diversos artistas relacionados con los prerrafaelitas, como Sir Edward Burne-Jones, **Aubrey Beardsley (1872-1898)** o la correspondencia literaria de todos ellos, **Óscar Wilde (1854-1900)**.

Alphonse Monticelli -> Vincent van Gogh -> Edvard Munch -> Expresionistas del siglo XX

En la Europa del Norte tenemos al belga **James Ensor (1860-1949)**, de un humorismo cáustico y retorcido que remite a la tradición flamenca de El Bosco y Breughel, y cuya carrera más importante se desarrolla antes de 1900. Es primero rechazado y después abrazado por el modernismo belga, y más adelante sienta las bases del **expresionismo**, abriendo un camino que seguiría **Kokoschka** (*La caída de los ángeles rebeldes*, 1888). Fue el primero en asomarse con la pintura a las profundidades del inconsciente, cuando todavía no se hablaba de Freud. La pintura de Ensor, cínica y amarga, se contrapone totalmente a la de un impresionista como Renoir, alegre y sensual. Pero más importante aún para el *expresionismo* fue el noruego **Edvard Munch (1863-1944)**, que pasa por París en 1885 y lo prueba todo, combinando las exploraciones *post*impresionistas (Gauguin, Seurat, Toulouse, Van Gogh) con un sentimiento trágico de la vida típicamente escandinavo, presente en la literatura de Henrik **Ibsen** (1828-1906) o August **Strindberg** (1849-1912), o en el pensamiento de Soren **Kierkegaard** (1813-1855), orientándose al simbolismo y sentando las bases de lo que será el Expresionismo, cuya pintura surge directamente de él. De alguna manera Ensor y Munch, pero sobre todo este, **transforman radicalmente el impresionismo francés llevándolo hacia lo que sería el *expresionismo* alemán**. No obstante Robert Hughes señala que «hace veinticinco años, no se había llegado a un acuerdo general sobre la talla de Munch. Parecía un pintor demasiado local, demasiado restrictivamente "nórdico" para que su obra pudiera equipararse con la importancia del arte histórico que se concentraba en París; y además, casi todos sus principales cuadros permanecían en su nativa ciudad de Oslo, que no era una parada en el itinerario normal de los amantes del arte». En el momento en que la visita, en París, entonces la capital mundial del arte, se vive un movimiento con muchas facetas que pretende ir más allá de la pura visualidad del impresionismo. Munch tuvo encuentros personales en París con Paul Gauguin, Vincent van Gogh y Henri Toulouse-Lautrec. Después establece un estudio en un pueblecito de pescadores en un fiordo cercano a Oslo, Asgardstrand, que aparece como fondo en muchas de sus pinturas. Este pueblecito llegó a convertirse, a través de su pintura, «en uno de los paisajes emblemáticos de la mentalidad moderna, y llegó a representar la alienación, la pérdida y la añoranza, y las figuras de hombres y mujeres contemplando fijamente el mar en un trance de solipsismo, son tal vez los últimos descendientes de la melancólica figura en un paisaje del arte romántico» (Hughes). Sin embargo, Munch invierte la relación, y el paisaje ya no es más que el telón de fondo para el estado de ánimo de los personajes, que es el verdadero tema del cuadro. **Munch**, con más lucidez que Ensor, invierte también el vuelco que el impresionismo hace de la realidad en el lienzo cambiando la fuente **del exterior al interior, que es la esencia del expresionismo**: «la inseguridad y el malestar se habían agudizado tanto que el artista no tenía más elección que recogerse en sí mismo, tratando ese "yo" como el único punto seguro en un universo hostil» (Hughes). Convierte el amor en obsesión sexual, la existencia en

muerte, la palabra en grito, el color deja de representar o significar para expresar. Su obra está construida a partir de estas contraposiciones: Virgen/Lilit, Feto/Cadáver, etc. Como Gauguin, Munch parte de algo parecido a **un grabado que colorea después** para definir el estado de ánimo, el clima o la atmósfera de la imagen, y no para reproducir una sensación visual. Munch tuvo una influencia decisiva en Klimt a partir de la exposición de 20 de sus obras en la Secesión Vienesa en **1904**. Su obra empieza a ser conocida en Alemania, donde Munch pasó varias temporadas, sólo en las primeras décadas del siglo XX. Después de la primera década de ese siglo su inspiración, como la de Ensor, se agota, y queda convertido en una suerte de pintor oficial en su país. Munch había pintado la mayor parte de sus mejores cuadros durante un breve período de tiempo, a partir de 1895, precisamente el año que **Freud** publica sus *Estudios de la histeria*. Aunque no supieron el uno del otro, ambos compartieron la intuición de que la personalidad es el resultado de un conflicto, que no se apaga nunca, entre el deseo y las restricciones sociales. Si Freud diagnosticó el problema, Munch fue su locuaz poeta. Su vida estuvo marcada por una infancia traumática, rodeado de enfermedad y locura (el padre, un fanático religioso que desvariaba, la madre, sumisa con los nervios destrozados, su querida hermana Sophie muerta muy joven de tuberculosis). Precisamente la muerte de su hermana es un tema recurrente, del que tenemos un óleo (*Muerte en la habitación de la enferma*, 1895) y una serie de dibujos, litografías y pasteles titulada *Junto al lecho de muerte*. Son todas obras de gran audacia compositiva. Munch se siente atraído por Gauguin, y su *Pubertad* (1895) es un ejemplo de dicha influencia, al menos en el tema, añadiéndose una influencia de Toulouse-Lautrec en el dibujo. Dice Argan: «el paso de la situación de niña a mujer, cuyo destino obligado es el de amar, procrear y morir no es para Munch un acontecimiento físico-psicológico, sino un problema social: desde Ibsen a Strindberg, uno de os temas más frecuentes de la literatura escandinava es precisamente la condición social de la mujer, la ligazón profunda que la une a la naturaleza y a la especie, pero que limita o impide su participación en la vida intelectual y activa de la sociedad moderna». El cuadro es «el primer signo de la influencia en el arte del existencialismo de Kierkegaard», y «la imagen no debe tanto impresionar a la vista cuanto penetrar, tocar en lo más profundo». Como apunta Hughes, «Munch era casi incapaz de pensar en las mujeres como seres sociales. Las veía como fuerzas elementales (...) e imaginaba el amor como la lucha perdida del macho contra la mantis hembra». Todo ello eran ideas compartidas por los simbolistas noruegos a cuyo círculo perteneció Munch en la década de los noventa. El despertar sexual de *Pubertad* se contrapone a *Madonna* (1894-95), una vampiresa devoradora de vida cuyo cuadro incluía un marco decorado con espermatozoides que se ha perdido. De su obra maestra, *El grito*, realizó cuatro versiones entre 1893 y 1910, un óleo, una témpera y dos pasteles, todo ello sobre cartón, más una litografía. La primera versión pudo ser un pastel preparatorio de 1893, a la que siguió el óleo, la versión más famosa, del mismo año, el segundo pastel, de 1895, y una última versión hecha con témpera, de 1910. La litografía es de 1895 y en vida de Munch se hicieron unas cuatro docenas de impresiones, algunas de las cuales fueron coloreadas a mano por el

propio artista, y de las que no se conservan todas. Sobre esta obra escribió Munch: «Estaba cansado y enfermo, y me quedé mirando el fiordo, el sol estaba poniéndose, las nubes estaban teñidas de rojo -como la sangre- y de pronto sentí como si un chillido atravesara la naturaleza; creí oír un alarido, pinté esa imagen, pinté las nubes como sangre de verdad. Los colores estaban chillando». La inspiración directa par esta obra fue una momia inca presentada en la Gran Exposición Universal de París de 1889, que causó sensación. Se encontraba en posición fetal y había sido enterrada en una tinaja. También Gauguin quedó fascinado por ella y la incluyó en muchos de sus cuadros como personaje. Munch crea un contraste terrorífico entre la neurosis que afecta al personaje que grita y los dos personajes del fondo, que pasean con naturalidad, sin percatarse del grito ni del ambiente siniestro que lo envuelve. Munch, más aún que los expresionistas alemanes posteriores, acabó teniendo una gran influencia en el cine, sobre todo en **Carl Theodor Dreyer (1889-1968)** y **Igmar Bergman (1918-2007)**.



El grito (1893) y *Pubertad* (1895)

El **modernismo pictórico español** fue sobre todo catalán, al que podrían adscribirse **Ramón Casas**, **Santiago Rusiñol**, **Hermen Anglada-Camarasa**, **Miquel Utrillo (1862-1934)** -no confundir con Maurice Utrillo- o **Josep Maria Sert (1874-1945)**, pero habría que incluir también los inicios de **Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)**. Entonces se discutía en Barcelona sobre dónde completar la formación pictórica, si en Roma o París. El carismático Santiago Rusiñol, que era discípulo de un seguidor de Fortuny, era partidario de Roma, pero el osado Ramón Casas tenía un primo en París y optó por formarse en el taller de Carolus-Duran, prestigioso retratista. En los años de la década de 1880 llega a Barcelona la moda del naturalismo, que se había impuesto en París, con nombres como Bastien-Lepage o Dagnan-Bouveret, pero también

con la literatura de Zola o de los hermanos Goncourt. Casas y Rusiñol, que se conocen y se hacen amigos en Barcelona, en esta década, se unen a la tendencia, probablemente por interés del segundo. De 1889 son sendos retratos que se hicieron el uno al otro en el nuevo estilo naturalista, una evolución del realismo con influencia impresionista. En octubre 1890 Casas, Rusiñol y el escultor Enric Clarasó (1857-1941) exponen en Barcelona, en la Sala Parés, treinta y seis y cincuenta y un cuadros y trece esculturas respectivamente. De Casas destacaban los retratos, y de Rusiñol las vistas y escenas urbanas. Con esta exposición se puede dar por iniciado el **modernismo catalán**. A diferencia de la mayoría de los pintores modernistas, Casas no se interesó por el simbolismo, ni siquiera al tratar asuntos de piedad o religión (*Una desgracia*, 1890), que abandonó justo antes de ir a París. Ese mismo 1890 Rusiñol y Casas se establecen en París, donde ya estaban sus amigos Miguel Utrillo, periodista y experto en arte, el grabador Ramón Canudas (1858-1892) y Enric Clarasó. Así se forma en París una colonia de artistas catalanes. Utrillo les encuentra un alojamiento en el Moulin de la Galette, en pleno Montmartre. El Moulin de la Galette era un espacio de ocio con salón de baile, jardín con atracciones, restaurante y tres molinos (el Radet, junto a la entrada principal, el Blute-fin, que tenía un mirador, y el Moulin à Poivre, que era el más pequeño y que fue demolido en 1911, conservándose aún hoy los otros dos). Rusiñol y Casas pintarán aquel lugar, del que existen muchas fotografías, desde distintos puntos de vista. Ese año 1890 fue especial para el arte porque se hace explícita la ruptura del mundo artístico con la creación del Salón de la Société des Beaux-Arts en el Champ-de-Mars, de los «modernos», que se contrapondrá al académico Salón de los Champs-Elysées. Casas se alineará con los modernos, llegado a ser *associé* del Salón. Rusiñol escribirá en París sus C*artas Ilustradas desde el Molino* que publicaba el diario La Vanguardia, con ilustraciones de Casas, y en las que se retrata periodísticamente el París de la época. **Miguel Utrillo** les presentó ese año a **Erik Satie**, y Rusiñol y Casas hicieron amistad con el músico y le dibujaron en muchas ocasiones. Casas tiene un retrato de Satie al óleo de 1891, y se le puede ver joven y de pie en una explanada del Moulin de la Galette, con el Moulin à Poivre al fondo. Este lugar aparece en otros cuadros del pintor, dando contexto a otros modelos, como a Madeleine de Boisguillaume, que lo fue también de Toulouse-Lautrec y que aparece en muchos de sus cuadros. Es un retrato extraordinario que Casas tendrá en su colección personal, presentándolo en distintas exhibiciones, incluida la Exposición Universal de París de 1900, antes de ser comprado por un magnate norteamericano, Charles Deering, en 1904. Rusiñol retratará también a Erik Satie ese mismo año de 1891, sentado frente a una chimenea en un interior destartalado (*Un bohemio*, 1891), y más tarde de pie, observando, cómo la modelo Stéfanie Nantas, de espaldas, toca un piano vertical (*La romança*, 1894). Satie era un músico entonces desconocido muy atraído por el **simbolismo**, que no atraerá al extrovertido Casas pero sí a Rusiñol. Satie tuvo al parecer una relación con la pintora y modelo **Suzanne Valadon** en 1893, y esta le retrata también. Miguel Utrillo había tenido antes una relación con Valadon, y cuyo hijo, que será también pintor, Maurice Utrillo, reconocerá como propio, aunque no está claro

que el padre fuera él (hay quien apunta a Renoir o Puvis de Chavannes). Casas y Rusiñol expondrán una vez más en Barcelona, en 1891, con gran éxito, mostrando sus cuadros parisinos. En 1892 Ramón Casas expone en el Salon des Indépendents y en el Salón del Champ-de-Mars, y Rusiñol en el segundo, pasando él también a ser *associé*. En 1893 Rusiñol compra una casa en Sitges para instalar en ella un estudio y alojar su colección de antigüedades, aunque mantenía también una residencia en París. En 1894 Rusiñol, acompañado del pintor Zuloaga, viaja a Florencia, para copiar obras del Quattrocento, y en 1895 a Granada, donde pintará jardines, y a donde volverá en 1898. Los jardines españoles serán el tema predilecto de su pintura modernista y simbolista de madurez, y serán la base de su enorme éxito en París esos años del final del XIX. Entretanto, Casas seguía centrado en los sofisticados retratos femeninos (*Después del baile*, 1899) y en las escenas costumbristas (alguna de ellas de gran complejidad compositiva, como *Salida de la procesión de Santa María del Mar*, 1898; o *La carga*, 1899), que iba exponiendo con éxito en París, en Madrid y Barcelona. Ambos, Casas y Rusiñol, fueron pintores de éxito comercial y crítico, recibiendo premios y distinciones, aun cuando la moda del modernismo y el simbolismo pasa mucho antes de la muerte de ambos, ya en los años 30.

Erik Satie (1891) y *Un Bohemio* (1891)

En el modernismo suizo tenemos a **Ferdinand Hodler (1853-1918)**, de quien Argan dice que «fue uno de los artistas más reconocidos de su tiempo, y no se puede negar que intuyera algo de lo que ocurría en el arte a un nivel muy superior al suyo». Sin embargo, «los personajes de su pintura decorativa, tan

adaptable a la sede de los gobiernos y de los bancos, son héroes populares que luchan por el honor y la libertad de la patria, pero se cuida muy mucho de hacer reivindicaciones salariales». Hodler desarrolló un estilo moderno, simplificado, a menudo alegórico o simbolista, con un tratamiento decorativo de las superficies (*Emoción*, 1900), que Klimt conoció en 1899. Se conocieron y se hicieron amigos. En 1904 participó en una exposición de la Secesión Vienesa, y en 1913 recibe la visita de Koloman Moser en Ginebra, influyendo también en él de forma decisiva. En Holanda tenemos a **Jan Toorop (1858-1928)**, un seguidor de los prerrafaelitas ingleses. Expuso en 1893 en el Royal Glaspalast de Munich, dándose a conocer entre los artistas alemanes. Su estilo gráfico impresionó a Klimt, que empezó a experimentar con una pintura de líneas fluidas. Toorop será invitado a exponer en la Secesión en 1900. Sus obras eran simbolistas y marcadamente místicas, con influencias indonesias y del antiguo Egipto (*Las tres novias*, 1892-93).

