

Estética y pensamiento neoclásico

Concepción Porras Gil

1. EL MUNDO ENTENDIDO DESDE LA RAZÓN

*Sencilla estaba allí la noble arquitectura;
El arte se escondía bajo el semblante de la
[naturaleza.
(Voltaire. El Templo del Gusto¹.)*

La segunda mitad del siglo XVIII, marca el inicio de una serie de transformaciones y cambios, que suponen una renovación del lenguaje plástico, adaptándolo a los significados y ambiciones de una nueva sociedad. El proceso, plural y complejo, ofrece un especial interés para la Historia del Arte, al definir una nueva orientación de las formas, que abre las puertas a una concepción moderna del hecho artístico y creativo (*Fig. 1*).

Por primera vez, la historia, el cosmos, la belleza y las artes, se analizarán desde una perspectiva intrínseca al hombre, prescindiendo de los enfoques exteriores propios de etapas pasadas. Si bien la toma de conciencia del individuo, como clave perceptiva de la existencia, había partido del Renacimiento, éste no había trascendido su valor netamente instrumental. Dejando aparte otras categorías, el hombre, se entendía en el plano estético, como un canal de captación, un traductor de realidades externas como la naturaleza, o la divinidad. Las imágenes, los significados, las evidencias, penetraban a través de los sentidos o las emociones, impactaban y se aprendían, pero persistían inalterables en su intrínseca esencia, en su objetividad. Se había variado el

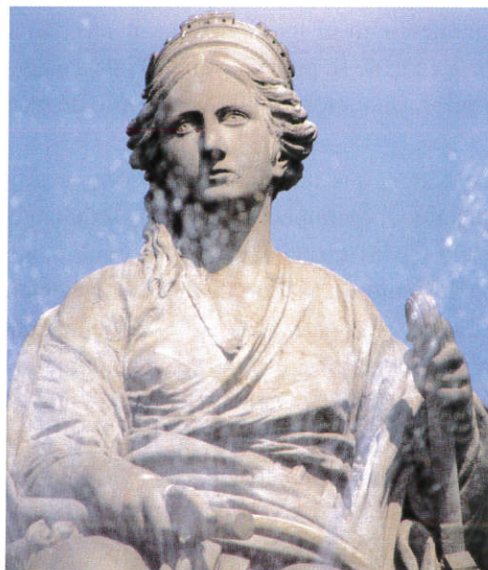


Fig. 1. Francisco Gutiérrez, Roberto de Michel y Ventura Rodríguez. Detalle de la fuente de Cibele (1782). Madrid.

punto de aproximación, pero en definitiva los principios que determinaban pilares como el bien, la verdad, o la belleza, continuaban siendo los mismos.

Sin embargo, el mundo nacido de la ilustración revolucionará dichas bases, al definir el cosmos como una realidad bipolar, existente por su propia sustancia, pero a la vez por la cognición y percepción humanas. De esta forma, la naturaleza dejará de ser un parámetro objetivo, conquistando una subjetividad nacida y conformada en el pensamiento y la razón de cada uno.

Este vuelco total de principios y axiomas, hay que buscarlo paradójicamente, en pleno barroco,

1. VOLTAIRE, F.M., *Obras Completas* (publicadas por André Maurois). Barcelona, 1974. También ver: *Diccionario Filosófico*: (Edición y Prólogo, Luis Martínez Drake). Madrid, 1985. *Cartas filosóficas y otros escritos*. Madrid, 1998. *El siglo de Luis XIV*. México, 1954.

donde el método filosófico propuesto por René Descartes², como garantía de procedimiento científico, transformará el sistema epistemológico vigente hasta entonces. Su célebre aserto “*Pienso, luego existo*” iniciará la proposición de la verdad y el conocimiento en el interior de la mente humana, desde la cual, no se procedía únicamente a entender el exterior, sino a reformularlo y crearlo de nuevo.

Descartes, que pretendía establecer un principio analítico, puramente objetivo, semejante al aplicado en las ciencias naturales, había abierto, probablemente sin saberlo, la puerta a la subjetividad. La tan ansiada razón, signo de humanidad y fórmula de todo progreso, no se sometía fácilmente a procedimientos matemáticos y su esencia múltiple, no tardará en revelarse, mostrando la razón y la imaginación como capacidades indisociables.

En primera instancia, el racionalismo francés, heredero del cartesianismo, cifró en la razón la principal cualidad del hombre, aquella que lo demarcaba del resto de las criaturas creadas. Fue por tanto la razón, la que se pretendió imponer sobre todas sus actividades y realizaciones, dividiendo y compartimentando los conocimientos y avanzando en la separación de la filosofía, la estética y la ética, proceso que culminará en 1735 con la publicación de *las Meditaciones y El amante de la verdad*, por Alexander G. Baumgarten³, en 1750 su primera Parte de la *Esthetica* y en 1758 la segunda.

La segregación de la estética de las diferentes disciplinas filosóficas, supuso la necesidad de correcciones críticas, imponiendo la reflexión sobre los principios que hasta entonces habían

guiado la disciplina de las artes. Se adoptó como axioma universal para lo bello y las artes, el principio de imitación de la naturaleza, pues ésta incluía lo universal, lo normativo, lo esencial, lo característico y lo ideal.

Esta postura, basada en las leyes y principios rectores del cosmos, constituyó un precepto seguido con unanimidad teórica por los pensadores del momento. Diderot en los Salones preconizaba esta actitud, subordinando a la objetividad, las premisas subjetivas de los juicios emitidos por entendidos y diletantes. Se promovía un criterio semejante al aplicado en las ciencias, de tal modo, que para definir qué era el arte, había que delimitar su campo respecto a otras actividades como la ciencia o la moral. Así el objeto de la ciencia era la verdad, de la moral el bien, y del arte la belleza.

Con todo, dicho ideal pronto entrará en crisis, iniciándose una profunda controversia, sobre la infalibilidad de las normas y preceptos, o lo que es lo mismo, el conflicto entre la razón y la experiencia. No era posible mantener en equilibrio cuestiones tan esencialmente diferentes, ante lo cual, desde los primeros momentos pudo observarse una cierta consideración de la experiencia, cuando no hacia el propio espíritu humano. En 1753 Buffon señalaba en su discurso de recepción para la Academia de francesa *Sobre el estilo*, que el estilo era el orden y movimiento que el artista daba a sus pensamientos, entendiéndolo por dicho movimiento la marcha del espíritu a través de las ideas unidas entre sí.

No se trataba por tanto de leyes únicamente dictadas por la naturaleza, sino más bien de la

2. Sobre Descartes Ver. KRANTZ, M.E., *Essai sur l'Esthétique de Descartes*. París, 1882.

3. BAUMGARTEM, A.G., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Madrid, 1960.

Sobre A. G. Baumgarten, y en general la filosofía de la segunda mitad del s. XVIII. Ver: CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*. México, 1943. También FOLKIERSKI, W., *Entre le classicisme et le romantisme*. París, 1925. JACKSON, W., *From Classic to Romantic*. Cambridge, 1946. ASSUNTO, R., *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*. Madrid, 1989. BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2 vols.). Madrid, 1996.

intervención humana sobre dichas leyes, de tal modo, que el mismo pensador consideraba como la más bella naturaleza, aquella que había sido cultivada por el hombre. En este orden de cosas, no se podía negar la facultad humana para perfeccionar la existencia, hasta elevarla a un bello ideal.

Fue Mengs uno de los primeros artistas en teorizar sobre esta cuestión: la belleza⁴, analizándola desde una perspectiva neoplatónica. La belleza, que nacía de la conformidad de la materia con las ideas, era definida como *el alma de la materia que le proporciona una figura*.