Los Habsburgo venían gobernando el **Imperio Austríaco** desde Francisco I (y Metternich), que lo funda en 1804, el inhábil Fernando (1835-48) y Francisco José (que llega al trono tras el levantamiento de 1848, se casa con Isabel de Baviera, Sisi, en 1853, funda el Imperio Austrohúngaro en 1867 y muere en 1916, poco antes de su disolución), que abarcan 114 años en total de conservadurismo inmovilista en permanente tensión y con crecientes movimientos nacionalistas y revolucionarios. «El esfuerzo por introducir el alemán en sustitución del latín como línea de flujo de la administración imperial dio lugar por reacción al nacionalismo cultural húngaro y checo, y éste, siguiendo el debido curso, se desarrolló en forma del nacionalismo político. El nacionalismo eslavo político y económico dio a su vez lugar al nacionalismo económico y político alemán; y éste a su vez dio lugar al antisemitismo, con el sionismo como natural reacción judía» (Allan Janik). Si bien «en 1848 las tres ciudades más importantes del Imperio —Praga, Viena y Budapest— eran, todas ellas, ciudades alemanas (...). Hacia 1848, ciertamente, el nacionalismo cultural, surgido como respuesta a la germanización josefina de la burocracia imperial, se había vuelto nacionalismo político. Por los años noventa tenía una base en las masas, y (...) provocó en Viena las esperables contrarreacciones por parte de los alemanes» (Allan Janik). **En 1866 Prusia derrota al Imperio Austríaco en Sadowa, en la Batalla de Königgrätz, estableciendo así su hegemonía sobre el mundo de habla alemana**. Se constituye justo después el Imperio Austrohúngaro como una confederación de estados con un solo rey y facilitándose el acceso de los liberales (derrotados en 1848) al poder en Austria, donde establecen en 1867 un régimen liberal con forma de monarquía constitucional y dos cámaras de representación. Los conflictos entre las diferentes nacionalidades y etnias (alemanes, checos, húngaros, eslovacos, croatas, eslovenos, polacos, serbios e italianos) del imperio empezarán a aumentar, llevándolo ulteriormente a su colapso. En 1873 Viena alberga la Exposición Universal, pero ese mismo año se hunde el mercado de valores en Viena, lo que genera una profunda crisis económica que durará 23 años y que dará combustible a los demagogos antisemitas.

Paradójicamente, el colapso del imperio coincidirá con una edad de oro en la cultura, la ciencia y los negocios: la expansión de la red ferroviaria, la fundación de muchas empresas industriales, la demolición de los baluartes y la construcción de la imperial Ringstraße en lugar de las antiguas murallas de Viena, la ratificación de la Ley Imperial de Educación, la creación de asociaciones para la educación de los trabajadores, numerosos inventos y descubrimientos en ciencia y medicina, y una frenética actividad en las bellas artes y la música. Este apogeo intelectual, alcanzado en torno a 1890 y que durará hasta la Primera Guerra Mundial, se desarrolla en una atmósfera apocalíptica. Buena parte de esta actividad tuvo como protagonistas a los judíos de clase media, sobre todo en los campos de la literatura, el periodismo, las artes plásticas, la ciencia y la filosofía: Peter Altenberg, Richard Beer-Hoffmann, Hermann Broch, Sigmund Freud, Theodor Herzl, Hugo von Hofmannsthal, Edmund Husserl, Dora Kallmus, Hans Kelsen, Karl Kraus, Gustav Mahler, Lise Meitner, Max Reinhardt, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg, Franz Werfel, Ludwig Wittgenstein, Berta Zuckerkandl y Stefan Zweig, por mencionar solo algunos.

El emperador Francisco José había **reedificado Viena entre 1858 y 1888**. En 1857 el emperador decreta una amplia reordenación urbana que incluye la demolición de los últimos restos de las murallas, comenzándose la construcción de la Ringstraße alrededor del centro de la ciudad. Se disponen grandes edificios civiles en esta zona, cada uno en un estilo histórico escogido cuidadosamente por su significado: el Ayuntamiento es gótico, como corresponde a una gran ciudad mercantil, el Parlamento va en estilo clásico para recordar los orígenes de la democracia en la antigua Atenas y la universidad se diseñó en estilo renacentista italiano en sintonía con su función, sede de la ciencia y las humanidades. A este eclecticismo, que se dio también en la pintura y tiene su apogeo en torno a 1870, se lo llamó Historicismo Vienés, y alguno de sus arquitectos fueron teóricos importantes, como Camillo Sitte (1843-1903), que desarrolló la idea del urbanismo orgánico; o Gottfried Semper (1803-1879), cuya teoría sobre los orígenes textiles de la arquitectura tuvo gran influencia en el uso de los elementos decorativos. En **1873**, cuando estalla la crisis económica, sólo la Ópera de la Corte (actual Ópera Estatal) y el Museo de Arte e Industria (hoy Museo de Artes Aplicadas) estaban terminados, pero el frenético impulso constructor siguió a pesar de todo hasta 1880. **Otto Wagner (1841-1918)** tuvo un papel en los grandes proyectos constructivos de esta época, pero sobre todo tuvo gran influencia a través de su actividad como profesor en la Academia Vienesa de Bellas Artes. Tras esta reconfiguración «a la Viena de Francisco José, en cuanto ciudad, sólo se la podía comparar París» (Janik y Toulmin). Viena era la ciudad de la música, donde el baile era una pasión, la ciudad de la medicina, a donde acudían de todo el mundo a estudiarla, y una ciudad profundamente burguesa, obsesionada por el estatus y la ostentación. La Viena del cambio de siglo era el único espacio con conciencia supranacional, cosmopolita, en el conservador Imperio de los Habsburgo, basado en el ejército y la administración pero azotado por los

nacionalismos. Sólo entre los judíos y en la burguesía cosmopolita de las ciudades alemanas tenía el liberalismo gobernante algún apoyo. Los liberales retenían el poder político restringiendo el sufragio, pero estaban limitados por el ejército, en manos del emperador y la aristocracia, y por la burocracia imperial. No pudieron ni sustituir del todo a la aristocracia en el ejercicio del poder, ni reemplazar la administración imperial por una administración controlada por el Parlamento, ni implantar el racionalismo científico y laico como nuevo marco ideológico del estado. Hacia final de siglo les reemplazarán los nuevos partidos de masas (obreros primero, nacionalistas después), pero entretanto a esa burguesía sólo le quedaban los negocios y el arte, primero para las clases adineradas y después la única vía de escape también para la generación más joven. Este esteticismo vienés y los movimientos políticos de masas surgen de forma separada e independiente, pero ambos como consecuencia del agotamiento del liberalismo, que había producido no obstante importantes obras teóricas de economía (la *teoría de la utilidad marginal* de **Menger,** por ejemplo).

En 1879 el pintor Makart organiza un desfile para celebrar el 25 aniversario de matrimonio imperial entre Francisco José I y Sisi, celebración para la que Otto Wagner construye una carpa en la Ringstraße. El desfile representaba las diversas profesiones (comercio, industria, comercio, ciencias y artes) con 14.000 figurantes y 300.000 espectadores. Entretanto, la brecha entre ricos y pobres seguía ensanchándose como consecuencia de la crisis de 1873, que afectaba a las industrias del hierro y el acero y muchas bancos y empresas industriales se declaraban en quiebra. Los salarios reales disminuyeron, la subsistencia de los trabajadores estaba comprometida y el desempleo aumentaba constantemente. las jornadas laborales duraban de 12 a 18 horas y los salarios eran tan bajos que las mujeres y los niños a partir de los seis años tenían que trabajar también para asegurar la supervivencia de sus familias. Estas difíciles condiciones de vida a menudo resultaban en enfermedades y muerte prematura. Muchos de los trabajadores hacinados en Viena venían de las provincias del imperio, y eran tratados como extranjeros. Los políticos olfatearon que aquí había un mercado potencial sin explotar, y los demagogos empezaron pronto a señalar a supuestos culpables. La culpa se atribuía a banqueros y especuladores, muchos de ellos judíos. En antisemitismo, siempre presente pero larvado, pasó a tener un papel protagonista en la propaganda política. En los años que siguen se fundarán distintos partidos políticos, varios de ellos marcadamente populistas: el Partido Socialdemócrata de los Trabajadores de Victor Adler en 1888, lidera el movimiento obrero; el Partido Socialcristiano, uniendo distintas asociaciones políticas previas, en 1893, liderado por Karl Lueger (que sería después alcalde de Viena); el Movimiento Pan-germanista, de corte nacionalista alemán, de Georg von Schönerer, en 1891; y el Partido Nacionalista Alemán de Otto Steinwender, que obtiene un escaño en 1891.

En 1888 Viktor Adler creó el partido Socialdemócrata, dándole un perfil humanista e internacionalista y conectando con el proletariado, mientras que

Karl Lueger, un demagogo y un oportunista, verbalmente antisemita, que conectaba con la pequeña burguesía de comerciantes y funcionarios, crea el partido Social-Cristiano. La larga depresión posterior al crack de 1873 ofrece a Lueger la oportunidad de culpar a los judíos, enardeciendo a la chusma para ganársela. Como alcalde de Viena se dedicó a aplicar un vasto programa de obras públicas que sirvió de modelo más tarde a Hitler. Georg Ritter von Schönerer fue también un nacionalista antisemita, pero autoritario, germanista y de retórica brutal, culpable de la introducción de la violencia callejera en la política. Funda el partido Unión Pan-Alemana, pero no consiguió que le siguieran las masas y muchos le abandonaron por Lueger. No obstante Schönerer dejó su semilla, radicalizando a la burguesía y creando el clima que llevó a los disturbios de 1897. Adolf Hitler admirará a Schönerer y le tomará como ejemplo. Por último, Herzl será el fundador del movimiento sionista, en un contexto en el que a los judíos vieneses, muchos convertidos al cristianismo, se les consideraba culturalmente alemanes por la lengua. Eran un 5% de la sociedad vienesa pero se concentraban en las profesiones médica, jurídica y periodística, aunque había también inmigrantes ortodoxos, *Ostjuden*, procedentes de Galicia. Herzl, que temía el rechazo social, era un judío de clase alta que no logró escapar de su judaísmo. En 1891, tras pasar por París como corresponsal periodístico, se vuelve sionista, una solución romántica al problema de la integración de los judíos en Europa (el socialismo le era totalmente ajeno). Herzl da por imposible aquella integración y preconiza un estado propio para los judíos. Este movimiento vienés se extenderá y desarrollará sólo tras la Primera Guerra Mundial.

En la **Viena finisecular** «una persona probaba ser alguien dedicando su tiempo libre a las artes, tan de lleno como se dedicara en su tiempo de trabajo a su negocio», pero se produce un cambio generacional que trastoca todo, pues «el arte de la generación joven era innovador y tenía la mirada dirigida hacia adelante; constituía el centro de sus vidas». Este cambio se produce con los **Jung Wien**, el círculo de poetas que se reunían en torno a Arthur Schnitzler (1862-1931) y Hermann Bahr (1863-1934) en el **café Griensteidl**, y que tenía entre sus miembros a Hugo von Hofmannsthal y Stefan Zweig. Estos jóvenes se sentían asfixiados en la sociedad marcadamente conservadora, hipócrita, materialista y superficial de sus padres, o así lo veían ellos. Esta Viena que tan bien retrató Robert Musil (1880-1942) en *El hombre sin atributos* (1939-43) desaparecerá definitivamente tras la Primera Guerra Mundial. Schnitzler era médico y judío, como Freud y Adler, aunque se convierte en escritor. Se le puede considerar un «psicoanalista literario» que lleva las ideas de Freud a las novelas. El tema de su obra es el problema de la comunicación, visto desde el punto de vista de alguien que se situaba «a horcajadas entre dos generaciones enormemente diferentes con enormemente diferentes conjuntos de valores». El problema tenía dos dimensiones, individual, con el sexo como centro, y el social, donde el antisemitismo era su encarnación. La sexualidad era la única forma de relación entre personas aisladas por su egoísmo y sus roles sociales preestablecidos, y el placer hedonista la única válvula de escape; los suicidios eran un mal endémico de esta sociedad. Una respuesta fue la evasión que

proponían los *Jung Wien*, pero «[Karl] Kraus y [Arnold] Schönberg, [Adolf] Loos y [Ludwig] Wittgenstein reconocieron que el escapismo de los estetas no era más que una narcisista pseudo-solución del problema», y «hallaron la clave valedera para una solución de todos estos problemas en una crítica de fundamentos, más esencialmente positiva, de los medios de expresión aceptados».

El punto de partida eran **tres tradiciones filosóficas** bien conocidas en la época: **1**, Kant y sus bases para una filosofía del conocimiento (epistemología), y su continuación en el antifilósofo Arthur Schopenhauer; **2**, el enfoque antiintelectualista a las alternativas morales y estéticas de Sören Kierkegaard y su resonancia en las novelas y ensayos de León Tolstói; y **3**, el neoempirismo de Ernst Mach. **Inmanuel Kant (1724-1804)** pensaba que la razón no se conforma con lo que la experiencia le puede ofrecer, y postula indebidamente que las ideas se corresponden con algo que existe realmente. Las ideas más allá de la experiencia no extienden nuestro conocimiento real, lo que no quiere decir que no cumplan otra función (estableciendo puntos de referencia o límites morales para el científico). En la *Crítica de la razón pura* (1781) Kant desarrolla una teoría de los límites de la razón que permite separar la metafísica de la ciencia, objetivo necesario tras observar que los conocimientos de la ciencia eran acumulativos, y se iban sumando en un cuerpo de conocimientos compartidos, cosa que no ocurría con la metafísica. Pero por otro lado las ciencias, que sí extienden nuestro conocimiento sobre el mundo, están limitadas a lo que puede ser conocido sobre los objetos de la experiencia sensorial. Este planteamiento radical de Kant tenía implicaciones para la ética, pues algo así como la «ley natural» no puede ser base de la moral. El *imperativo categórico* es el juez de todas las acciones humanas, la conducta humana debe estar sometida a la razón, y esta se ayuda para ello de ideas metafísicas (libertad, Dios, inmortalidad, etc.). **Arthur Schopenhauer (1788-1860)** se consideraba a sí mismo el filósofo más kantiano, y el más antihegeliano. Schopenhauer dedica *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, *Sobre los dos problemas fundamentales de la ética* y *Crítica de la filosofía kantiana* a analizar la obra de Kant. Schopenhauer critica que muchos de los conceptos básicos que usa Kant no están bien definidos por él (razón, entendimiento, concepto, categoría, etc.), pues asume una influencia escolástica sin discutirla, como su obsesión por la simetría, que arruina su *Crítica de la razón pura*, dedicada en realidad a establecer el principio de causalidad como fundamento de la ciencia, sobrando todo lo demás. Por tanto **Schopenhauer se dispone simplemente a simplificar y clarificar la aportación de Kant sobre los fundamentos del conocimiento**. En *La cuádruple raíz* Schopenhauer establece que el conocimiento humano se basa en el principio de razón suficiente, que tiene cuatro formas (las cuatro raíces), en función de lo que se quiera demostrar. Para Schopenhauer la ciencia es un conjunto coherente de representaciones de percepciones, siendo el *principio de razón suficiente* el que regula la entrada a ese corpus (mundo como representación) o no de una representación. Su obra fundamental es *El mundo como voluntad y representación* (1819), que toma como punto de partida los

que considera los dos grandes logros de Kant: la prueba de que todo lo que percibimos es «fenoménico» (o mera apariencia) y la distinción entre el «fenómeno» y «la cosa en sí», consecuencia de lo anterior. Para Schopenhauer el mundo tiene dos aspectos fundamentales a los que se refiere con las palabras «voluntad» y «representación», que se corresponden aproximadamente con la razón práctica y la razón especulativa de Kant. Por tanto, somos conscientes de nosotros mismos bien como conocedores o pensadores bien como actores o agentes. Schopenhauer rechaza la problemática distinción entre sujeto y objeto de Kant, pues no se pueden concebir el uno sin el otro, y los reemplaza por la idea de *representación* como hecho primero de la conciencia. De ella derivan concepciones abstractas como *especie* o *clase*. «Los objetos existen sólo en tanto en cuanto son conocidos; los sujetos existen sólo en tanto en cuanto son conocedores. Fuera de este contexto, nada se puede decir de ambos. Ellos son los límites recíprocos del mundo como representación» (Janick). Schopenhauer cambia «la razón práctica» de Kant por «el mundo como voluntad». La idea es que las representaciones son una herramienta del hombre para poder actuar satisfaciendo los deseos y garantizándose la supervivencia, y por tanto las representaciones *sirven* a la voluntad. Schopenhauer reconoce la aportación de Kant a la ética, liberándola del eudemonismo (justificar todo aquello que sirve para alcanzar la felicidad) y de la teología en *Fundamentos de la metafísica de las costumbres*, pero ataca la *Crítica de la razón práctica*, obra tardía donde Kant lo confunde todo, pues abre de nuevo la puerta a la teología al basar la ética en el «debe», leyes puramente morales. El orden amenaza o promete, por lo que obedecemos por interés egoísta. Para Schopenhauer la moral no puede descansar en un orden previo, sino que debe tener un fundamento empírico, pues sólo lo empírico es real y puede mover la voluntad. Lo racional en el hombre no es bueno ni malo, simplemente es una capacidad para tratar con el entorno en términos de concepciones abstractas, y esto le da mayor libertad de la que goza un animal no racional. Para Schopenhauer las acciones que observamos en los hombres son manifestaciones de su voluntad, y los actos pueden catalogarse en inmorales o morales según estén motivados o no por el egoísmo. Los actos egoístas son una manifestación de la voluntad de vivir del hombre, sin atender a restricciones en los medios necesarios para lograrlo. En cambio, la moral sólo puede estar basada en la compasión, es por tanto social, y no puede estar basada en la inteligencia, que es amoral. La experiencia estética es moral en el sentido de que «cuando entramos en el estado de la pura contemplación, nos sentimos momentáneamente elevados por encima de todo querer, de todo deseo, de todo cuidado; nos sentimos entonces (por así decirlo) desembarazados de nosotros mismos», tiempo limitado en el que no somos capaces de hacer daño a los demás. **Soren Kierkegaard (1813-1855)** afirmará que la moralidad es asocial, y que «consiste en una relación absolutamente inmediata entre cada uno de los hombres y Dios». Desde Copenhague criticará con dureza las costumbres burguesas, como hará **Kraus** en Viena setenta y cinco años más tarde, señalando una grave discrepancia entre lo que los hombres hacen y lo que dicen de sí mismos. En *El tiempo presente* acusará a su época de falta de pasión, de indolencia, donde todo son

ideas y representaciones, donde es imposible moralidad alguna («la propia época se convierte en una abstracción. En toda su magnitud se caracteriza por un proceso de achatamiento que no deja espacio para la individualidad»). El público, la opinión pública y la prensa son fuentes de toda inmoralidad, para Kierkegaard como para Kraus, pues anulan al individuo, único sujeto de la experiencia moral, convirtiéndolo en masa. Ambos eran polémicos pues «… todo cuanto es creativo es latentemente polémico, por cuanto ha de hacer espacio para lo nuevo que está trayendo al mundo». Kierkegaard fue más allá de Schopenhauer al separar totalmente la razón de todo cuanto pertenece a la significación de la vida, para él moral y religiosa. Pero estas ideas se popularizaron en el siglo XIX a través de las novelas de **León Tolstói (1828-1910)**, y aunque no hay una relación directa entre ambos sí hay obvios paralelismos. «Para Tolstói la moralidad se basaba esencialmente en el sentimiento, y el arte era "el lenguaje del sentimiento"; el discurso, por el contrario, era el medio del pensamiento racional», por lo que el arte es «el medio a través del cual debieran ser propagadas las enseñanzas morales» (Janick). Sin embargo, sobre el contenido concreto de la moral Tolstói estaba más cerca de Schopenhauer que de Kierkegaard, pues pensaba que la moral era social y basada en la comunicación de sentimientos a través del arte, que es por tanto eminentemente empático y compasivo. Para Tolstói lo único importante es el problema de la vida, tema al que el intelecto no se dedica, interesado sólo por las cuestiones científicas. En *Anna Karenina* (1878) el personaje de Konstantin Levin representa al propio Tolstói, en busca del sentido de la vida y de unos principios sólidos que rijan su conducta («si la bondad tuviese una causa ya no sería bondad; si tuviese una consecuencia —una recompensa— ya no sería bondad. Por consiguiente, la bondad está más allá de la cadena de la causa y el efecto»). Entre 1872 y 1903 escribe cuentos y breves parábolas que se publicarán conjuntamente bajo el título de *Veintitrés cuentos*, y que son un empeño por enseñar moralidad mediante la literatura. En *¿Qué es Arte?* (1898) Tolstói critica que la belleza, es decir, la complacencia en la sola forma, se hubiera vuelto el único criterio de arte «bueno» y «malo», cuando su verdadera función es transmitir el sentido de la vida, propósito que perdió al secularizarse. Por tanto, se pasó de un arte moral a un arte inmoral, académico, formalista y profesionalizado, y sobre todo insincero y por tanto desconectado del pueblo llano (argumento este que retomarán los comunistas en la Unión Soviética para reclamar un realismo socialista a los artistas). Kierkegaard y Tolstói suponen un firme rechazo de la validez de la razón en el terreno de los valores, y la idea de que la moralidad tiene fundamentos intelectuales. Aquellos pensadores vieneses que se sentían alieanados en la sociedad en que vivían tomaron buena nota de este desarrollo filosófico y estético al plantear su propia crítica a la sociedad que les asfixiaba, como Karl Kraus, que los lideró a todos, con Schopenhauer como principal influencia (por la claridad de su estilo literario sobre todo). El empirismo de **Ernst Mach (1838-1916)** tuvo una decisiva influencia en la filosofía de la ciencia europea a través de sus sucesores del **Círculo de Viena** y del **empirismo lógico** que deriva de él, si bien los propios científicos ignoran las cuestiones filosóficas y se adhieren a la epistemología científica práctica del físico Heinrich Hertz

(1857-1894), que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) llevará después al lenguaje en general (positivismo lógico) para superar el intento previo de Fritz Mauthner (1849-1923). Basta señalar aquí que Mach indicaba que las sensaciones conformaban la experiencia y esta el conocimiento. El conocimiento sirve para adaptarnos mejor al entorno y sobrevivir. Conocer no es más que describirnos a nosotros mismos el mundo de las sensaciones, para tratar exitosamente con el entorno. Los datos de los sentidos eran «elementos», y distintas agrupaciones de los mismos nos llevaban a los conceptos, ideas y representaciones. La metafísica era para él puro misticismo. Uno de los problemas centrales de la ciencia en opinión de Mach era la relación entre las sensaciones y las (re)presentaciones de ellas, como las funciones matemáticas, que presentan de forma simplificada y organizada lo que los sentidos perciben. Las teorías no son verdaderas o falsas sino útiles o inútiles, pues no son más que descripciones de sensaciones y no juicios de las mismas. La memoria es más manejable que la experiencia y la ciencia no es más que un ejercicio de economización de sensaciones. Un conjunto articulado de conceptos no es más que una herramienta al alcance del ser humano para resolver de forma más eficiente problemas prácticos de adaptación y supervivencia. Las ideas no son por tanto ciertas o falsas, sino más o menos convenientes.

Karl Kraus (1874-1936), otro judío acomodado, fue la gran influencia en la Viena de la época, armado de la polémica y la sátira, y como crítico literario, teatral y musical criticaba a la sociedad y sus gustos. «*Die Fackel* [1899-1936], el "antiperiódico" de Kraus, tenía como modelo el alemán *Die Zukunft* (El futuro), de Maximilian Harden, y era el instrumento que Kraus empleó para hacer pública la corrupción dondequiera la hallase», y que divirtió y escandalizó a la sociedad de su época que leía los «ataques y parodias contra Hermann Bahr y los estetas, Hofmannsthal, las operetas de Franz Lehár, Franz Werfel, contra Harden, que era el propio prototipo de Kraus, y otros muchísimos escritores; con sus ataques a la corrupción de la policía, al sionismo de Herzl y al carácter brutal y fútil que tuvo la Primera Guerra Mundial» (Allan Janik). En el periódico escribieron también hasta 1911, fecha a partir de la cual Kraus escribía todo el número, personajes adscritos a su «movimiento» como Loos, Schönberg, Werfel o Wolf. Kraus atacaba sin cuartel al movimiento feminista y a las mujeres en general, al sionismo, a la prensa, a los exitosos escritores innovadores y al psicoanálisis, no dudando en atacar a todos los que le rodeaban, a menudo acusándoles de cosas que practicaba él mismo (como a Hermann Bahr por el cambio frecuente de posición política y estética). Pero Kraus tenía una posición sólida a partir de la cual construir su obra, y esta era la exigencia de honradez, coherencia e integridad artística. Kraus perseguía a los farsantes: «sus aforismos taladraron la hipocresía que en la vieja Viena pasaba por moralidad, y las patrañas que pasaban por arte. En sus manos, el ingenio mordaz —en forma de polémica, sátira y aforismo— fue el instrumento de una educación cívica y cultural» (Allan Janik). Kraus consideraba que la sociedad vienesa de su época estaba enferma, y que los problemas de la política no eran más que un reflejo de eso. Defendió por

ejemplo a las prostitutas, única salida sexual para la juventud burguesa de Viena, cuyo tráfico era protegido a la vez que se las vilipendiaba y marginaba. También defendió a los homosexuales, argumentando que el sexo era una actividad privada que sólo concierne a los implicados si no perjudica a terceros. Acusaba a la policía y a los chivatos y murmuradores de hipocresía, de corrupción y de ser los verdaderos pervertidos. Esta mentalidad moderna contrasta con la opinión que tenía de las mujeres en general, tema que tomó de **Otto Weininger (1880-1903)**, autor de *Sexo y carácter* (1903). «Los puntos de vista de Weininger se basaban en la noción de que los conceptos masculino y femenino representan, primordialmente, tipos ideales psicológicos o variantes de ideas platónicas, que sólo secundariamente se encarnan en seres humanos reales (...). La "idea masculina" es la de una racionalidad y creatividad perfectas. La "idea femenina" es la antítesis de la masculina, es decir, un apremio simplemente desenfrenado con vistas a la gratificación sexual (...). Todos los hombres y mujeres que realmente existen son andróginos, como Aristófanes había argumentado en el Banquete de Platón. En ellos los dos tipos ideales se encuentran mezclados y conjuntados en variadas proporciones (...). La relación humana ideal ocurre, pues, cuando, por ejemplo, la feminidad del hombre equilibra exactamente la masculinidad de la mujer, de manera que se tiene: masculino (m 3/4 + f 1/4) + femenino (f 3/4 + m 1/4) = 1 masculino & 1 femenino. En la proporción en la que dos individuos realmente existentes varían de esta ecuación, se dará que sean infelices juntos, ya que no se satisfarán (literalmente) el uno al otro. Según esta teoría el homosexual es un varón que es psicológicamente femenino en más de un 50 %; y este hecho es lo que explica su "depravado" estado». Pero Weininger lleva la cosa más allá, fundamentando su antisemitismo en esos mismos principios: «Todos los logros positivos de la historia humana, arguye Weininger, son debidos al principio masculino. El arte, la literatura, las instituciones legales, etc., fluyen de este principio masculino. El "eterno femenino", lejos de llevarnos hacia adelante o hacia arriba, es el responsable de todos los sucesos y tendencias destructivos y nihilistas acaecidos en la historia. La raza aria es la encarnación del principio de ser masculino-creativo, en tanto que el femenino-caótico, principio de no ser, está encarnado en la raza judía y, sobre todo, en la cultura judía». No es de extrañar que Weininger, que era judío, acabara suicidándose. Carl Dallago (1869-1949) en su monografía de 1912 sobre Weininger consideró que este «filosofaba, no leyendo libros y escribiendo cultos artículos, sino desde las profundidades de su propia experiencia personal de la vida», y que había «exagerado su propio caso por haber confundido, pura y simplemente, el poder que sobre él ejercían las mujeres con el poder de "lo femenino"». Kraus compartía esta opinión sobre Weininger, cuyo pensamiento es en todo caso su punto de partida. Así, para Kraus, «la mujer difiere del hombre en este respecto: en que el hombre tiene apremios sexuales, la mujer es la propia sexualidad. Mujer es emoción, irracionalidad y sexualidad encarnada. Sólo en apariencia es de la misma raza que el hombre, pues éste, que al menos es potencialmente racional, tiene la capacidad, de la que aquélla carece, de controlar su naturaleza sexual. De aquí que no tenga sentido considerar racional a la mujer por su conducta, por cuanto de hecho está determinada por