El talante ilustrado y moderno del pintor, se manifestaba al comprender que la naturaleza en sus elementos o creaturas concretas, no alcanzaba la perfección que definía la belleza ideal, debiendo las artes seleccionar las partes más convenientes, para conseguir un resultado perfecto, inclinándole a valorar la belleza de las artes por encima de la propia naturaleza.

La teoría de Mengs, en lo que se refiere a la belleza, era compartida por otros teóricos y pensadores del momento, el propio Winckelmann instaba a los pintores a: *mojar sus pinceles en la mente y no en la naturaleza*. También Milizia⁵ o el padre Arteaga⁶ compartían su análisis sobre la belleza y el gusto, siendo sin embargo más remisos, incluso contrarios, como manifestaba Arteaga, a la hora de asumir la superioridad del arte sobre la naturaleza,

ya que a veces, la perfección se hallaba en las cosas de la misma naturaleza por ser absolutamente bellas, motivo por el cual el arte no podía llegar a competir.

2. EL VALOR ÉTICO DE LO BELLO Y LAS ARTES

Lo bello, entendido como equilibrio, había de servir a la formulación de una nueva sociedad, en la que el hombre se viera redimido de la ignorancia y la superstición, buscando modelos históricos en los que se hubieran alcanzado dichos ideales. En este sentido, fue en la Grecia del siglo V a. C. donde se creyeron ver de forma más alentadora tales aspiraciones. La democracia, la cultura y las artes del periodo de Pericles parecían alinearse con los patrones postulados por Montesquieu, del mismo modo que la ética emanada de la Roma republicana, serviría a artistas como David para expresar su confianza en la redención social, mediante las actitudes heroicas que él mismo expresaba en *El Juramento de los Horacios* (Fig. 2).

En principio, lo bello se relacionaba con lo clásico, un modelo alentado por la afección intelectual hacia la arqueología, impulsada sin duda, por las excavaciones iniciadas en 1738 por Carlos VII de Nápoles (posteriormente Carlos III de España), en Pompeya y Herculano. Estas ciudades, sepultadas por las lavas del Vesubio, ofrecían

4. Mengs escribió su tratado sobre la belleza antes de su llegada a España, sin embargo fue publicado a su muerte por su amigo Azara, quien supo reflejar en sus comentarios el espíritu de Mengs. Aparte de su Tratado de la belleza, sacó a la luz otra serie de escritos del pintor completando de esta forma su visión sobre el gusto, la pintura, las artes y el procedimiento seguido por aquellos artistas que admiraba como Correggio, Rafael o Tiziano. La compilación titulada: *Obras de Antón Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* salió de la imprenta entre 1780, 1782. En: AZARA, J.N. de, *Obras de Antonio Rafael Mengs*. [Madrid, Imprenta Real, 1780], Madrid, 1987.

5. El pensamiento de Milizia podemos estudiarlo a partir de textos suyos como: MILIZIA, F., *Principii di architettura civile*. [Bassano, 1781], Milán, 1972, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1785, *Dizionario delle arti del disegno* [Bassano, 1787-1797], Milán, 1802-1804.

6. ARTEAGA, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*. [Madrid, 1789]. Madrid, 1972. También: ARTEAGA, E., *La belleza ideal*. Madrid, 1943.



Fig. 2. David, El Juramento de los Horacios, (1784). Museo del Louvre. París.

la posibilidad de acceder a un pasado intacto, que igualmente se desvelaba en las cercanas ruinas griegas de Paestum. Si Pompeya y Herculano descubrían la pintura, Paestum mostraba un nuevo modelo arquitectónico, adscrito a un orden austero y potente, que mostraba la imagen de una auténtica Edad de Oro, espejo de una sociedad recia y virtuosa.

Las formas de los templos de Paestum, reproducidas con celo por los ingenieros de rey de Nápoles, fueron conocidas por un grupo de viajeros franceses entre los que se encontraban Soufflot, Dumont y el abad Leblanc, a quienes se permitió dibujarlas. No tardaría en difundirse el hallazgo, publicándose inicialmente en Francia en 1764, el repertorio de dibujos realizados por Soufflot *Suite de plans des trois temples de Paestum*, que mostraban una arquitectura pura, primitiva y universal que establecía una referencia moral.

La superioridad ejemplar de lo griego, fue también promovida por los escritos de Winckelmann, en los que el autor, a través del estudio de la escultura, enseñaba a apreciar a sus lectores *la noble simplicidad y serena grandeza* que emanaba de sus restos⁷. Había que aprender de los griegos, lo que no significaba reproducir sus mismas formas, ni entender su procedimiento creativo como mimesis literal de la naturaleza. Contrariamente, Winckelmann entendía, que la imitación de ésta, suponía un camino excesivamente largo, máxime cuando su estudio, síntesis y selección, ya había sido realizado por los clásicos. Éstos, no se contentaron con representarla, sino que idearon otra nueva, dotada de una belleza sobrenatural y mítica. Por tanto, el camino era el contrario, debiéndose partir del conocimiento de los clásicos, para comprender lo bello y aprender a través de ello, a captar la hermosura fragmentaria de la naturaleza.

7. WINCKELMANN, J.J., *Historia del arte en la Antigüedad*. [Dresde, 1755]. Barcelona, 1967. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. [Dresde, 1755]. Barcelona, 1987.

La aceptación de los modelos clásicos puede parecer un sometimiento a las reglas, a los dogmas a los principios de autoridad, sin embargo el propio Winckelmann subrayaba como la excelencia del arte griego se debía al hecho de estar fundamentado en la belleza y en la libertad.

A través del estudio de la antigüedad y de la razón se potenciaba la crítica, cuestionando algunos principios tenidos como inmutables, incluso afirmaciones y principios dictados por teóricos y artistas tenidos por autoridades. Así el sorprendente orden de Paestum, ponía en evidencia la arbitrariedad de los sistemas clásicos y la escasa fiabilidad de los escritos de Vitruvio, en cuanto a su formulación de los órdenes.

En la misma línea, aunque menos conocido se movía el español Valzania, autor de un tratado *Las instituciones de arquitectura*, publicado en 1792⁸, en el que el autor, se proponía la enseñanza del buen gusto a partir de un método analista. Éste revisaba y cuestionaba ideas asumidas de tratados anteriores, especialmente el de Vitruvio, que si bien era el padre de la arquitectura, ello no implicaba que todas sus proposiciones hubieran de ser tomadas como artículos de fe. La autoridad no estaba nunca por encima de la razón, por lo que declaraba, que la belleza arquitectónica no consistía tan solo en la reproducción de los órdenes clásicos, proponiendo la invención de otros, basados en las leyes de la simetría y la proporción.

Este inicial desarrollo de la crítica se verá sobre todo representado por Diderot en los Salones⁹. La actitud partía de la construcción de una serie de

premisas, entre las que estaban el concepto de belleza, vista como la *conformidad entre la imaginación y el objeto*¹⁰, o el de arte; entendido como la transposición de un modelo ideal que nos produce placer, siendo la imaginación y la sensibilidad quienes guiaban al artista. Sin embargo, imaginación y sensibilidad habían de estar orientadas. No cabía un arte por y para sí mismo, sino que el auténtico, había de servir a mejorar el sentido moral y el gusto de la sociedad. Defendía una doctrina de acción, expuesta en su *Ensayo sobre el mérito y la Virtud*, donde defendía como principal objetivo del arte presentar amable la virtud y hacer odioso el vicio.

Convicciones como las expresadas, condujeron a Diderot y otros ilustrados a criticar duramente la pintura y actitud general de artistas como François Boucher, al que consideraban un frívolo, dada su afición por coleccionar mariposas azules, y un pervertido, tanto por la abundancia de los temas eróticos en sus pinturas, como por el uso voluptuoso de colores, formas y objetos lujosos.

Si lo bello implicaba lo útil, debía igualmente generarlo, así tanto el artista, como el entendido de arte, o el erudito, habían de alentar y definir un nuevo ideal humano: el filósofo. Una figura que se definía como investigador y estudioso de la verdad, enamorado de la razón, y poseedor de una fe ciega en el progreso de la humanidad.

3. EL MODELO CLÁSICO

Las artes constituían el resultado de una sociedad, pudiéndose descubrir a partir de sus formas la

8. Sobre la obra teórica de Valzania ver: GARCÍA MELERO, J.E., *Literatura española sobre las artes plásticas Vol. I Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid, 2002, pp. 203-204.

9. Sobre Diderot ver: BELAVAL, Y., *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, París, 1950. SEZNEC, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*. Oxford, 1957.

10. DIDEROT, D., *Oeuvres*. París, 1875, t. VII, p. 156. También podemos observar su actitud crítica en: DIDEROT, D., *Salons*. París, 1759-1781, *Essai sur la peinture*. [París, 1796]. París, 1965, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, 1988. *Escritos sobre Arte*. Madrid, 1994.

moralidad y rigor de sus gentes. Por tanto, si a una sociedad correspondía un concreto estilo, podía buscarse a través del apoyo estético, la formulación de una sociedad mejor. Era pues lógico, la aceptación de las formas nacidas de aquellos periodos más justos, como lo eran los tiempos clásicos, y entre estos, la prioridad la tenía lo griego sobre lo romano, al entender lo griego dentro de un clima de democracia, un trasfondo político con una lectura contraria al Antiguo Régimen, por lo que contaba con la aprobación de la clase burguesa emergente.

De manera semejante a lo que sucedía en Europa, principalmente Francia o Inglaterra, en España bajo el influjo de los borbones se buscó una imagen semejante, aunque atemperada, pues no en vano nacía dentro del sistema tradicional, auspiciada por la propia monarquía. El Despotismo Ilustrado significó un importante principio de cambio, que hubiera sido imposible desde otros sectores, ante la gran incultura y tradicionalismo de la sociedad en general. Las reformas pusieron sus bases en la creación de instituciones culturales, templos del saber y la razón; Observatorio Astronómico de Madrid, Real academia de la Lengua... cuyas sedes con frontispicios porticados, ofrecían la firmeza severa de la arquitectura greco-romana. (Fig. 3).

La elevación de lo clásico como ejemplo, no implicaba la copia historicista, como tampoco la continuidad de los prototipos barrocos, también vinculados a lo clásico. Los modelos se proponían desde el imperativo del deber cívico. El neoclasicismo pretendía comprometerse con la problemática de su tiempo, donde la razón debía ordenar la vida práctica. De esta forma, los proyectos se adscribían dentro de un plano de reforma urbanística. La nueva ciudad había de tener sus hitos, pero el arquitecto debía ocuparse también de su desarrollo social y funcional. De esta forma, el arte acompañaba la transformación social y de las costumbres, socializando los espacios como preámbulo para el desarrollo de la burguesía.



Fig. 3. Juan de Villanueva. Observatorio Astronómico de Madrid (1790). Madrid.

El ideal neoclásico era el de la técnica virtuosa. El artista no aspiraba a la genialidad, sino al rigor del teórico, no se podía fundar una sociedad libre y ordenada sin limitar el arbitrio personal, lo que parecía contradecir el rechazo de los dogmas y principios de autoridad. Mayans y Siscar, ilustrado español, miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia, defendía como premisa fundamental de la Academia, el ser celadora de la salud de las gentes y los pueblos. Mayans, señalaba como el pintor más digno de alabanza, era aquel que en sus asuntos libres, elegía aquellos en que la pintura no sólo agradaba al alma divirtiendo a la vista, sino que además instruía al entendimiento y mejoraba la voluntad.

Este era el objetivo primordial marcado por las academias de bellas artes, que iniciadas en España con la apertura de la de Madrid en 1752

por el italiano Giovanni Domenico Olivieri, insistían en la idea de la mejora social a través de las artes. El académico Alfonso Clemente de Aróstegui, en su oración inaugural el solemne día de la apertura, subrayaba la misión de la nueva institución, que por encima de activar una solución a la decadencia de las artes y el gusto, había de conducir las por el camino de la virtud que conduce a la cumbre del honor y la inmortalidad.

En España las reformas llegaron tarde, superponiéndose al barroco. En tiempo de Fernando VI, con el Marqués de la Ensenada, tuvieron lugar importantes transformaciones que alentaban un nuevo rigor intelectual, fomentado y protegido desde la propia Corona. Las Academias, el Jardín Botánico de Madrid y el Observatorio Astronómico de Cádiz, son pruebas de ese ánimo de modernización, que se vio complementado con el envío de técnicos españoles al extranjero, caso del viaje de Jorge Juan a Londres, o la llegada de ingenieros ingleses y franceses para dirigir las construcciones de los astilleros españoles.

Sin embargo, la auténtica modernización del País tuvo lugar con Carlos III, un Despotismo Ilustrado que vino a simbolizar la llegada de las luces europeas para encender las tinieblas de España. Este interés en promover la prosperidad social, procurará una secuencia de iniciativas en las que no quedaron desasistidas las obras públicas. En este sentido se mejorarán los caminos se construirán pantanos como el de Loja, y puertos como el de San Carlos de la Rápita, o el de San Sebastián, obra del ingeniero Julián Sánchez

Bort (1774), autor también del arsenal del Ferrol, tracista de dicha ciudad (1763) y diseñador de su catedral (1764) junto al también ingeniero naval Jorge Juan¹¹.

No menos relevantes fueron las actuaciones para repoblar amplios sectores peninsulares, caso de Sierra Morena, donde se instalarán una serie de nuevas poblaciones como La Carolina¹² fundada en 1767 bajo la supervisión de Don Pablo de Olavide y Jáuregui¹³. Aunque dichos procesos fuesen tan solo una tentativa de corte, institucionalizada, ajena al resto de la nación, tuvieron el valor de ir generando un nuevo ambiente práctico y científico, que buscaba su moralidad en el servicio a la sociedad.

Si en Francia, el pintor David había promovido la ética cívica, y los arquitectos en ese país justificaban moralmente su disciplina, en la contribución para la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos, en España se observó igualmente el utilitarismo de las artes puesto al servicio de la sociedad.

Se aspiraba a la mejora de la educación inicial de los campesinos mediante escuelas rurales, al diseño de una enseñanza superior en las ciudades, apartada de la teología y la escolástica, así como la creación de unas instituciones, las academias, capaces de orientar y regular la instrucción, a la vez que servir de foros de debate científico. Era evidente la necesidad de reconvertir la sociedad mediante la educación, aunque ello no resultó fácil, dados los apegos del pueblo a la tradición.

11. Sobre Julián Sánchez Bort ver: VILLASANTE PRIETO, J.A., *Tecnología y arte de la ilustración; la arquitectura e ingeniería de Sánchez Bort en la obra pública, la industria y los arsenales de marina*. Ferrol, 1988.

12. Sobre La Carolina y en general la repoblación de Sierra Morena ver: CAPEL, M., *La Carolina, capital de las nuevas poblaciones: (un ensayo de reforma socioeconómica de España en el siglo XVIII)*. Jaén, 1970.

13. Don Pablo de Olavide y Jáuregui, nombrado en 1767, Asistente de Sevilla, e intendente del ejército de los cuatro reinos de Andalucía, llevará a cabo una serie de obras de reforma en la ciudad de Sevilla: el alcantarillado y alumbrado de los barrios intramuros, así como el diseño de la Alameda de Hércules. A él se debe también el primer plano de la ciudad, fechado en 1771.