la sensualidad inconsciente que es su verdadera naturaleza (...) la racionalidad es la propiedad distintiva característica y exclusiva de lo masculino, y la "emoción" de lo femenino» (Allan Janick). La otra fuente, más profunda, del pensamiento de Kraus fue Schopenhauer, que a su vez había influido en Weininger. Hay una diferencia entre Kraus y sus fuentes, y es que para él, como para Dallago, la esencia femenina no es necesariamente negativa, como no es positiva la masculina. Para Kraus en lo femenino reside la *fantasía*, «que viene a ser el origen inconsciente de todo lo que tiene algún valor en la experiencia humana», y fuente de toda inspiración y creatividad. Después interviene la razón masculina, que «en cuanto tal es meramente una técnica, un medio por el que los hombres obtienen lo que desean. En cuanto tal no es buena ni mala, sino efectiva o inefectiva. A la razón se le deben suministrar los objetivos apropiados desde fuera de ella; se le debe dar una dirección de tipo estético o moral. La fantasía femenina fecunda a la razón masculina y le señala la dirección. La fuente de la verdad moral o estética es, pues, la unidad entre sentimiento y razón». Por tanto, para Kraus «lo femenino es la fuente de todo lo que es civilizador en la sociedad», y «el encuentro del hombre con la mujer fue el "origen" en el que la razón quedó fecundada por los manantiales de la fantasía. El producto de este encuentro fue creatividad artística e integridad moral, que se expresan en todas las acciones de la persona». Esta visión de lo femenino justifica su rechazo al movimiento feminista, que pretende presentar a la mujer como igual al hombre, lo que «secaría los manantiales de la civilización» (Allan Janick). Son también enemigos de la civilización, y objeto de los ataques de Kraus, la moralidad burguesa, la prensa corrompida, el sionismo, el antisemitismo, el psicoanálisis, etc. Particularmente, Kraus acusaba al psicoanálisis de Freud de ofrecer una imagen deformada de la naturaleza humana, y una sustitución de mitos burgueses judeo-cristianos por otros nuevos. Los freudianos, y Fritz Wittels en particular, acusaron a Kraus de padecer complejo de Edipo (estaría intentando matar a su padre con sus críticas a todo y a todos). El propio Freud desautorizó estas piruetas por carentes de fundamento científico, aunque su idea del inconsciente era ciertamente «la antítesis exacta de la concepción de Kraus. El *ello* freudiano era una bullente masa de impulsos irracionales, egocéntricos, antisociales que en el mejor de los casos la razón podía tener en calma». Pero para Kraus ese inconsciente es precisamente donde reside la fantasía y la creatividad, por lo que mantener el inconsciente bajo control no era una cura de nada, y en el fondo esa idea no se separaba en lo esencial de aquella a la que pretendía desplazar. Para Kraus, «el psicoanálisis era, de hecho, una complicación suplementaria, más bien que una solución de los problemas psicológicos que afligían a la clase media vienesa». Kraus relacionó el mal psicológico de las mujeres de su época, la *histeria*, con la frustración que les producían los matrimonios concertados por intereses económicos y de clase (los hombres recurrían a la prostitución para aliviar el mismo problema, como cuenta Schnitzler en sus cuentos). Esa **incomunicación** en la pareja impedía la fértil relación entre razón y fantasía, y generaba una sociedad estéril. La solución a ese problema era para Kraus una reforma de las costumbres sociales y no el psicoanálisis, que insistía en un reajuste del paciente a la sociedad pues

confundía la relación entre «lo masculino y lo femenino, la razón y la fantasía, el consciente y el inconsciente». Kraus atacaba también a la prensa, y en especial al periódico más importante del Imperio, *Die Neue Freie Presse*, que se autocensuraba transmitiendo así los principios del régimen, además de alinearse con los intereses de la burguesía industrial. Esta deshonestidad e hipocresía contrastaba con el gran prestigio del periódico, incluso internacional. En los anuncios por palabra se ofrecían prostitutas y contactos homosexuales, a la vez que se fingía escándalo ante esas prácticas en el resto del periódico. La sección más importante de este era el folletón o ensayo cultural, que trataba un tema mezclando hechos objetivos con opiniones y reacciones subjetivas, como en los editoriales y columnas de opinión de la prensa actual. El autor del ensayo ni informaba ni se mostraba sincero, sino que manipulaba de forma deshonesta. Kraus mandaba al periódico cartas disparatadas dirigidas al editor y escritas bajo seudónimo, o cartas valientes falsamente firmadas por aquellos que debieron haberlas escrito pero no lo hicieron (entre otros Bahr y Hoffmansthal). **Para Kraus los miembros de *Jung Wien* como Bahr, Schnitzler o Zweig sólo atendían a la perfección técnica de la forma, eran estilistas y no artistas**. Lo mismo podía decirse de Heinrich Heine (1797-1856), que introdujo en Alemania el folletón francés. Para Kraus un artista verdadero era único e íntegro, inclasificable y singular, y la persona se expresaba en su arte y viceversa, no había separación posible entre el hombre y el artista, y si la había estábamos ante un fraude. Él no juzgaba grupos, escuelas o movimientos sino a cada artista por separado. Combatía la búsqueda de fama, el sensacionalismo o el amoldamiento a los gustos predominantes. Por ejemplo, Bahr acude a la psicología de **Ernst Mach** para encontrar un fundamento al impresionismo, pues para este todo conocimiento no es más que una ordenación subjetiva de impresiones sensuales («el mundo consiste solamente en nuestras sensaciones -aseveraba Mach-, en cuyo caso tenemos conocimiento solamente de sensaciones»). Por tanto, para Mach, el impresionismo pictórico era una forma de realismo. Pero ese no era el problema. El problema para Kraus era que para Bahr escribir era una profesión, no una extensión de sí mismo, por lo que el escritor y el hombre eran cosas distintas, lo que permitía calificarle de deshonesto y oportunista, dedicado a aquellos temas que creía que podían tener aceptación en el público. **Peter Altenberg (1859-1919)**, que compartía las ideas filosóficas de Bahr, era sin embargo íntegro, que no separaba su vida personal de su arte (*vivía* en el Café Central, no lo visitaba y después se iba a casa). Kraus cargó también contra **Max Reinhardt (1873-1943)** y su colaborador Hugo von Hofmannsthal, pues sus producciones teatrales eran meros espectáculos de entretenimiento bien calculados («antes las decoraciones estaban hechas con cartón y los actores eran genuinos. Ahora —se lamentaba Kraus— las decoraciones no cabe duda de que son reales y los actores están hechos de cartón»). Esto explica que el teatro que preconizaba Kraus prescindiera del escenario, del decorado o el vestuario, o incluso de las anécdotas de la acción. Por otro lado, **Hofmannsthal** estaba muy influido por Wagner y su idea de obra de arte total, que debía tener el efecto de *purificar* al público (el pueblo alemán) que acudía a las representaciones de sus obras germanófilas y experimentaban así una

catarsis. El teatro o la música eran para Wagner un medio para la transformación espiritual, social y política. Hofmannsthal pretendía lo mismo, humanizar y regenerar la sociedad que se transformaría tras participar en las representaciones de sus obras, cargadas de golpes de efecto que mostraban las desgarradoras y funestas consecuencias del egoísmo humano (así en *Elektra* o en *La mujer sin sombra*, con música de Richard Strauss). Para Kraus esa pretensión de influir en la sociedad mediante trucos teatrales era absurda, y más aún después de la Primera Guerra Mundial. Como el psicoanálisis, la cura propuesta era disparatada, y no hacía más que enmascarar o agravar el problema. Hofmannsthal valoraba el papel de la fantasía en la vida, pero no tenía clara la razón, y Kraus señaló que las obras de fantasía desbordada de Hofmannsthal no podían tener el efecto que su autor pretendía. Kraus también descalificó a **Franz Lehár (1870-1948)**, el famoso compositor de operetas preocupado por el éxito y el dinero, con su tratamiento explícito y crudo de la sexualidad, sin poesía, y su moralina. Kraus admiraba en cambio a **Jacques Offenbach (1819-1880)**, que llevaba a su público a un mundo mágico y poético donde se *representaba* el triunfo del bien sobre el mal, como había hecho Mozart con *La flauta mágica* un siglo antes. Kraus rescató del olvido a otro autor teatral, **Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862)**, que parodiaba en sus obras la vida vienesa (*¡Hello Dolly!* es una adaptación de Thornton Wilder de una comedia de Nestroy) utilizando el lenguaje, la forma de decir las cosas. Kraus se consideró a sí mismo un continuador, en la prensa, de la obra teatral de Nestroy. Para Kraus la razón era moralmente neutra, y son los hombres, no las ideas, los morales o inmorales. El tema de la obra, el estilo o el movimiento artístico era lo de menos. «El escritor que no hacía más que manipular palabras era inmoral en proporción a su talento, ya que carecía de integridad; el hombre y su obra no eran más que una misma y sola cosa» (Janick). «Gradualmente, desde 1905, fue afianzándose en él la idea de que el lenguaje —esto es, la manera en que se hace una declaración— incluye dentro de sí todos los signos que son precisos para entender las cualidades morales o éticas de la declaración y de quien la ha hecho».

En la Viena de la época los círculos culturales e intelectuales estaban interrelacionados. Por ejemplo, había una sola universidad con un solo edificio. Aquello era un pañuelo y todo el mundo se conocía. No era de extrañar que Gustav Mahler acudiera a Freud, que Freud, de joven, se batiese en duelo con Viktor Adler, y que este hubiese trabajado como médico en la misma clínica que Schnitzler y Freud. Aldolf Loos, Ludwig Wittgenstein y Arnold Schönberg fueron krausianos y ninguno de ellos se puede entender sin esa influencia. **Adolf Loos (1870-1933)**, como Kraus, separa lo funcional de lo decorativo, los objetos utilitarios de las obras de arte, lo factual de lo valorativo, lo racional de lo irracional. Para Loos «evolución cultural equivale a limpiar de ornamentación los artículos de uso diario», y en arquitectura esa premisa le llevó a diseñar edificios desprovistos de fachadas recargadas. Aquello implicaba una crítica radical a los gustos de una sociedad que sólo se preocupaba por las apariencias. Para Loos un artista no era lo mismo que un artesano, distinción que después borrará Gropius en su Bauhaus. También a diferencia de este,

Loos no rechazó en un primer momento la ornamentación, siempre que estuviera supeditada a la funcionalidad y conectada con la vida cultural de la sociedad. Pero en 1893 visita la World's Fair de Chicago, donde pudo contemplar los primeros rascacielos diseñados según los principios estéticos que Louis Sullivan había fijado en su ensayo *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), donde dice: «*form ever follows function*, and this is the law», una vieja idea en la arquitectura por lo demás. Su Wainwright Building (1890-91) sigue estos principios y contrasta fuertemente con los edificios altos que se construían entonces, como la sede del New York Times. Pero para Sullivan la estética debe adaptarse a la forma del edificio, y no desaparecer del todo, siendo los principios establecidos por él la base de los rascacielos que se construirán hasta los años 50, con estilos decorativos neogóticos o art decó, pero funcionales en su diseño, con interiores diáfanos. Cuando Loos vuelve a Europa tras su estancia en Estados Unidos (1893-1896) construye la Steiner House en Viena, en 1910, una casa totalmente desprovista de decoración. La Looshaus de 1910-12, también en Viena, frente al Hofburg, enfureció al emperador Franz Joseph hasta el punto de declarar que no volvería a usar el palacio. Le irritó sobremanera la fachada funcionalista, con ventanas sin adornos. En esta época, en Europa, primaban los estilos «revivalistas», como el neogótico, neobizantino, neoclásico, etc. En *Ornamento y Delito* (1908), un texto de referencia para los dadaístas que reaccionarán a la locura de la Primera Guerra Mundial, Loos había señalado: «la evolución de la cultura equivale a prescindir de la ornamentación de los objetos utilitarios», lo que supone llevar las máximas de Sullivan al extremo, yendo incluso más allá de Behrens. La influencia de Loos fue enorme en Le Corbusier, como puede comprobarse en su tratado *Hacia una Arquitectura* (1923), en la arquitectura de la Bauhaus de Gropius o Mies van der Rohe, o en los funcionalistas escandinavos, que conformarán el llamado «Estilo Internacional». Cerrándose el círculo, este movimiento europeo volverá a Estados Unidos, donde acabará con los rascacielos decorados e iniciando la era de los rascacielos de acero y cristal del «Estilo Internacional», como la Lever House (1952), de Gordon Bunshaft, o el Seagram Building (1958), de Mies. A diferencia de Gropius, Loos rechazaba la idea de artes aplicadas. Un objeto utilitario, un artefacto, tiene que ser funcional, y esto es tarea del artesano. Si la funcionalidad de un objeto está muy optimizada no hay margen para diferencias en su diseño. En cambio, una obra de arte es justo lo contrario: «un artesano produce objetos para que sean usados aquí y ahora, el artista para todos y para donde quiera (...) el arte apunta a transformar la visión que el hombre tiene del mundo» (Janick). Las ideas de Loos se llevaron a la práctica en la arquitectura porque él era arquitecto. Loos declaró: «la casa ha de resultar agradable a todos. Para distinguirla del arte, que no tiene por qué agradar a todos. El arte es un asunto particular del artista. No ocurre lo mismo con la casa. La obra de arte se expone en el mundo sin necesidad de que se la use para nada. La casa cumple una función. La obra de arte no está en correspondencia con nadie; la casa, con todos. La obra de arte pretende arrancar a los hombres de su comodidad. La casa ha de buscar su comodidad. La obra de arte es revolucionaria; la casa, conservadora». Para Loos los edificios no debían imponerse a las personas,

sino adaptarse a estas, atendiendo al estilo de vida contemporáneo. **Oskar Kokoschka (1886-1980)** se unió a la cruzada de Loos, quien le presentó a Kraus y Altenberg. Aunque se le conoce como dibujante y pintor, empezó llamando la atención como autor teatral (*El asesinato, esperanza de las mujeres*, 1907). A diferencia de Klimt, Kokoschka buscó lo espiritual en la individualidad de cada persona, dotando a sus retratos, centrados en los ojos y las manos, de dinamismo, en vez de congelarlas y sumergirlas en un viscoso medio espiritual. **Arnold Schönberg (1874-1951)** fue también un artista completo, y además de músico fue escritor y un consumado pintor y miembro del grupo expresionista *Der Blauer Reiter*. Aplicó a la música la crítica cultural krausiana, dedicándole a Kraus la *Tratado de armonía* (1911) y señalando que «he aprendido de usted más, acaso, de lo que alguien debiera aprender si pretende permanecer independiente». Como músico partió de una crítica del gusto convencional por las obras de orquestación recargada volcada en los efectos. Un buen guía para el gusto musical de la época es el crítico y profesor de música **Edward Hanslick (1825-1904)**, que tomó partido por Johannes Brahms en la tensión que en su época existía entre el conservadurismo de este y el revolucionario Wagner, defendido a su vez por **George Bernard Shaw (1856-1950)**. El debate se había producido ya antes, en París y en 1778, con Nicolò Piccini (1725-1800) y Christoph Willibald Gluck (1714-1787) como contendientes. El tema era si la música se justificaba por sí misma o si debía ser un vehículo de transmisión de ideas y sentimientos. Hanslick defendía, un siglo después, lo primero. Admiraba a Wagner, pero detestaba la idolatría en torno a él y su romanticismo racista, y criticaba su efectismo y decorativismo, que contagian también a los «wagnerianos» Bruckner y Richard Strauss. Para Hanslick «la música, hablando en propiedad, no es un lenguaje de sentimientos según aseveraban los románticos, sino una lógica del sonido en movimiento (...) Admite que en la práctica la música suscita una respuesta emocional en el auditor, pero que esto es sólo un aspecto secundario que la música posee en común con todas las otras artes» (Janick). Y eso era cierto incluso para la ópera, donde no se podía separar nítidamente «los efectos de la música y los de las palabras». La única materia de una composición es para Hanslick la propia «idea musical», los temas y las reglas armónicas para el desarrollo y transformación de estos. El músico no sería más que un lógico, que aplica un proceso productivo a un material temático: «de la música es imposible formar ninguna concepción como no sea musical, y sólo se la puede comprender y gozar por sí misma». Las teorías del «revolucionario» Schönberg coinciden con las del conservador Hanslick. Una diferencia es que Schönberg reconoce a Wagner una contribución original y significativa a la lógica de la composición, con su idea del *leit motiv*, que dan unidad a la ópera, pues «en música —escribió Schönberg— no hay forma sin lógica, no hay lógica sin unidad». Schönberg sí compartía con Hanslick la opinión de que «a compositores como Wagner, Bruckner y Richard Strauss la armonía se les había escapado de las manos», y la solución era proponer una teoría radicalmente nueva de la armonía musical que permitiera desarrollar una «lógica de la composición» totalmente diferente. Esta crítica del orden vigente tiene un paralelismo con la crítica a la lógica aristotélica de **Augustus De Morgan (1806-1871)** y **George**

Boole (1815-1864), así como su *Tratado de armonía* lo tenía con los *Principia Mathematica* de **Alfred North Whitehead (1861-1947)** y **Bertrand Russell (1872-1970)**. Para Schönberg, «la adhesión estricta a las reglas de la composición es, paradójicamente, la fuente de donde mana la libertad del compositor» (Janick). El dodecafonismo, inventado por Joseph Matthias Hauer (1883-1959), reintroducía en la composición musical la lógica que se había ido perdiendo en favor de un libertinaje desaforadamente romántico que buscaba efectos. En este sentido, «Schönberg se vio a sí mismo como un Monteverdi moderno, en su tarea de simplificar la armonía tortuosamente compleja de un Richard Strauss, un Reger o un Mahler, precisamente como Monteverdi había simplificado la polifonía renacentista», y «así como en la pintura fue precisa la figura de un Klimt antes de que la de un Kokoschka fuese posible, y en arquitectura la de un Otto Wagner antes de la de un Loos —una figura de transición en la que la ornamentación servía a la fantasía en lugar de sofocarla—, la Viena de la que Schönberg hiciera su hogar ya contaba con el requerido compositor de transición en la persona de Gustav Mahler». Schönberg admiraba por encima de todo la *integridad* de **Gustav Mahler (1860-1911)**, pues «su música era la tentativa de expresar, de una manera sensual y barroca su experiencia en la vida; y, gracias a su omnicomprensiva integridad, acertó con una vía propia que, como la de Klimt, estuvo para siempre cerrada a otros» (Janick). Schönberg hereda de Mahler un sonido propio, que expresa algo personal y no está diseñado para agradar. Schönberg es además heredero de Kraus, pues «la *fantasía* produce los temas, las ideas musicales; la lógica musical, la teoría de la armonía, suministra las leyes de su desarrollo». Así, «la obra de Schönberg, junto con la de Kraus y Loos, ilustra cómo la crítica de las costumbres de la sociedad vienesa contemporánea, con toda su artificialidad y esteticismo, adoptó de una manera muy natural la forma de crítica de la expresión estética».