Tampoco resultaron fáciles las reformas urbanísticas, y sobre todo aquellas que procuraban el saneamiento de viviendas y barrios, cuyo ejemplo más expresivo fue la actuación que sobre Madrid llevó a cabo el monarca. Se prohibió el paso de pjaras de cerdos por el centro de la villa y el vertido de las aguas fecales al grito de “agua va”, obligando a las gentes de la villa al cumplimiento de otras disposiciones, como la de revestir los zócalos de las fachadas de vivienda con un metro de piedra berroqueña, así como la provisión en los inmuebles, de canalones de plomo de desagüe que habían de parar a un pozo de competente profundidad a fin de erradicar la “marea de Madrid”, realidad jocosamente descrita por el Marqués de Villa de San Andrés en 1745 tiempo de Felipe V¹⁴.

Estas mudanzas, continuadas por planeamientos de amplios sectores, fueron progresivamente haciendo de la Villa una ciudad europea moderna, tal y como años antes el joven Carlos VIII había conseguido en Nápoles. El dato nos lo aporta la descripción del inglés William N. Beckford a finales del siglo XVIII, quien parece describir otra ciudad

bien distinta a la que vio el marqués de Villa de San Andrés: “Fui paseando hasta el Prado y quedé muy impresionado por lo espacioso que es el paseo principal, la longitud de las avenidas y la majestuosidad de las fuentes. Aunque la tarde era húmeda y sombría, había mucha gente paseándose y una larga fila de carruajes que se exhibían... se ha producido un cambio tan completo, que las antiguas costumbres españolas han desaparecido casi totalmente”¹⁵.

El rey, que a partir de 1759, trajo a España el debate napolitano y europeo, trajo también a Francisco Sabatini, arquitecto formado en la Academia romana de San Lucas y muy próximo al lenguaje de L. Vanvitelli. A su llegada a la corte, Francisco Sabatini contaba con una cumplida experiencia como ingeniero, arquitecto y urbanista, pues había sido el encargado de llevar a cabo una planificación similar en Nápoles¹⁶. De hecho en tan sólo cuatro años (1761-1765) Madrid, al igual que años antes sucediera con Nápoles, había pasado de ser la corte más sucia del mundo, a ocupar un puesto destacado en limpieza, tal y como lo advertía el marqués de San Leonardo¹⁷.

14. DEL HOYO SOLÓRZANO Y SOTOMAYOR, C. MARQUÉS DE SAN ANDRÉS. *Madrid por dentro: 1745*. Santa Cruz de Tenerife, 1983.

“Hiede y rehiede que es un juicio; y tan cuajada se mantiene que los carros la echan fuera o la deshacen los coches como la parió su madre... Para limpiar estas calles paga esta villa 132 carros podridos que 264 matadas mulas arrastran, y por más que sin cesar cruzan continuamente, como el pueblo es grande suele cada enjuagadura tocar tarde a cada calle. Infiere de aquí, como estarán considerando que hay casas de cinco altos y cinco vecindades cada casa. Por cuyo verter de porquerías hay una valla de m... al medio de muchas calles que no se puede saltar con lanza de quince pies. Para llenar estos carros, que esta horrura llevan fuera, van juntando con 24 escobones otros tantos hombres estas porquerías, las que a fuerza de agua se liquidan para que de calle en calle o de pared en pared, la junten haciendo ruedo, y a donde es llana la calle, que casi todas lo son, y hace marea la señora m... la van arrastrando con unos palos atravesados de los que tiran dos mulas y en los que van subidos hombres de pie siendo pilotos y sirviendo de lastre de aquel fluctuante bajel en mar de m...engolfado. Esto es lo que llaman marea de Madrid. Y para gozar de esta función tan olorosas y tan divertible a los sentidos todos, hay mujer que convida a sus amigas y toman chocolate en los balcones”.

15. BECKFORD, William N., *Italy; with sketches of Spain and Portugal. By the author of “Vathek”* (1834) Ver: JUNQUERA, J.J., y SUREDA, J., *Historia del Arte Español. Ilustrados, Neoclásicos y Académicos*. Planeta, Barcelona, 1996, p. 384.

16. Sobre Francisco Sabatini y los proyectos de saneamiento en Madrid, ver: CERVERA VERA, L., “Francisco Sabatini y sus normas para el Saneamiento de Madrid” *A.I.E.M. Tom II*, 1975, pp. 137-189. y “Normas para las mejoras urbanas en el Madrid de Carlos III y algunas disposiciones precedentes” *Carlos III alcalde de Madrid*. Madrid, 1988, pp. 235-264.

17. *Se conoce tanto la limpieza que Madrid parece otro. Las calles ya van empedradas de nuevo magníficamente y, en fin en los paraxes más comunes ya se puede andar a pie sin riesgo de salpicones de mala calidad* en: CEPEDA ADAN, J., “El Madrid de Carlos III en las cartas del marqués de San Leonardo” *A.I.E.M.* Madrid, 1966, p. 222.

Las transformaciones, completadas con la numeración de los edificios de las calles y el alumbrado con faroles, no fueron sencillas. La pretensión del soberano, que como César, quería transformar el triste y pobre aspecto de una “ciudad de ladrillo, por otra de mármol” se encontró con el violento rechazo de las clases populares, que incultas, analfabetas, y beatuconas, sostenían las tradiciones más que por convencimiento, por miedo a cualquier mudanza. De esta forma, las novedades que hacían de Madrid una ciudad moderna, no eran el resultado de un cambio de mentalidad social, sino del intento hecho desde afuera, por renovar la sociedad.

En general no satisfacía al pueblo el cambio formal que se estaba experimentando, la simplicidad y austeridad observada en las nuevas obras, quebrantaba el gusto imperante, adscrito mayoritariamente al ilusionismo y efectismo barrocos. Sin embargo, el temperamento del rey, disciplinado y sencillo, apreciaba la digna sobriedad propuesta por Sabatini a quien encargará el Retablo mayor de la Catedral de Segovia, la planificación del entorno del Palacio Real, así como otras obras promovidas desde la Corona.

Incluso en la arquitectura religiosa, Sabatini se mostraba moderado en el adorno, rehusando el empleo de columnas, pilastras y frontones decorativos, sin que por ello el edificio se viera privado de armonía. Un ejemplo claro, lo encontramos en la iglesia del convento de Santa Ana en Valladolid¹⁸ (Fig. 4) donde la austeridad alcanzaba un máximo desarrollo, transparentando de forma más rotunda su principio proporcional. La fachada, privada de columnas, no renunciaba a la presencia de un fuerte ritmo, resuelto éste, mediante el empleo de unas someras fajas, acanaladas en su interior, que simplificando la forma de las pilastras, destacaban la disposición de la fachada, sin anular la limpieza de



Fig. 4. Francisco Sabatini Convento de Santa Ana, Valladolid.

los volúmenes que la constituyan. Una solución análoga a la que podemos ver en la fachada de la capilla de San Pedro de Alcántara en Ávila (1787), sobre las directrices espaciales dadas por Ventura Rodríguez.

Muy probablemente se debería matizar la arquitectura de Sabatini dentro de las formas neoclásicas, siendo más bien el resultado de un intento de mejora, adaptado a un aspecto práctico, aquel que la ingeniería había conquistado por encima de los rasgos de estilo. Conceptualmente tendríamos una cierta coincidencia, faltando sin embargo otras vertientes propias de las arquitecturas transpirenaicas.

Es indudable que la acción de Sabatini mostró la “utilitas” del edificio como “venustas”, propiciando el progresivo abandono de las excentricidades del último barroco. El propio Ventura Rodríguez aún ligado al tardobarroco, adoptará progresivamente el modo austero del ingeniero, como se puede advertir al comparar los Filipinos de Valladolid 1759, con la iglesia de Santo Domingo de Silos, que iniciada en 1751-52, no se

18. Sobre la iglesia y convento de Santa Ana en Valladolid, ver: FERNÁNDEZ, J.J., *El Monasterio y el Arquitecto del Rey. La Iglesia y el convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*. Valladolid, 1996.

completó hasta 1792, y en la que son las proporciones de los volúmenes, las únicas protagonistas de la arquitectura.