En aquella época, la década de 1890, el naturalismo y el academicismo eran las tendencias socialmente aceptadas en el Imperio, en cuya Academia reinaba el salzburgués **Hans Makart (1840-1884)**, quien imponía una ornamentación recargada sobre temas mitológicos. Era el equivalente vienés de Bouguereau o Cabanel en París. Se formó con el pintor de historia Carl Theodor von Piloty entre 1860 y 1865, ganando fama internacional con sus trípticos *Cupidos Modernos* (1868) y *La plaga en Florencia* (1868). El emperador Francisco José I le llama a Viena en 1869, donde inmediatamente recibe encargos para la decoración de interiores, como el estudio del palacio del banquero Nikolaus Dumba, en Parkring. En su pintura pomposa y teatral puede detectarse la influencia de grandes maestros del pasado como Veronese, Rubens o van Dyck. Esta es la época en la que se está construyendo la Ringstrasse de Viena (iniciada en 1857, en 1870 estaban ya en construcción la mayor parte de los edificios). El propio Makart tenía su estudio en la Gußhausstraße, cerca de la Karlskirche, y se convirtió en un lugar de encuentro para la alta sociedad. En 1879 era profesor de pintura de historia en la Academia de Viena y organiza el pomposo desfile de las bodas de plata de los emperadores. Makart fue autor de enormes «obras decorativas de vastas dimensiones y resplandecientes

colores» que tuvieron aceptación entre la alta sociedad pero que recibió críticas y desprecios, y de las que se llegó a decir que «su dibujo era defectuoso; su ejecución, descuidada; sus materiales, de calidad inferior, e incurría en anacronismos palmarios». Un ejemplo elocuente de la pintura de Makart para clientes privados es *Oído, Tacto, Olfato y Gusto* (1872-79), la serie dedicada a los sentidos que el pintor representa mediante desnudos femeninos, con sus cuerpos en distintas posturas (van rotando) y sutiles alusiones al tema en cada caso. Con el patrocinio de la aristocracia y la alta burguesía Makart abordó grandes proyectos decorativos, con aparatosas escenas alegóricas (*Las cuatro partes del mundo*, 1870-71), mitológicas (*Baco y Ariadna*, 1873-74; *La victoria de la luz sobre la oscuridad*, 1883-84) o históricas (*La entrada de Carlos V en Amberes*, 1875), aún más grandiosos, además de retratos por encargo (*Magdalena Plach*, 1870; *Clothilde Beer*, h. 1880). El alemán **Anselm Feuerbach (1829-1880)** era el rival de Makart en la Academia, donde fue profesor durante tres años. Feuerbach vivió mucho tiempo en Roma, donde pintó convencionales retratos (*Autorretrato con cigarrillo*, 1871; *Henriette Feuerbach, la madrastra del artista*, 1871), hasta que en 1873 vuelve a Viena para ocupar la plaza en la Academia. Pinta monumentales escenas mitológicas en el hall principal del edificio donde enseñaba, en su estilo clasicista, claro y elegante, en marcado contraste con las recargadas y suntuosas pinturas de Makart. Feuerbach escribió un panfleto titulado «Makartismo - Apariencia patológica de la edad moderna», en el que criticaba el arte y la sociedad de su época. Probablemente la rivalidad con Makart fue lo que le hizo abandonar Viena una vez más falleciendo en Venecia no mucho después.

Oído, Tacto, Olfato y *Gusto* (1872-79)

Por encima de todo, los experimentos en la **pintura de paisajes** prepararon el camino al Modernismo. El XIX fue el siglo de la ciencia, y esto explica el empuje de las diferentes corrientes realistas. La **corriente realista** en la pintura llevó a una forma nueva de abordar los paisajes, diferente de los caprichos clasicistas y del paisajismo romántico. La figura clave en este recorrido es Constable, que además reflexionó y escribió mucho sobre su arte. La Escuela de Barbizon (1820-1850) toma el testigo, y pintores como Camille Corot, Théodore Rousseau o Charles-François Daubigny pintan al aire libre en Fontainebleau, cerca de París. Courbet pintará también paisajes de forma realista, al aire libre. De ellos pasamos a los impresionistas, que profundizan en la idea de representar la naturaleza de forma realista y por tanto directa, sin mediación de la consciencia del artista, centrándose en las puras sensaciones visuales. Todo esto se contagia poco a poco a Austria a partir de la década de 1860. Los alumnos de Albert Zimmermann (1808-1888), que impartía un curso en la Academia Vienesa de Bellas Artes, iba con sus estudiantes de excursión al área de Berchtesgaden para preparar estudios *in situ*, y viajaron a la Primera Exposición Internacional de Arte de Munich en 1869, donde **Emil Jakob Schindler (1842-1892)** y sus compañeros estudiantes pudieron conocer de primera mano obras de la Escuela de Barbizon. Estos **paisajistas austríacos** tenían además las referencias de la Escuela de La Haya (1860-90), la Escuela

de Múnich (1850-1918) y los paisajistas holandeses del XVII. Algunos de estos jóvenes vieneses viajarán además a Francia, Italia y Holanda. A partir de aquí se abandona la pintura heroica alpina y se pasa a pintar bosques, prados y lagos de los alrededores de Viena, en una suerte de transición tardía del romanticismo al realismo paisajístico. Se llamó a esta pintura «Impresionismo Atmosférico», y sus practicantes se oponían con ella a la pintura de historia que se enseñaba y valoraba en la Academia. Las mujeres no fueron admitidas en esta hasta la década de 1920, por lo que se vieron obligadas a formarse con profesores privados y estuvieron libres para sumergirse en este movimiento paisajista moderno alternativo. Deben citarse **Tina Blau (1845-1916)**, que fue rival artística de Emil Jakob Schindler, aunque eran amigos, a **Olga Wisinger-Florian (1844-1926)**, que dio al color funciones compositivas, y a **Marie Egner (1850-1940)**. Estas artistas tuvieron reconocimiento por parte de coleccionistas, y la propia familia imperial compró pinturas de Tina Blau. Además, innovaron por su cuenta, y Egner y Wisinger-Florian crearon en torno a 1900 «paisajes florales» que mezclaban el paisaje y las flores creando un nuevo género. Encuadrado en el impresionismo francés puede citarse a **Theodor von Hörmann (1840-1895)**, que en la década de 1880 pasa varios años en París, en contacto directo con los impresionistas franceses, con los que expone. Hörmann pintaba paisajes urbanos con París como protagonista (*Mercado de flores en La Madeleine*, h. 1889, escena esbozada del natural, para ser finalizada después en el estudio).

Si el programa realista y el impresionismo condujeron al desarrollo extraordinario de la pintura de paisajes, el interés creciente de los artistas por los individuos y sus vidas interiores animaron la evolución del **género del retrato**. La aristocracia y la alta burguesía, llamada la «segunda sociedad», siguieron encargando retratos en los que querían ver reflejado su estatus, que se mostraron en una creciente e imaginativa variedad de formas. Pero también empezaron a hacerse retratos que contenían notables **estudios psicológicos** y sólo secundariamente sociológicos. Esta **subjetividad** creciente aplicada a temas y formas académicas puede verse en los cuadros de **Anton Romako (1832-1889)**. La **fotografía** empezó a utilizarse como soporte para la propia pintura, ayudando a los artistas en la reproducción de los detalles. En el estudio de Hans Makart se escenificaban las escenas para fotografiarlas antes de pintarlas, y el propio Makart trajo de un viaje a Egipto en el invierno de 1875-76 muchas fotografías como documentos de trabajo. El propio Gustav Klimt empezó a hacer retratos a partir de fotografías a clientes de clase media como forma de ganarse la vida. Estas prácticas fotorrealistas no sólo eran aceptadas, sino que estaban incluso bien consideradas, como señal de modernidad y progresismo.

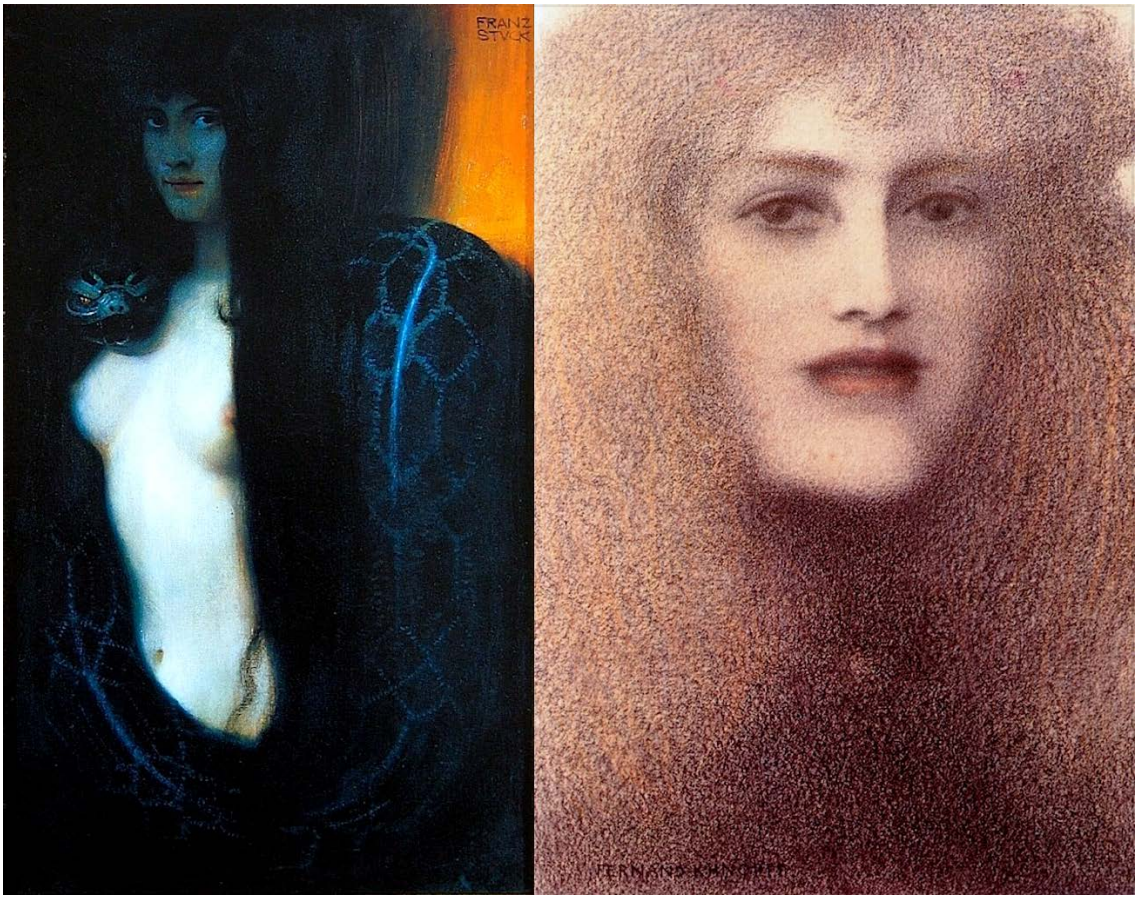
En **1873** se celebra la Exposición Universal de Viena en el Prater, que incluyó una gran exposición de arte internacional. Claude Monet expuso un cuadro, un año antes de la célebre exposición de los Impresionistas en París, pero sin ningún éxito (pasó prácticamente desapercibido). En el Künstlerhaus y en el Österreichischer Kunstverein (Sociedad Austríaca de Arte) se expusieron obras

internaciones, incluyendo algunas de Gustave Courbet. En **1876** Klimt, con 14 años, comienza su formación en la Escuela de Artes Aplicadas (Künstgewerbeschule) en Viena. En **1878**, tras dos años de cursos preparatorios, Klimt es admitido en la clase de Ferdinand Laufberger (1829-1881) en la Escuela de Pintura, y comienza a colaborar con su hermano Ernst y el amigo de ambos Franz Matsch, trabajando en encargos importantes cuando todavía eran estudiantes. Este año de **1878** empiezan a aparecer referencias a los Impresionistas franceses en la prensa de Viena.