La sencilla apariencia, el rigor práctico y la parsimonia en el adorno que observamos en las obras anteriores, mantienen una clara coincidencia con las pautas contemporáneamente formuladas por el marqués de Uruña en su tratado: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, publicada en 1785¹⁹. En la obra, el marqués sostenía que los objetivos principales que habían de fijarse las artes, no eran otros que el buen gusto y la belleza, metas éstas que habían de alcanzarse a través de la razón y la visión de la naturaleza, tal y como había teorizado el pintor Mengs.

En el caso de la arquitectura, la forma había de merecer mayor consideración que la materia, pues lo informe nada dice al entendimiento. Uruña, era partidario del empleo de las líneas rectas frente a las curvas, criticando los excesos en los adornos superfluos, por ser una parte accidental y no esencial de la belleza, y defendiendo la economía, como una máxima arquitectónica de gran importancia.

En todo tipo de obras, pero de forma especial en las de la iglesia, había de emplearse una noble sencillez, pues dicha serenidad no inducía a la inquietud ni perturbaba el alma, haciendo por el contrario, respetable el lugar.

4. LA VIDA CÍVICA Y SUS NECESIDADES

El rigor con que había de contemplarse la iglesia, como templo religioso, se hizo extensible al concejo, visto como templo cívico. La importancia cobrada por esta institución, expresión del poder

popular de una comunidad, quedaba suficientemente probada dado el importante número de ayuntamientos construidos en el momento. Se definía además una tipología concreta que consideraba las necesidades y significados de la corporación municipal; las reuniones de los representantes, así como la disociación visual del poder civil y el religioso, dado que en comunidades de escasos habitantes, las juntas se habían celebrado tradicionalmente en la iglesia.

El edificio había de observar ciertas constantes: la presencia de una torre para el reloj y la campana, balcones para apariciones y discursos, incluyendo en este programa necesario, la normal presencia de un pórtico a nivel de calle. Sobre estas premisas, a finales del siglo XVIII se tenderá a aumentar el tamaño de la sala capitular, dispuesta en la planta superior y a monumentalizar la escalera, sumando a los significados existentes, una idea de palacio de la ciudadanía. De este modo, la ciudad o villa visualizaba el poder de su gobierno en esos elementos transferidos de la arquitectura palacial.

Un ejemplo interesante que subraya la mencionada tipología, lo encontramos en el edificio del Ayuntamiento de Burgos de González de Lara 1773, corregido posteriormente por Ventura Rodríguez (1784-88) con el bajo perforado en forma de pórtico, que permitía la permeabilidad visual entre la Plaza y el Espolón (*Fig. 5*). La economía en el adorno y la funcionalidad son sus principales características, reduciendo elementos como las torres laterales a soportes de relojes y campanas. Un patrón que parece haber estado presente en otros proyectos, como el dado por el mismo arquitecto para el Ayuntamiento de Ávila, que finalmente no llegó a realizarse. También

19. Sobre el marqués de Uruña ver: SANZ SANZ, M.V. "El Marqués de Uruña y el neoclasicismo gaditano" *Goya*, 147. Madrid, 1979, pp. 19-23. GARCÍA MELERO, J.E., *Literatura española... ob. cit., ...* pp. 200-203. LEÓN TELLO, F. y SANZ SANZ, M.V. *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994.



Fig. 5. González de Lara (1773) y Ventura Rodríguez (1784-88). Ayuntamiento de Burgos.

Ventura Rodríguez intervino en 1778 en el Ayuntamiento de Miranda de Ebro, cuyo proyecto inicial había sido dado por Francisco Alejo de Aranguren, así como en el de Toro, o en el de La Seca, (Valladolid) (Fig. 6).

Junto a los ayuntamientos otras obras necesarias fueron los hospitales, sobre los que Valentín de Foronda²⁰ teorizó al traducir un opúsculo francés de Le Roy de 1787²¹. Los estudios llevados a cabo sobre este tipo de edificios, intentaban corregir una

de sus principales deficiencias; la falta de salubridad de sus instalaciones que por sí constituían un eficaz mecanismo para los contagios. La arquitectura debía contribuir a ello, procurando soluciones que ayudasen a la higiene, entre las que se encontraba la dotación de mecanismos para conseguir la máxima ventilación de las estancias, sin sacrificarlas al frío.

Foronda promovía la ubicación de dichos edificios en la periferia de los núcleos urbanos, lugares ventilados para fomentar la salud. Definía también una diversificación de funciones separando a las personas acogidas en siete grupos diferentes, en los que se distinguían los huérfanos y ancianos acogidos en dichas instituciones, de los enfermos. En lo que respecta al orden espacial, propuso un sistema de salas separadas en pabellones aislados, cada uno de los cuales, se dividía en cinco o seis partes cubiertas por una bóveda con apertura en cada vértice, que se comunicaban con un tubo a modo de chimenea.



Fig. 6. Ventura Rodríguez (1791-95). Ayuntamiento de La Seca, Valladolid.

20. FORONDA, V. de., *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París, sobre edificación de hospitales*. Traducidas al castellano por Don Valentín de Foronda. Madrid, 1793. Ver también: GARCÍA MELERO, J.E., *Literatura española... ob. cit.,...* pp. 188-ss.

21. LE ROY, J. B., "*Précis d'un ouvrage sur les hôpitaux dans le quel on expose les principes résultant des observations de physique et de médecine, qu'on doit avoir en vue dans la construction de ces édifices; avec un projet d'hôpital, disposé d'après ces principes*". En: *Mémoires de mathématiques et physiques, tirées des registres de l'Académie Royale des sciences*. París, 1789.

Fueron numerosas las tipologías definidas; cuarteles, fortificaciones, hospicios, cementerios²², cárceles fábricas²³... Precisamente fueron las cárceles junto a los hospitales uno de los modelos más estudiados. En el tratado de Valzania, se estudiaba su forma atendiendo al modo en que habían de distribuirse los reclusos, clasificados en función de su condición social, de género y de los delitos cometidos. Los que habían cometido delitos graves en la parte baja, en la principal aquellos pertenecientes a las clases dominantes y las mujeres en el piso superior. Una de las mejores cárceles del país y sin duda la mejor de Castilla fue la de Burgos, cuyo interior abierto a un patio, permitía el asueto de los condenados, mientras su fachada exterior, de aspecto monumental semejante a un palacio, reafirmaba la autoridad Real.

La fijación de nuevos prototipos respondía a la corriente general que se vivía en toda Europa y se fundamentaba en la vanguardia francesa representada fundamentalmente por iluministas como Boullée (1728-1799), Ledoux (1736-1806) y Lequeu (1751-1825); protagonistas en buena medida de la renovación cultural paralela a la Revolución Francesa. En este sentido, la fijación de una tipología no suponía únicamente el modelo formal, sino un esquema funcional entendiendo la arquitectura como objeto ciudadano, y no como representación perspectiva y escenográfica del espacio.

Tanto Ledoux como Boullée, propusieron para sus nuevos edificios una concepción arquitectónica que salía fuera de los márgenes del clasicismo, elevando las formas al simbolismo

moral. El clasicismo era concebido, no como un cúmulo de reglas y órdenes arquitectónicos, sino como un concepto u objetivo capaz de mejorar el entorno y el hombre. Así, no era contradictorio ni perverso, proceder a la sustitución de sus normas y leyes por la tensión compositiva de los volúmenes y los espacios.