Secesión -> <- Gründerzeit & Historicismo

En la Europa central los artistas *modernistas* formaron grupos que tomaron el nombre de **Secesión**, con lo que aludían a su separación radical de la tradición académica. En 1892 se funda la Secesión de Munich, con el simbolista **Franz von Stuck (1863-1928)** como líder (y bajo el influjo romántico del anciano Böcklin), en 1892 la Secesión de Berlín o ***Jugendstil***, aunque no exponen hasta 1899, con el impresionista **Max Liebermann (1847-1935)** a la cabeza e influidos por Edvard Munch, y en 1897 la Secesión de Viena o ***Secessionstil***, con Gustav Klimt como líder. En la sociedad de artistas más importante de Viena, la Künstlerhaus, había descontento desde principios de la década de 1890, sobre todo entre los jóvenes, por los criterios conservadores para exponer, y este es el contexto en el que se funda la nueva asociación. Así, en Viena, diecinueve estudiantes de la Academia se rebelan contra lo que representa Makart y el gusto académico imperante y fundan la *Unión de Artistas Austríacos - Secession* con el antiacademicismo del Impresionismo francés como modelo y el deseo de moldear la sociedad con sus ideas artísticas orientadas al futuro además de empapar la vida con el arte. Manifiestan su deseo de exponer el arte internacional de vanguardia en Viena, y promover el intercambio de ideas artísticas con otros países, con una especial atención a lo que ocurría en Francia. Entre los secesionistas estaban Gustav Klimt, Koloman Moser, Carol Moll y Alfred Roller. La **Primera Exposición de la Secesión, de 1898**, con un póster de Klimt que se censuró, tuvo que celebrarse con la ayuda de la Sociedad de Horticultura, y se presentaron obras del **Fernand Khnopff (1858-1921)**, Max Klinger (1857-1920), Franz von Stuck, Constantin Meunier (1831-1905), Auguste Renoir y Giovanni Segantini (1858-1899). **Joseph Maria Olbrich (1867-1908)**, pupilo de Otto Wagner, diseñará un pabellón como sede y lugar de exposiciones de la asociación, que estará listo para la Segunda Exposición de la Secesión, de noviembre de 1898. Sobre la puerta se escribió el lema de la institución: «a cada época su arte, al arte su libertad». Allí se presentarán obras de Edvard Munch, Auguste Rodin, Claude Monet, Vincent van Gogh , Medardo Rosso, Edgar Degas, Georg Minne, Arnold Böcklin o Ferdinand Hodler, además de obras del Arts & Crafts internacional (Charles Rennie Mackintosh y Margaret MacDonald), los puntillistas o el arte japonés de los grabados. Además, exponían los propios miembros de la Secesión, en la que no se admitían mujeres, aunque estas pudieran exponer como invitadas, cosa que ocurrió con Elena Luksch-Makowsky (1878-1967) y Broncia Koller-Pinell (1863-1934). En 1898 se crea la

revista *Ver Sacrum* («Primavera Sagrada»), como medio de difusión de las actividades de los secesionistas. El arte internacional se presentaba en Viena a través de otros canales también: la asociación de artistas Hagenbund y la Miethke Gallery son ejemplos de ello. Los secesionistas tenían una aproximación ácrata y no doctrinaria, pues pensaban que el espíritu del siglo XX sería de libertad, y el arte debía reflejarlo. Este es el motivo por el que no hay rasgos comunes en las pinturas de los artistas del grupo. No obstante, una influencia de partida común es el simbolismo, los grabados a color en madera japoneses (una *manía* que afectó a todos los artistas europeos desde la década de 1860) y la propia *Jugendstil* alemana, con su énfasis en las líneas y los ornamentos bidimensionales. Como los simbolistas, los artistas de la Secesión deseaban librarse de las cadenas del gusto popular. Se trataba de sugerir e insinuar, en contraste con el arte de Makart, detallista y explícito en sus alusiones. En la *Secessionstil* varios artistas intentan seguir el mismo camino que va recorriendo Klimt, como inspiración para reemplazar la decoración popular por otra más elevada, pero sin lograr igualarle. «En una sociedad en la que el "buen gusto" era el primero de los valores, recusar los gustos populares y académicos de una manera radical significaba cuestionar los mismísimos fundamentos sociales. Esta fue la tarea que emprendieron sus diecinueve miembros», aunque al final «su esteticismo logró meramente transformar los conceptos contemporáneos relativos a la ornamentación» (Allan Janik).



Pecado (1893) y *Labios rojos* (1897)

Gustav Klimt (1862-1918) formó parte del ambiente cultural vienés de su época como joven artista, definido por el llamado «estilo Gründerzeit» y el

Historicismo, antes de rebelarse contra él. En **1876**, con sólo 14 años, fue admitido en la Escuela de Artes y Oficios (Kunstgewerbeschule), parte del Museo Real Imperial de Arte e Industria, con los profesores Ferdinand Laufberger, a quien adoró toda su vida, y Julius Victor Berger. El objetivo de esta institución era combinar los proyectos artísticos con la producción artesanal. No sorprende que se involucrara en el grandioso proyecto burgués de construcción y decoración de la Ringstraße, como muchos otros artistas de su tiempo. Sin embargo, hubo de adaptarse para ello a las exigencias estilísticas predominantes: naturalismo y técnicas y temáticas (historia, mitología) académicas. En el verano de **1883** termina sus estudios en la Kunstgewerbeschule. Ese mismo año de 1883, con poco más de 20 años, funda junto a su hermano Ernst Klimt (1864-1892) y Franz von Matsch (1861-1942) el colectivo Künstler-Compagnie, que recibe numerosos encargos decorativos, primero en las provincias de la monarquía (Fiume, Reichenberg, Budapest y Karlsbad) y luego en la propia Viena. Trabajaron para el estudio de arquitectura vienés de Fellner & Helmer que hacía teatros y salas de concierto en todo el Imperio, haciendo telones y techos, y entre estos primeros proyectos están las decoraciones para la sala de conciertos de Karlsbad, el teatro de Reichenberg (Liberec) y Fiume (Rijeka), en las que la Makart es una referencia pero la influencia de Alexandre Cabanel es evidente (esta es la primera vez que un pintor de la Europa occidental deja una huella en la de Klimt). Hay que tener en cuenta que los Klimt y Matsch debían seguir las indicaciones estilísticas de Fellner & Helmer. En **1884** muere Hans Makart, precisamente el mismo año que Seurat crea el puntillismo, que más adelante tendrá una influencia en Klimt. Este había conocido en **1886** la obra de Lawrence Alma-Tadema, y su simplicidad clásica le pareció extremadamente moderna, por lo que pasa a tener una profunda influencia en su propia pintura, que empezará a alejarse del estilo académico y de Makart en particular. En adelante Klimt emulará el estilo de Alma-Tadema en su pintura, como puede verse en los primeros proyectos de la Künstler-Compagnie en Viena, empezando por las pinturas para los techos de las dos escaleras del Burgtheater (1886-1888) seguidas por las pinturas de las enjutas y los espacios entre columnas del Kunsthistorisches Museum (1887-1891), que son óleos y no frescos. Otra influencia complementaria de esta época será la del británico Frederic Leighton. Sirva indicar que en este momento (1886) se forma en torno a Paul Gauguin la Escuela de Pont-Aven, quien poco después (1888) se establecerá brevemente con Van Gogh en Arlés; y que es en estas fechas también cuando se crea el grupo de los Nabis con Bonnard y Vuillard como referentes. Sin embargo de todo ello tendrá conocimiento Klimt más adelante. En **1889** impacta en él un pintor como Whistler, de quien pudo conocer directamente su obra en la Exposición Internacional de Arte en Múnich (aunque no es totalmente seguro que hiciera este viaje). En noviembre de **1889** se estrena en Weimar el *Don Juan* de Richard Strauss, su primera obra maestra, y ese año se estrena también la Primera Sinfonía de Gustav Mahler, sin mucho éxito. Para cuando Van Gogh muere (**1890**), Gustav Klimt es ya el principal pintor de Viena, y este mismo año viaja por primera vez a Venecia. En **1892** se funda la Secesión de Múnich, y ese mismo año se exponen en el Kunstlerhaus de Viena obras de su cofundador, el

simbolista Franz von Stuck, causando sensación. Ese mismo año de 1892 causa revuelo la primera exposición del expresionista Edvard Munch en Berlín, de lo que pudo tener noticia Klimt a través de revistas especializadas. También en **1892** muere el padre de Klimt y su hermano Ernst, lo que provoca en el pintor una fuerte crisis. En **1894** se celebra la Tercera Exposiciones Internacional de Arte en el Kunstlerhaus de Viena, pero esta vez apenas se presenta arte moderno, lo que molesta a muchos artistas jóvenes y críticos. Sin embargo, en diciembre de ese año Franz von Stuck expone otra vez en el Kunstlerhaus, pero esta vez de la mano de la Secesión de Múnich, y Klimt empezará a pintar en un nuevo estilo, con un tratamiento del color enteramente moderno. En **1895** se estrena la Segunda Sinfonía de Gustav Mahler, su primer gran éxito como compositor, y Richard Strauss estrena *Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel*. El siguiente año completarán la *Tercera Sinfonía* (Mahler declarará: «¡Mi sinfonía será algo que el mundo nunca ha escuchado! ¡Toda la naturaleza tiene una voz en ella y cuenta secretos tan profundos que uno quizás los sospecha en un sueño!»), aunque se estrena en 1902, y el *Así habló Zarathustra* respectivamente.

La rápida evolución del estilo de Klimt, alejándose cada vez más del gusto burgués academicista, le costará algún serio disgusto. En **1892** habían contratado a Franz Matsch para pintar los techos del Gran Hall de la recién construida universidad, pero sus bocetos no se aceptaron. El Ministerio de Educación pidió a Klimt en **1894** tres grandes pinturas temáticas y otras diez para cubrir tímpanos. En 1906 se estrena *Así habló Zarathustra*, el poema sinfónico más conocido de Richard Strauss, de tema filosófico. Klimt presentó una versión inacabada de *Filosofía*, la primera de las tres grandes pinturas, que pudo verse en la Séptima Exposición de la Secesión en 1900, mientras que *Medicina* se presentó en 1901 y *Jurisprudencia* en la Decimoctava Exposición de la Secesión, en 1903. Los críticos y los profesores rechazaron con fiereza estas obras. El caso es que, aunque no pudo viajar, Klimt había expuesto *Filosofía*, *Sonja Knips* y *Palas Atenea* en la Exposición de París de 1900, ganando una medalla de oro. En Viena la cosa fue muy diferente. El problema es que Klimt no ensalzó las ciencias y la razón, como se esperaba que hiciera en esos espacios públicos de la universidad, sino que pintó lo irracional, instintivo y primordial que hay en el ser humano (miedos, deseos, impulsos), muy en línea con la pintura simbolista que había conocido. Harto de escándalos y presiones, Klimt renunció al encargo en 1905 y devolvió las 30.000 coronas cobradas, buscando refugio durante este mal trago en el campo, lejos de Viena, donde se dedicará a pintar paisajes. El coleccionista August Lederer compró *Filosofía* y Kolo Moser, que se había casado con una rica heredera, las otras dos. Los nacionalsocialistas requisaron estas obras y las trasladaron al castillo de Immendorf, antes de destruirlas cuando el Ejército Rojo estaba a las puertas, en mayo de 1945.

En **1897** Klimt abandona la Kunstlerhaus junto a otros dieciocho artistas progresistas y crea una asociación de artistas alternativa llamada Unión de Artistas Austríacos, que será conocida como Secesión Vienesa, nombre que

darán en Austria al movimiento modernista, y que se organizó en oposición a la Asociación de Artistas Austríacos, historicista y conservadora y tomando como modelo la Secesión muniquesa. Entre los fundadores estaban Koloman Moser, Josef Hoffmann, Max Kurzweil y Wilhelm Bernatzik, a los que se unirían después otros artistas, como el arquitecto Otto Wagner. Klimt reproduce en Viena la ruptura de los impresionistas en París, aunque veintitrés años después, y la conecta con el Expresionismo austríaco, que empieza con él y acabará con Schiele y Kokoschka después de la Primera Guerra Mundial. La Secesión se preocupó de exponer mucho arte internacional en Viena, aunque no fue el único medio para ello. Además, Klimt siempre viajó mucho. Ya en **1897** Klimt visita Múnich para asistir a la Exposición Internacional de Arte de Múnich, celebrada en el Glaspalast, donde ve por primera vez pinturas de Claude Monet. El siguiente año, en **1898**, se celebra la Primera Exposición de la Secesión, que presenta obras de 131 artistas extranjeros europeos en una amplia panorámica del arte contemporáneo. Las obras de August Rodin y Fernand Khnopff tienen un fuerte impacto en Klimt, cuya evolución como pintor se acelerará a partir de aquí. La actividad expositiva de la Secesión, los viajes y otras exposiciones en Viena bombardearán a Klimt con todo tipo de novedades de una Europa en ebullición que él seleccionará y adaptará libremente a su pintura. En **1898** Klimt se convierte en miembro de la Secesión de Múnich y de la International Society of Sculptors, Painters and Gravers de Londres.

La innovación en la pintura vino de la mano de los paisajes y los **retratos**, y Klimt trabajó mucho ambos géneros. Hacia **1895** se observa un cambio profundo en el estilo retratístico de Klimt, que abandona un sofisticado academicismo (*Retrato de Josef Pembaur*, 1890; *Retrato de Mathilde Trau*, 1893; *Joven sentada*, h. 1894) por un tratamiento más impresionista de la luz y el color (*El hombre ciego*, 1896; *Señora en la chimenea*, 1897-98; *Chica en el follaje*, h. 1898). En el campo del retrato tuvieron un fuerte impacto en él, como hemos dicho, James McNeil Whistler, cuya obra conoce en Munich a finales de la década de 1880, y cuyo *Retrato de Madame X* (1884) Klimt «homenajea» en *Retrato de una mujer* (h. 1893), y el simbolista Edmond Aman-Jean (1860-1936), cuyas obras conoció en las exposiciones de la Secesión de Munich de **1893** (*Retrato de Thadée-Caroline Jacquet*, h. 1891-92). Aman-Jean, que fue un amigo muy cercano de Georges Seurat, aunque pintaba en un estilo impresionista y no puntillista, participó en la Primera Exposición de la Secesión en 1898 y también en la Octava, en 1900. La correcta representación del retratado, su estatus o su personalidad pasan a un segundo plano en las preocupaciones de Klimt, que se centra en la composición de formas y colores y en el juego de planos y líneas. Los pintores Odilon Redon (1840-1916) y Puvis de Chavannes (1824-1898), muy influidos por los poetas simbolistas, y que habían estimulado la Jugendstil berlinesa, también tuvieron influencia en Klimt, pero la influencia muniquesa fue aún más profunda. En la Primera Exposición de la Secesión de 1898 participan obras de Franz von Stuck y Fernand Khnopff, simbolistas radicados en Munich y Bruselas respectivamente. La sensualidad, el colorido voluptuoso y las *femme fatales* de von Stuck tienen una enorme influencia en Klimt, lo que se hace evidente en su *Pallas Athene* (1898), que

toma como referencia la *Pallas Athene* de von Stuck exhibida en Viena en la Galerie Miethke a finales de 1897. Los críticos de la época vieron claramente que la obra citada de Klimt era una «combinación de las maneras de Stuck y Khnopff». Esta influencia estuvo ya siempre presente en la obra de Klimt, alimentando su continua evolución. Su *Judith* (1901), la primera pintura suya con pan de oro, sus *Serpientes de agua* (1904), o las pinturas rechazadas que hizo para la universidad, que deben tanto a *Pecado* (1893) de von Stuck o a *Labios rojos* (1897) de Khnopff, son ejemplos de ello. Esta sensualidad simbolista venía reforzada por la de los escultores George Minne (1866-1941) y Auguste Rodin, con sus formas elongadas, simplificadas e intensamente expresivas. La Primera Exposición de la Secesión, de 1898, presentó también obras de Rodin, que impresionaron a Klimt hasta el punto de explorar en dibujos la expresión de emociones a través del lenguaje corporal que había visto en el francés. Ambos artistas se conocieron en Viena más tarde, en 1902, y Rodin vio y alabó el *Friso de Beethoven*, localizado en la sede de la Secesión, aunque antes de llegar a esa obra Klimt acumulará más influencias y pasos adicionales en su evolución. Un año después de conocer en la Tercera Exposición de la Secesión, en 1899, los retratos puntillistas del belga Théo van Rysselberghe (1862-1926) se incorporarán a la pintura de Klimt más detalles ornamentales, construidos mediante la acumulación de pequeñas pinceladas (Klimt vio obras de Seurat después, en una exposición de la Secesión de 1903). Los cambios acumulados en su pintura pueden verse comparando el *Retrato de Sonja Knips* (1897-98), con *Judith* (1891) o el *Retrato de Emilie Flöge* (1902-08), situando entre ambos extremos otra obra de Klimt como *Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein* (1905), que sigue de cerca *Armonía en Blanco y Azul* (h. 1872-74) de Whistler y otros de su serie y *Retrato de Laure Flé* (1898) del puntillista Theo van Rysselberghe, que estuvo en Viena en la Tercera Exposición de la Secesión, de **1899**. Aunque sus retratos en estilo impresionista son soberbios, su posterior originalidad opulenta y a la vez moderna puede explicar su enorme éxito como retratista. Como se ha dicho, hacia 1890 Klimt era ya el pintor de referencia en Viena. Pero siempre se mostró inquieto y nunca se limitó a repetir un patrón de éxito. Nunca dejó de buscar ávidamente arte internacional que pudiera absorber.