La casa para el leñador de Ledoux, o el proyecto para el cenotafio a Newton de Boullée, ponían de manifiesto esta nueva línea, que bajo una apariencia contraria a lo clásico, proponía sin embargo, la búsqueda esencial del mismo, la búsqueda de su ideal. Se pretendía lograr la definición de la arquitectura pura, parlante, capaz de engendrar una utopía urbana, una ciudad ideal como la ciudad de Chauvigny proyectada por Ledoux. Ésta, más allá de un ámbito urbano, constituía un símbolo, una especie de vía iniciática, que unía la teoría de Vitruvio sobre el trazado de ciudades y la orientación de los edificios en función de los vientos dominantes, con la evocación formal del propileo de la Acrópolis que inspiraba el cuerpo de guardia de la entrada, así como la ordenación renacentista de los jardines y los simbolismos esotéricos aprendidos de los círculos masónicos de la gruta, para culminar en la casa templo de director de la salina.

La curiosidad de las formas propuestas en las tipologías del complejo repertorio de equipamientos y viviendas de la ciudad, legitimaban su modernidad, y conseguían que su arquitectura, funcional y utilitaria, se moviera por un sendero de total libertad creativa, a través de la cual, el arquitecto pudiera transmitir emociones y sentimientos.

22. Carlos III inquietado y preocupado por la higiene, solicitó informes al respecto, lo que determinó la publicación en 1787 de una Real Cédula que ordenaba que los camposantos estuvieran fuera de las ciudades, en lugares ventilados. La orden tuvo escasa acogida habiendo de repetirse en 1804, 33, 34 y 40. Uno de los más tempranos cementerios de cuya planta tenemos diseño fue el de Aranda de Duero, junto a la ermita de San Gil que comenzó a funcionar en 1810. Ver: SAGUAR QUER, C., "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera del poblado", *Carlos III fragmentos* n.º 12,13,14, Madrid, 1988, pp. 241-260.

23. Fábricas, en torno al canal de Castilla harineras, también fábricas de papel Viñalta en Palencia De algodón en la Serna, Ávila de curtidos en Melgar de Fernamental o la más importante de Vidrios planos en la Granja de San Ildefonso... etc.

El temperamento funcional y al tiempo visionario conectado con lo europeo, no se definirá al completo en España hasta la llegada de Juan de Villanueva (1739-1811). Su arquitectura, alineada con la de sus contemporáneos, manifestaba una tendencia hacia lo inglés y hacia el Neopalladianismo, aunque en el caso del español, entendido desde una perspectiva más abstracta y geométrica (Fig. 7).

5. LA LIBERTAD DEL ARTISTA

A través de Villanueva, nuevamente podemos advertir el ahistoricismo de las artes neoclásicas y su confusión progresiva con principios claramente románticos. El padre Feijoo en el tomo VI de su *Teatro crítico universal*, intentó racionalizar la

gracia oculta en las artes concluyendo que tal acontecer era fruto del genio, la imaginación y el conocimiento del que lo percibía (artista/espectador), no propiamente una cualidad del objeto²⁴. Un principio próximo a la tercera definición que Baumgarten ofrecía de la belleza, entendiéndola como el acuerdo de los signos, un acuerdo interno con los pensamientos y las cosas. Es el acuerdo de la dicción con los pensamientos, con el orden en que están dispuestos y con las cosas mismas²⁵ (Fig. 8).

De este modo, el proceso estético pasa de ser un conocimiento, a constituir una reacción afectiva que ciertas experiencias han producido en nosotros, sustituyendo el concepto de *Gefühl* o sentimiento por el de *Empfindung*, en el que se unifica la sensación con el sentimiento.



Fig. 7. Juan de Villanueva. Inicialmente Museo de Ciencias Naturales, hoy Museo del Prado (iniciado 1790). Madrid.

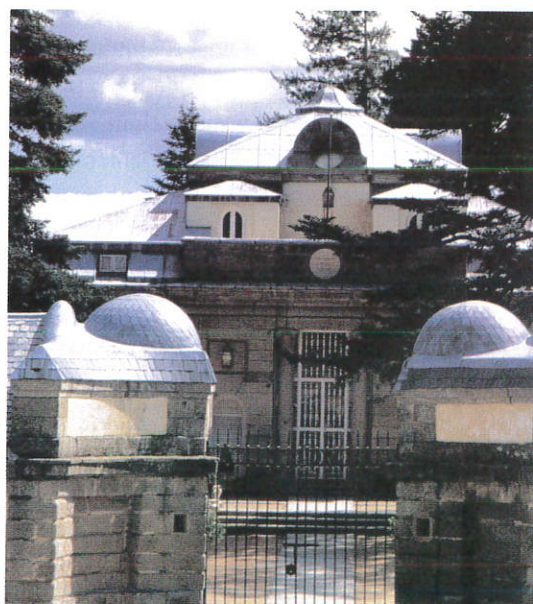


Fig. 8. Juan de Villanueva. Casita del Príncipe (1771-1773). El Escorial, Madrid.

24. FEIJOO, B.J., *Teatro crítico universal y Cartas eruditas; escritos políticos*. Estudio preliminar y notas de Luis Sánchez Agesta. Madrid, 1947.

25. BAYER, R., *Historia de la Estética*. México, 1986. p. 185.

La naturaleza ya no es revelación del orden cierto o inmutable de la creación, sino simplemente el entorno de la existencia humana, individual y social. Ya no es un modelo, sino un estímulo, frente al cual se reacciona de diferentes maneras.

Lo que era el valor absoluto de la naturaleza será sustituido en el arte por la idea, que como imagen de la mente se forma sobre lo que se piensa que es, o como se quisiera hacer. Se justifica por tanto la libertad del arte, un principio sobre el que Winckelmann (1717-1768) cimentaba la excelencia de del arte griego basado en la belleza y en la libertad²⁶.

Observar e interpretar libremente la historia, construirla y dibujarla fue precisamente la labor a la que dedicó su vida el “arquitecto veneciano”, pues así le gustaba definirse, Giovan Battista Piranesi (Fig. 9). Dedicado a dibujar sobre todo la ciudad de Roma, perpetuó la imagen de ésta de una forma herética, sometida a los sentimientos del dibujante y no a su auténtica realidad. Un proceso que convierte la antigüedad y sus testimonios en un argumento anticlásico, y que fue fundamental en el contexto general del su tiempo, ya que transformó el modo de observar y enfrentarse a las ruinas²⁷.

Piranesi romperá precisamente con el sentido de sumisión a la historia, buscando en ella un pretexto para obtener emociones, que no es sino un síntoma de inicio del pintoresquismo posterior. Así, la ruina reconquistada dará paso a la posterior interpretación de la contemporaneidad como historia, tal y como aparece en algunos dibujos como el de Hubert Robert *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas*.

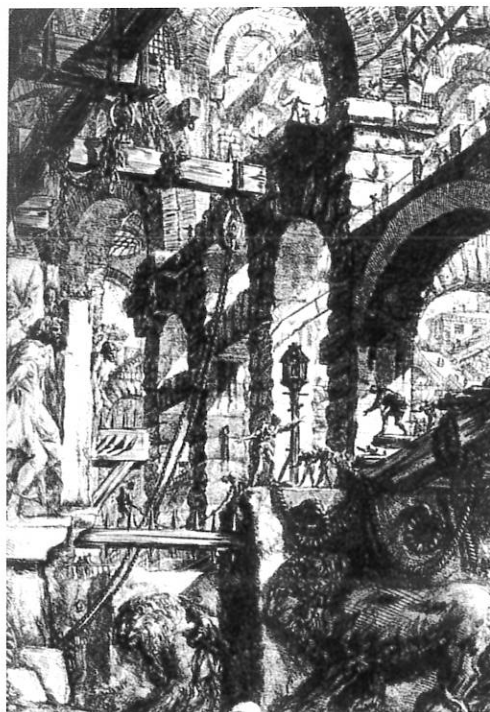


Fig. 9. Giovan Battista Piranesi. Grabado de las *Invenzioni capricciose di Carceri* (1740).

Esta apreciación arqueológica, ligada a la ensoñación poética, llegó a afectar al neopalladianismo inglés, que reinterpretará las formas del arquitecto veneto, al incorporarlas dentro de un entorno variopinto. Convertidos en los dictadores de la moda Neoclásica, Los hermanos Robert y James Adams, tras su estancia en Italia y su relación con Piranesi, impondrán una nueva manera de percepción, leída a partir de lo pintoresco y lo teatral. Las formas asimétricas, comprendidas a partir de las teorías de validación de lo sublime, abrirán nuevos horizontes en el campo de las artes y concretamente de la arquitectura, sumando al espacio la

26. BAYER, R., *ob. cit.* p. 196.

27. Sobre Piranesi ver: MAYOR, A.H. *Giovanni Battista Piranesi*. Nueva York, 1952. TAFURI, M., *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a Le Corbusier*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984. FRANCASTEL, P., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, 1987. PIRANESI, G.B., *Parere sull'architettura*. [Roma, 1765]. Ed. a cargo de C. Sambri en *Revista de ideas Estéticas*, 117 (1972). *Trattato della Magnificienza ed Architettura dei Romani*. [1761], Roma, 1976. *Le Carceri*. [1745-1761] Nueva York, 1973.

presencia de luces orientadas de haces geométricos. Una luz misteriosa capaz de proporcionar efectos fantásticos y contrastados, que representaban las propias ideas del artista.

Joseph Warton, al dedicar a Young su ensayo *Essay on Pope* en 1756, justificaba la creación dentro de parámetros de fantasía y no de sometimiento a reglas. En el texto señalaba literalmente: *Una mente clara y un entendimiento agudo, no bastan para hacer un poeta... es una imaginación creadora y ardiente hacer spiritus ac vis, y sólo ello puede marcar a un escritor con ese carácter exaltado y poco común*²⁸.

La exaltación, la libertad creadora justificaba en buena medida, el alejamiento de las iniciales premisas ilustradas, conduciendo las artes hacia la esfera de lo oscuro y lo visionario. Una dirección difícil, que parece materializarse en la obra de Goya, donde el realismo cobra una actitud dramática y antinaturalista. Una actitud que induce al arte a iniciar el abandono de la región de lo bello, y a profundizar en otras categorías estéticas, como lo grotesco, o lo feo, realidades que también podían ser morales.

Ciertamente, los principios éticos que conducían al desarrollo del artista, le llevaban a considerar que lo imaginario también había de estar guiado por la luz de la razón. Así, el grabado al aguafuerte de la serie de los *Caprichos*, n.º 43 *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 10) muestra la explicación de dichas tesis en las líneas manuscritas por el propio Goya, en el dibujo preparatorio del Museo de Prado: *El autor soñando/ Su yntento solo es desterrar bulgaridades/ perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/ caprichos, el testimonio sólido de la verdad*²⁹.



Fig. 10. Francisco de Goya. *El Sueño de la razón produce monstruos*, (1799). Biblioteca Nacional. Madrid.

Precisamente es a la luz de la razón de donde nace su mordacidad crítica, aquella que con una lucidez Volteriana denuncia la perversión social y fomenta su cambio. No puede someterse la pintura de un genio a periodizaciones formalistas, a secas cuestiones de estilo, pero tampoco puede aislarse de su contexto. Goya pertenece al inicio de la modernidad, como el propio estilo neoclásico, y como éste ofrece la enredada complejidad que se debate entre la historia, la razón y el diseño de una nueva sensibilidad.

A diferencia de su contemporáneo David, Goya no pintó la historia con pretensiones de

28. BAYER, R., *ob. cit.* p. 267.

29. Goya. *Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid, 1994.

moralidad universal, se conformó con pintar su sentimiento hacia determinados sucesos, de exponer su propio compromiso moral. La singularidad de su propuesta, promueve la ausencia de un estilo definido, el artista quiere transmitir emociones y para ello se sirve de un lenguaje pictórico, que va combinando de diversas formas. Goya sobre todo a partir de 1790 pintará las sombras, los oscuros rincones de la razón, el temor causado por la pesadilla. Su revolución pictórica consiste en la negación de las normas del arte; como declarará en 1792 a la Academia: *no hay reglas en el arte*.

En realidad el periodo neoclásico, o si se prefiere ilustrado, o prerrevolucionario, puede definirse como un periodo profundamente crítico. A diferencia del racionalismo del barroco Francés del siglo XVII, que buscaba la razón en normas inamovibles, la segunda mitad del siglo XVIII marcará un cambio sustancial, al entender de manera crítica la razón y la norma. Precisamente este espíritu crítico es lo que abrirá las artes hacia un entendimiento moderno, que a finales del siglo se dará a conocer a través de la publicación de las obras de Kant³⁰, primero la crítica de la razón pura, la crítica de la razón práctica y la crítica del juicio. Kant será quien finalmente consiga poner en valor y metodizar, cuestiones concernientes a las artes como la libertad, cualidad inherente a lo sublime. En Kant se encuentra no sólo el germen, sino el previo al pensamiento romántico alemán expresado por Hegel, del mismo modo que en Goya se obtiene una percepción romántica, más acusada incluso que la que puede observarse en Delacroix.

6. A MANERA DE EPÍLOGO: ENTRE LA RAZÓN Y LA IMAGINACIÓN

La imaginación y la libertad en el manejo de los pinceles, ajenos a las técnicas clásicas y de la academia, pone en tela de juicio la imprecisión de las periodizaciones y planteamientos del modelo neoclásico. La compacta trama que entreteje este periodo inclinó al historiador Giulio Carlo Argan en su obra sobre el arte moderno, a proponer un nuevo enfoque fuera de las convenciones formalistas, buscando una explicación en los principios y conceptos que generan una nueva sensibilidad para concebir y percibir las artes³¹.

En efecto, el arte de la ilustración no cabe en un criterio netamente de estilo, pues si bien atiende pautas de simetría y proporción, carece de un único criterio, empleando las formas como generadoras de principios o conceptos y no al contrario.

Hay por tanto un criterio unificador de sustancia/forma coincidente con los planteamientos de Leibniz, en los que el filósofo cuestiona el mero formalismo para asimilarlo a lo sustancial. Cada principio se halla en una forma, le corresponde una forma, lo que conduce al cuestionamiento de la idea de estilo, como principio formal ajeno a las premisas singulares de los objetos.

La propia pintura de David advierte la desintegración de la unidad expuesta en los protagonistas de sus pinturas, concebidos estos como entes independientes, ausentes unos de otros, igualmente las figuras de los grupos escultóricos de Canova

30. Sobre Kant ver: KANT, I., *Lo bello y lo sublime*. Madrid, 1982. *Primera introducción a la "Crítica del Juicio"*. Madrid, 1982.

31. El periodo que va de 1750 a 1850 se divide en una primera fase prerromántica con la poética inglesa de lo sublime y la afín poética alemana de del Sturm und Drang. A partir de mediados del siglo XVIII se forma una teoría estética se inicia un nuevo ciclo en la historia del arte fase neoclásica que coincide aproximadamente con la revolución francesa y el periodo neoclásico y una reacción romántica. Ver: ARGAN, G.C., *Il Neoclassicismo*. Roma, 1968. *El arte moderno 1770-1970*. Valencia, 1975. [1970].

aparecen desligadas, ajenas a una trama espacio temporal que las suministra su propio carácter frío, distante del espectador tal y como observamos en las esculturas del sueco Thorvaldsen (*Fig. 11*).