Retrato de Sonja Knips (1897-98), *Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein* (1905) y *Retrato de Emilie Flöge* (1902-08)

Margaret MacDonald Mackintosh (1864-1933), su hermana Frances MacDonald (1873-1921) y sus respectivos maridos, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) y Herbert McNair (1868-1955), eran artistas escoceses Art Nouveu conocidos como los Glasgow Four, cuyas obras obras había visto Klimt en la Bienal de Venecia de 1899. En 1900 la Secesión organiza una exposición dedicada a las artes y oficios (la Octava), con obras del grupo (muebles, acuarelas, bordados), y el friso *Embroidered Panels (Bed Curtain)*, con sus angélicas figuras con cuerpos ornamentados abstractos, su elegante dibujo lineal, fueron una inspiración directa para el *Friso de Beethoven* (1901) que Klimt hizo el año siguiente para la Decimocuarta Exposición de la Secesión, que se celebraría en 1902. Giovanni Segantini y August Rodin participaron en la Novena Exposición de la Secesión, de **1901**. Ellos tienen también una huella en el Friso, esa obra referencial que es una síntesis de todas las influencias acumuladas hasta ese momento, destiladas en un estilo totalmente personal. En diciembre de **1901** la Duodécima Exposición de la Secesión presenta obras de Jan Toorop (otra vez), Edvard Munch, Akseli Gallen-Kallela y Ferdinand Hodler. Ese mismo año muere Henri Toulouse-Lautrec. En 1902 se celebra la Exposición de Beethoven en la que se expone el famoso Friso, y Klimt y Rodin se conocen personalmente. En **1903** se organiza una exposición en la Secesión sobre el Impresionismo, aunque con obras de postimpresionistas también, y traen a Viena obras de Gauguin, Cézanne, Vuillard y Bonnard. También en **1903** se inaugura la primera exposición en solitario de Klimt en la Secesión y tras la inauguración, ese mismo año, visita Venecia y Rávena, donde conoce de primera mano los mosaicos dorados, que le impresionan hasta tal punto de iniciar a partir de este momento lo que se conoce como su Período Dorado, caracterizado por la profusión del oro y los ornamentos geométricos, que había empezado a usar un poco antes (el pan de oro está ya en su *Judith* de 1901, como hemos dicho). También en 1903 mueren Whistler y Gauguin.

Una cuarta parte de su producción está dedicada al otro gran género, los **paisajes**, que abordó a partir de **1899**, en el Salzkammergut. Klimt, como los impresionistas, pintaba al aire libre por lo general, aunque se conoce alguna pintura trabajada en el estudio a partir de fotografías. Como en el Impresionismo Atmosférico de Monet, cuyas obras conoció directamente en 1897 (Múnich) y 1898 (Viena, exposición jubilar de la Kunstlerhaus, primera suya en la ciudad desde 1873), en los paisajes de Klimt se da una total ausencia de elementos narrativos y de personas, y un particular interés por la atmósfera: compárese *Afluente del Sena cerca de Giverny (Niebla)* (1897), de la serie de *Mañanas en el Sena* del francés, con *Mañana junto al estanque* (1899), de Klimt. En **1899** se organiza la Tercera Exposición de la Secesión, donde conoce el puntillismo, pero además viaja a Italia para presentar en la Bienal dos obras suyas. En este certamen tuvo oportunidad de ver obras de Whistler, Monet, Hodler y MacDonald Mackintosh. En **1900** se presenta la Séptima Exposición de la Secesión, con más pintura puntillista, esta vez de Paul Signac, y obras de Fernand Khnopff y Jan Toorop. Hubo ese año una Octava Exposición con obras de George Minne y los Glasgow Four, ya mencionada. Todo esto se produce con su producción paisajística en marcha. Klimt siempre tuvo un interés especial en la expresión simbólica, y para él los paisajes comunicaban una idea de eternidad, de ciclo vital eternamente renovado, de calma y tranquilidad. En el cambio de siglo Klimt empezará a pasar los veranos en el lago Attersee con Emilie Flöge y su familia, donde encontró un refugio en el que olvidarse de la trifulca que provocaron sus pinturas para la Universidad de Viena. En **1904** Klimt conoce en la Decimonovena Exposición de la Secesión veinte obras del expresionista Edvard Munch, entre ellas el paisaje *Noche de verano en la playa* (1902-03). Los paisajes de Klimt son singulares por varios rasgos: el formato cuadrado, las vistas de detalles del paisaje sin profundidad, cielo u horizonte, encuadradas con ayuda de telescopios o binoculares, y el uso de patrones decorativos basados en los colores e inspirados en el puntillismo (*Amapolas en flor*, 1907; *Casa de campo en Buchberg (Oberösterreichisches Bauernhaus)*, 1911; *Paisaje de jardín italiano*, 1913; *Casa del bosque en Weissenbach, en el Attersee I*, 1914). Las obras de este período recuerdan otras postimpresionistas que Klimt había conocido de primera mano en la exposición dedicada al movimiento por la Secesión en 1903, incluyendo a Cézanne, Seurat y a Van Gogh, estos dos últimos ya fallecidos. Van Gogh en particular dejó una huella muy evidente en la pintura de Klimt, con sus fuertes contrastes de colores brillantes, su impasto y sus formas simplificadas. Basta comparar un paisaje de Klimt como *Avenida a Schloss Kammer* (1912) con *Auvers-sur-Oise* (1890) del holandés, que se había expuesto en 1906 en la Galerie Miethke de Viena. La influencia de Seurat, en obras como a *La Lucerne, Saint Denis* (1884-85), es también evidente en una obra de Klimt como *Amapolas en flor* (1907). Ya se ha hablado en relación con los paisajes de los postimpresionistas, presentados en Viena en 1903.

Mañana junto al estanque (1899) y *Amapolas en flor* (1907)

En enero de **1905** se exponen obras de Aubrey Beardsley en la Galerie Miethke, y su estilo lineal tendrá un enorme impacto en el estilo tardío de Klimt como veremos, mezclándose con el estilo Período Dorado que terminará hacia el final de la década, coincidiendo precisamente con otra exposición, la de Toulouse-Lautrec en la Galerie Miethke. En mayo Klimt viaja a Berlín, donde expone en una sala dedicada a él del Deutscher Künstlerbund (Asociación de Artistas Alemanes) y recibe un premio. En Berlín se expone también en esas fechas obra de Van Gogh, que Klimt pudo aprovechar para conocer (la viveza de los colores de Van Gogh y los fauvistas definirán su estilo tardío, como veremos). A su vuelta a Viena, en el mismo año **1905**, Klimt abandona la Secesión junto a otros artistas debido a discrepancias estilísticas y sobre el mundo del arte, y funda con ellos un grupo de artistas alternativo. También en 1905 Carl Moll se convierte en director artístico de la Galerie Miethke de Viena y la convierte en el lugar de referencia en Viena para el arte moderno internacional. Mahler había estrenado su expresionista *Quinta Sinfonía* en octubre de 1904, y en diciembre de **1905** Richard Strauss estrena su ópera *Salomé*, basada en un texto de Oscar Wilde, con un lenguaje musical también vanguardista y un argumento de contenido sexual escandaloso, que conectan con la sensualidad de la pintura simbolista y sus ecos en Klimt. Alexander von Zemlinsky (1871-1942) estrena también en 1905 la suite sinfónica *Die Seejungfrau* (La sirena), inspirada en un cuento de Hans Cristian Andersen (1805-1875), y que puede considerarse el reflejo musical de las serpientes acuáticas de Klimt (*Wasserschlangen II*, 1904 con añadidos en 1907).

Wasserschlangen II (1904)

En **1906** la Galerie Miethke presentará una exposición de obras de Van Gogh. Justo en este momento se inicia el movimiento **fauvista**, con Matisse, Derain y Vlaminck, y se crea el grupo de **expresionistas** alemanes *Die Brücke*, en Dresde. En **1906**, el año que muere Cézanne, Klimt viaja a Londres, Bruselas, Berlín y Dresde. En **1907**, el mismo año que Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*, acabando el fauvismo e iniciándose el cubismo, en la Galerie Miethke se presentan obras de Gauguin, Cézanne, Seurat y Matisse entre otros. Gustav Mahler acepta pasar tres meses trabajando en Nueva York a partir de 1907, percibiendo un salario elevadísimo. Con su grupo de artistas Klimt organiza la Internationale Kunstschau en **1909**, y traen obras de Van Gogh y Matisse. Tras esta experiencia Klimt quiso visitar junto a Carl Moll Madrid, Toledo y París, donde conoce de primera mano obras de los Fauves en el Salón de Otoño, como *Mujer con ojos verdes* (1908) de Matisse, cuya túnica china pudo atraer su atención (también pudo ver el cuadro en la colección parisina de Michael Stein).

En **1908** Schoenberg compone su primera obra atonal o politonal, el *Cuarteto de cuerda número 2*, primera de una serie que llegará hasta 1923. En **1909** Richard Strauss estrena la segunda de sus óperas, la aún más expresionista *Elektra*, primera con libreto de Hugo von Hofmannsthal. Ese mismo año de **1909** la Galerie Miethke expone obras de Toulouse-Lautrec y Matisse publica *Notas de un pintor* en la revista *Kunst und Künstler*. Puede observarse el peso creciente del arte francés de la cartelería en el estilo tardío de Klimt, que la conocía al menos desde finales de la década de 1890 a través de reproducciones que circulaban internacionalmente. Las dos más importantes figuras de este arte fueron Henri Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard, influidos ambos por las estampas japonesas. La Secesión y la Gelerie Miethke expusieron obras suyas en varias ocasiones, como hemos visto. Las ilustraciones erótico-literarias del artista Art Nouveau británico Aubrey Beardsley también influyeron enormemente en el estilo plano y lineal de los

últimos años de Klimt. Un ejemplo de estas influencias puede verse en su *Mujer con sombrero de plumas* (1908), dibujo a lápiz y tinta sobre papel, o el óleo *Amigas I (Las hermanas)* (1907). Las influencias (el dibujo de Beardsley, Toulouse-Lautrec y Bonnard, el color de Van Gogh y los fauvistas, el arte oriental) se van acumulando hasta cristalizar un nuevo estilo en la pintura de Klimt a partir de la segunda década del siglo, cerrando su Período Dorado y volviéndose más libre y expresiva, con colores más fuertes y una simplificación del dibujo, reforzando los perfiles. En **1910** se exponen en Viena obras de Manet y Monet en la Galerie Miethke, y en la Novena Bienal de Venecia Klimt tuvo gran éxito. Ese mismo año se funda el movimiento Futurista. En **1911** Klimt participa en la Exposición Internacional de Arte de Roma, donde tiene una sala entera y exhibe *Muerte y Vida*. Este es el año en que Kandinsky publica *Sobre lo espiritual en el arte*. También en 1911 se muestra por primera vez una pintura abstracta en una exposición pública, cosa que ocurre en París, de la mano de Frantisek Kupka, que había sido un pintor simbolista. En **1912** pinta sus primeros retratos en el estilo tardío (*Adele Bloch-Bauer II* y *Paula Zuckerklandl*) y además termina el friso de mosaico del Palais Stoclet de Bruselas. Ejemplos acabados de esta evolución son el *Retrato de Eugenia Primavesi* (1913), o, más avanzado aún, el *Retrato de Johanna Staude* (1917-18), que resulta instructivo comparar con *La femme au collier vert* (1906-10) de Kees van Dongen.

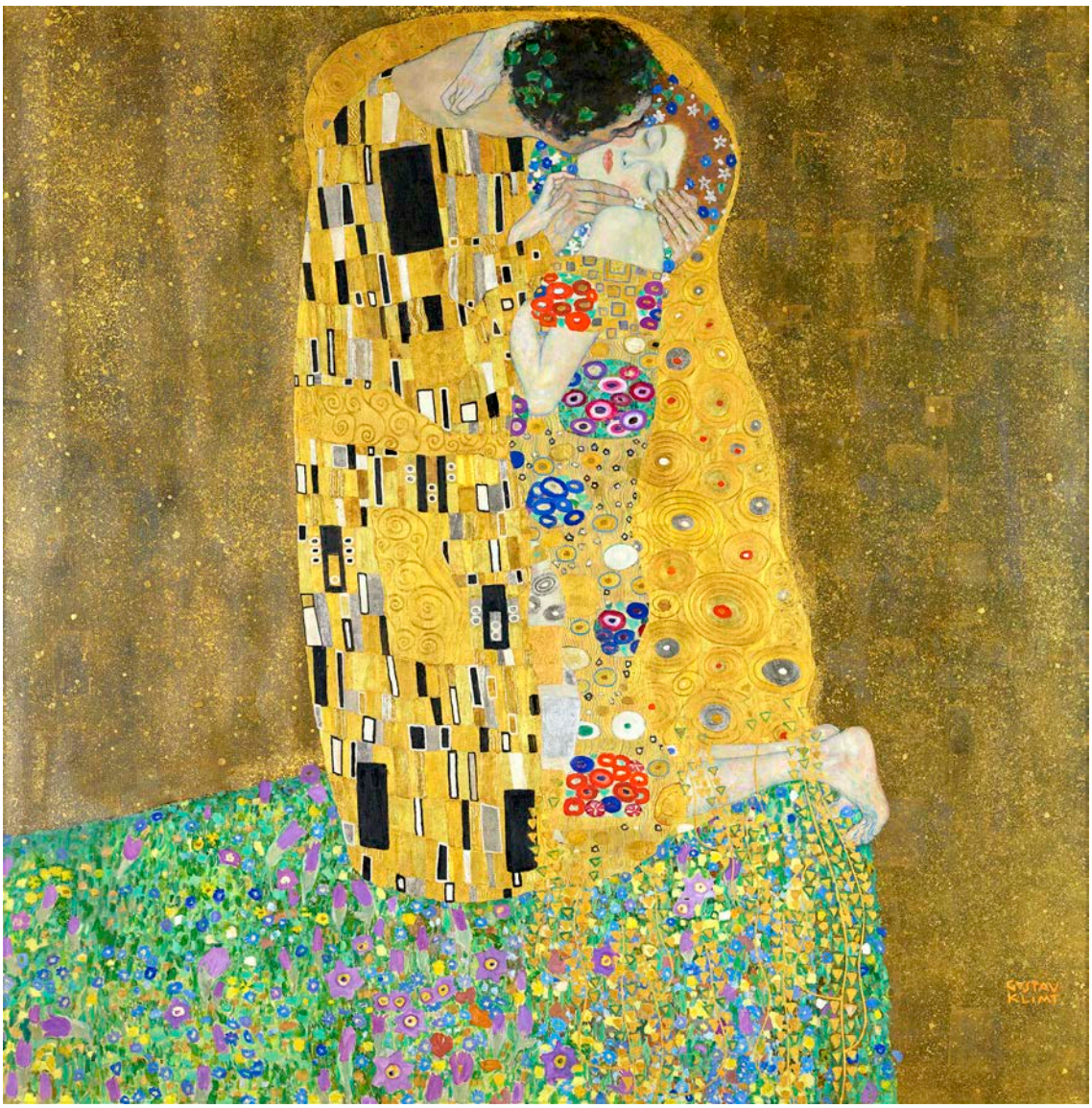
Amigas I (Las hermanas) (1907), *Retrato de Eugenia Primavesi* (1913) y *Retrato de Johanna Staude* (1917-18)

En este momento -segunda década del siglo XX- Klimt tiene ya gran fama internacional y es un retratista muy solicitado por las damas de la alta sociedad vienesa. Su pintura no ha parado de cambiar, en conexión con la multiplicidad de corrientes desplegadas en la pintura europea, cuya proliferación y multiplicación se está acelerando en este momento (Cubismo, Abstracción). Richard Strauss abandona el vanguardismo musical y expresionismo de sus primeras óperas con *El caballero de la rosa*, estrenada en **1911**, y que vuelve la

mirada hacia Mozart, en una suerte de neoclasicismo. En **1912** se estrena en Viena la Novena Sinfonía de Mahler, que había muerto el año anterior. En **1913** la Galerie Miethke presenta obras de Van Gogh, Cézanne, Signac, ya conocidos en Viena, pero también de los vanguardistas Picasso, Derain y van Dongen. El siguiente año, en **1914**, la Miethke organiza una monográfica de Picasso y después otra de Derain. Tanto en París como el Viena está concluyendo toda una época y abriéndose otra nueva llena de incertidumbre y peligro, y el arte es reflejo de ello. Klimt no tendrá ya ocasión de absorber nuevas influencias en su pintura y seguir evolucionando. Los intercambios culturales se detuvieron con la Primera Guerra Mundial, que se inicia en 1914 y que Klimt no verá finalizar, al fallecer en febrero de 1918. En 1917 aún pudo exponer sin embargo en Nuremberg, Estocolmo y Copenhague. Algunos artistas deciden mirar al pasado y otros decididamente al futuro. En octubre de **1919** se estrena *La mujer sin sombra*, sofisticada ópera simbolista de Richard Strauss con libreto del poeta Hugo von Hofmannsthal y ese mismo año Josef Matthias Hauer inventará la «ley de los doce tonos» que se conocerá después como *dodecafonismo*, y que Arnold Schoenberg aplicará a sus obras a partir de sus *Cinco piezas para piano* (1920-23).

Para Klimt, el siglo XX debía tener su propio estilo, lo que explica que el lema del movimiento fuera *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* («A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad»). Su ultima obra, inacabada, es *La novia* (1917-1918), muestra una síntesis de influencias, estando presentes en ella, sintetizados, Rodin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, los grabados japoneses o el colorido de los fauves. Como su correlato literario Robert Musil (1880-1942), Klimt estaba subyugado por la decadencia del Imperio Austrohúngaro, y desarrolla una pintura en esencia simbolista pero muy sofisticada («una profusión de ornamentos simbólicos de cuyo significado se ha perdido el recuerdo (...) sus colores son apagados, cenicientos, perlados, con mortecinos fulgores dorados, plateados, esmaltados»), muy ornamentada y cargada de erotismo, conectada con el arte bizantino y con todas las vanguardias europeas y que prolonga de alguna forma el romanticismo hasta más allá del final de siglo. En suma, el arte de Klimt no era ni mitológico, ni histórico, ni naturalista, y por tanto se podía considerar algo totalmente nuevo, antiacadémico, pero que resultó aceptado a la postre, lo que supuso toda una revolución en la educación estética de su época. Inicialmente sufrió el rechazo de los críticos cuando se apartó del gusto burgués predominante, pero a partir de la llamada Período Dorado (1901-1909), caracterizado por el profuso empleo del pan de oro, consigue un gran éxito comercial y crítico con un estilo enteramente personal y original, si bien producto de una sofisticada síntesis de diversas influencias. Los ejemplos más famosos de esa época son *El beso* (1907-08) y el *Retrato de Adele Bloch-Bauer* (1907). El éxito fue tal que en 1900 el ecléctico movimiento organizado en torno a la Secesión fue en representación oficial a la Exposición Universal de París. En sus últimos años su estilo sigue cambiando, aunque mantiene su esencia, sustituyendo los destellos por los colores brillantes y dando protagonismo a un estilizado dibujo. **Egon Schiele (1890-1918)** fue discípulo suyo, y **Oskar Kokoschka (1886-1980)** también tuvo una relación

estrecha con él, si bien ambos se convertirían más adelante en los pintores más significativos del Expresionismo Vienés. Entre los arquitectos, **Otto Wagner (1841-1918)**, que había sido profesor de la Academia, abrazó en 1899 la Secesión, uniéndose a ella, pues creyó que la arquitectura debía incorporar elementos de la cultura contemporánea, sustituyendo una ornamentación tradicional por otra exótica, aplicada a diseños funcionales en su base (su libro *Moderne Architektur* tendrá gran influencia). Wagner colaboró con Kolo Moser en algunas de las decoraciones de sus fachadas. Algo similar ocurre en la Wiener Werkstätte, un taller cooperativo de arte y artesanía fundado en 1903 precisamente por Moser junto con el arquitecto Josef Hoffmann. Ellos y otros de su círculo diseñan utensilios funcionales pero modernamente ornamentados (sellos de correos, ilustraciones de libros, muebles, tejidos, joyas, menaje, etc.).

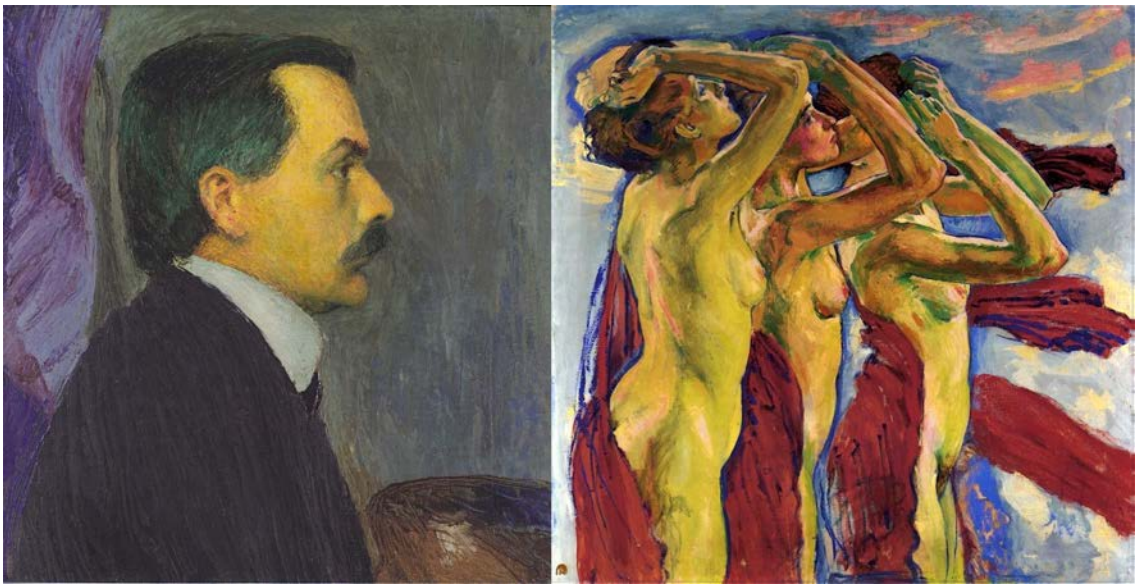


El beso (1907-08)

Koloman Moser (1868-1918) fue uno de los fundadores de la Secesión Vienesa, y una de las figuras artísticas clave de esta época. Comenzó sus estudios en la Academia Vienesa (de Bellas Artes), y se unió al Siebener Club (el Club de los Siete), un predecesor de la Secesión, en 1892. Entre 1893 y

1895 continuó sus estudios, pero en la Academia Vienesa de Artes y Oficios. En 1896 le admiten en la Künstlerhaus, Sociedad de Artistas Austríacos, que abandona un año después para fundar junto a Gustav Klimt la Unión de Artistas Austríacos, la Secesión. Más de la mitad de las exposiciones que organizará la Secesión hasta 1905 estarán a cargo de Moser. Además era un artista gráfico y diseñador, que colaboró con unas 140 contribuciones a la revista *Ver Sacrum* (1898-1903). En 1899 Moser empieza a enseñar en la Escuela de Artes y Oficios, y dos años más tarde, en **1903**, funda junto a Josef Hoffmann (1870-1956), otro cofundador de la Secesión, y el industrial Fritz Waerndorfer (1868-1939) la **Wiener Werkstätte**, un colectivo de artistas que pretendían reformar las artes y los oficios artesanales tomando como modelo el Movimiento de Artes y Oficios del Gremio de Artesanía de Londres (Arts & Crafts London Guild of Handicraft) liderado por el diseñador y empresario Charles Robert Ashbee (1863-1942) según los principios establecidos por John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896). Los Glasgow Four, que expusieron en la Secesión en 1900 e influyeron en Klimt, viajaron muchas veces a Viena, donde trabajaron en el diseño de un salón de música para Fritz Waerndorfer, cofundador de la Wiener Werkstätte. Fueron sin duda una inspiración para todos. Al igual que la Secesión Vienesa, la idea que orientaba la Wiener Werkstätte era permear todos los aspectos de la vida humana a través de una alteración del medio en el que esa vida se desarrollaba para provocar un cambio de estilo de vida, para lo que se diseñaron muebles, textiles, ropa y complementos, papel de pared, objetos de cristal, cerámica, objetos de metal (rejas, utensilios), utensilios y joyas. Los diseñadores, artesanos y clientes debían trabajar juntos, en estrecha colaboración. Los talleres debían tener un ambiente amigable y agradable para los trabajadores. En el estudio que tenían en la Neustiftgasse había talleres para el oro, la plata y los trabajos con metales, además de talleres de encuadernación y cuero, añadiéndose carpintería y pintura en 1904. Algunos de los diseños se fabricaron externamente, encargados a firmas especializadas (muebles y textiles). La Wiener Werkstätte también construyó y decoró edificios enteros, sobre todo para la alta burguesía intelectual judía (los Wittgenstein, Mautner-Markhof, Bloch-Bauer y Zuckerkandl), y el sanatorio de Purkersdorf, el Palacio Stoclet de Bruselas y el Cabaret Fledermaus de Viena. Tuvieron oficinas comerciales en Viena, Karlsbad, Zurich, Berlin y Nueva York, pero no dejaron de pasar por dificultades financieras que no pudieron superar una vez se inicia la Gran Depresión, subastándose 7.000 objetos y liquidándose definitivamente en 1932. Moser fue el autor de muchos de los diseños de la Wiener Werkstätte, pero además era pintor, y se centró más en esta actividad a partir de **1907**, momento en que deja la Werkstätte, dos años después de casarse con la heredera de una rica familia de industriales. Pintó sobre todo minuciosos paisajes (*Vista de la Montaña Rax*, 1907; *Vista desde Torbole de la orilla oeste del lago de Garda*, 1912; *Arbolito en flor*, h. 1913), retratos (*Rudolf Steindl, hermano del artista*, 1895; *Autorretrato*, 1910; *Charlotte Moser, hermana del artista*, 1910; *Autorretrato*, 1915), composiciones simbolistas (*Las tres gracias*, 1913) y cuadros casi abstractos de inspiración paisajística. Tuvo como valedor al pintor suizo Ferdinand Hodler, cuya exposición en la Secesión, en 1904,

había organizado precisamente Moser. Tras visitar a Hodler en Ginebra en 1913 su pintura desarrollaría rasgos originales y personales que tuvieron gran influencia en la pintura austríaca de principios del siglo XX (*Venus en la gruta*, h. 1914), sobre todo el tratamiento del color (*El Rax*, 1912; *Cordillera*, 1913; *Laderas de montaña*, 1913; *Estudio de nubes*, 1913; *Cumbres de montañas nevadas al atardecer*, 1913), en parte gracias a los estudios de Moser de las teorías más vanguardistas sobre la percepción y el color.



Autorretrato (1910) y *Las tres gracias* (1913)

Laderas de montaña (1913) y *Cordilleras* (1913)

William Wordsworth escribió que «las pasiones humanas se incorporan a la belleza y a las formas permanentes de la naturaleza». En efecto, «uno de los grandes temas de la pintura romántica del siglo XIX era la interacción entre el mundo y el espíritu: la búsqueda de imágenes de aquellos estados de ánimo, encarnados en la naturaleza, que existen más allá o por debajo de nuestro control consciente: la panoplia de peñones, tormentas, llanos, océanos, fuego y mar, y en el cielo, la luz de la luna, y la energía de las plantas, de donde extraían sus temas Caspar David Friedrich, Turner, Samuel Palmer, Albert Bierstadt y Frederick Edwin Church. (...) La búsqueda de esas precarias imágenes del hombre y la naturaleza -tan ajena a la fructífera seguridad de un Rubens o un Constable- fue uno de los proyectos que el siglo XIX legó al **modernismo** que, adquiriendo una especial intensidad, produjo las distintas formas del

expresionismo. En realidad, era uno de los principales vínculos entre el siglo XIX y el nuestro» (Hughes).

Las artes modernas tienen tres grandes fases históricas: la **bohemia**, la **vanguardia** y la **contracultura**. La bohemia comprende los movimientos de finales del siglo XIX, aunque se puede incluir en ella todos los movimientos antiacadémicos. Las vanguardias se desarrollan en la primera mitad del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial. La contracultura surge después de dicha guerra, y se desarrolla a partir de los años 60.

De Cézanne surgió en el siglo XX el **cubismo** (a través de Braque), en Francia; de Van Gogh, el **expresionismo**, especialmente en Alemania y Austria, y más adelante la **abstracción**; y de Gauguin distintas formas de **primitivismo**, entre las que cabe citar el **surrealismo**, que bebe también del **simbolismo**.

Hasta aquí la evolución de las artes visuales puede comprenderse como un continuo **proceso liberador** de exploración y búsqueda de nuevas posibilidades: el Impresionismo fue el intento de liberación del realismo fotográfico, el Fauvismo la liberación del realismo en el uso de los colores, el Simbolismo y el Surrealismo la liberación del significado convencional de las cosas, el Cubismo la liberación del realismo de la representación visual de los objetos, y la Abstracción la liberación de todo lo anterior a la vez.

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