Queda de manifiesto el entendimiento de la obra como meta en sí misma, en la que no se encuentra ninguna repercusión del espacio ni de la luz real. De igual modo la ruina, representada en algunos paisajes como los de Sanuel Bach, se contempla como testimonio de una idea histórica pero no de una historia verdadera, por ello es un testimonio ajeno a la campiña que la impregna de pintoresquismo y que anticipa el principio romántico.

En este sentido, en la pintura de Francisco de Goya podemos observar como el artista niega el relato de la historia, lo que verdaderamente nos

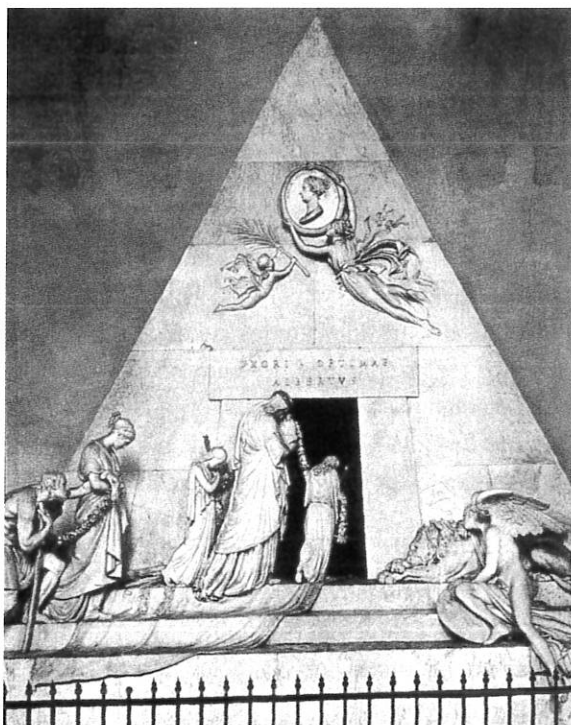


Fig. 11. Antonio Canova. Monumento funerario a María Cristina de Austria. (1798-1805) Iglesia de los Agustinos. Viena.

ofrece es su interpretación, los sentimientos que provoca. Así en los fusilamientos del tres de mayo, no es el hecho descrito, sino la sensación, el sufrimiento que emana del mismo (*Fig. 12*). La fuerte luz del farol situado en primer plano, la camisa del blanca, luminosa del personaje central, los rostros expresivos hasta la deformidad de los españoles, en contraste dramático con los desdibujados y oscuros fondos, así como con los franceses que integran el pelotón de fusilamiento, tratados como meros bocetos, sombras anónimas, que conceptualizan el horror de la guerra.

La premisa de Francisco de Goya era ejemplarizar, pero este empeño no había necesariamente que partir de la pintura grandilocuente de la historia clásica. La moralidad podía leerse a través de lo cotidiano, mostrando las luces y las sombras del hombre acentuadas a partir de un estilo propio cargado de recursos imaginativos, de pinceladas sueltas y vigorosas capaces de deformar los contornos de las figuras, así como de transformar sus rostros en máscaras monstruosas.

Paralelamente el pintor David, que había comenzado su contribución pictórica a la moral laica representando pasajes de la historia de la Roma republicana, irá relegando estas narraciones en pro de otros acontecimientos contemporáneos. Se transformará en un narrador directo de lo que sucedía en París, y sus héroes clásicos dejarán paso a los dirigentes revolucionarios como Marat, que se convierte en un icono. Si bien sus temas, y la ideología emanada de los mismos es revolucionaria, su estilo y técnica se mueven dentro de los principios clásicos marcados por la severidad de las formas. Podemos hablar por tanto de una cierta contención, un respeto hacia las normas que contrariamente se encuentra ausente en Goya.

También Goya es un pintor revolucionario, quiere la modernización, la transformación del país, pero su crítica no sólo prescinde de las historias clásicas, lo hace también de las normas de la



Fig.12. Francisco de Goya.
Los fusilamientos del tres de mayo. Museo del Prado. Madrid.

academia “no hay reglas en el arte” afirma en la Academia en 1792, cuando se discute un nuevo plan de estudios. Para él, el artista ha de ser un hombre libre, pues sólo de esta libertad puede nacer la creación. No se puede por tanto vincular el arte a un único modelo: el clásico, que como se ha visto marcaba la ortodoxia. Así en la segunda mitad del siglo XVIII puede verse también el inicio de una valoración de estilos no clásicos, como el asturiano o el gótico, y a partir de ellos la historia de la Edad Media.

Así en Alemania Goethe en 1772, cuando contaba tan sólo con 23 años escribía un ensayo Sobre la arquitectura gótica, en el que resaltaba su belleza sensibilidad y libertad. En España fueron numerosos los ilustrados atraídos por los restos del medioevo, esbozando una mirada romántica, paralela y en muchos casos convergente a los principios de la razón.

De igual forma que no cabía definir un único modelo histórico, tampoco podían fijarse unas leyes para las artes. Feijoo en sus *Cartas eruditas*³² sostenía que lo esencial de la poesía era: *la imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los poetas dieron nombre de furor divino*, de tal forma que las normas no justificaban la bondad de un poema o de cualquier otra obra de arte. Su sentido le llevaba a afirmar bastantes años antes que lo hiciera Goya, puede asegurarse que no llegan ni a una razonable medianía todos aquellos genios que se atan a reglas comunes” Entendiendo a cada obra de arte como un hecho singular, original e irreplicable que formula y se dota de unas reglas propias, independientes de las de otros objetos³³.

La modernidad de las tesis de Feijoo, bastante coincidentes con las de Arteaga, concurrían igualmente con las de ingleses como Warton, defensor, como se ha dicho, del carácter arrebatado del

32. FEIJOO, B.J., *Cartas eruditas*. Edición, prólogo y notas por Agustín Millares. Madrid, 1928.

33. PLAZAOLA, J., *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*. Bilbao, 1991, pp. 99-100.

escritor³⁴. Así, el artista una vez conquistada la libertad que le facilita el movimiento a través de su imaginación, no había de seguir la senda de los antiguos, no necesitaba copiarlos pues tal y como Pope, Addison³⁵, Shaftesbury³⁶, o el propio Young³⁷ sostenían siempre era preferible un original a una copia, negando de esta forma la imitación.

En este punto y partiendo de la visión analítica sostenida por Valeriano Bozal, La valoración de las artes y la experiencia estética propone en la segunda mitad del siglo XVIII dos orientaciones. Una primera de corte empirista, racional, en la que el juicio, la visión crítica, y la propia creación de las artes se supone dentro de un proceso de formación y aprendizaje que parte del conocimiento de la naturaleza y el hombre, tal y como postulaba Hume. Por otra parte, una segunda vía, nacida de la crítica del juicio de Kant, de manera simultánea

a lo anterior, promueve el libre juego de las facultades de conocer: “*La universalidad comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y el entendimiento*”³⁸.

No todo era razón y leyes en el pensamiento del hombre, el descubrimiento por parte de algunos artistas de la imaginación como un “territorio” de total libertad, permitirá a las artes experimentar un nuevo recorrido; la emoción de lo desconocido, lo oscuro, lo sublime, lo grotesco y lo pintoresco, unas posibilidades que alcanzarán su máxima expresión en la primera mitad del siglo XIX, y que con mayor o menor intensidad, irán acompañadas paralelamente con modos clasicistas impulsados por las academias ilustradas.

34. En: BAYER, R., *ob. cit.* p. 267.

35. ADDISON, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos “The Spectator”*. Madrid, 1991.

36. SHAFTESBURY, Lord de. *Ensayo sobre la libertad del espíritu y del humor*. Valencia, 1995.

37. YOUNG., *Conjectures on original composition*, 1774. Manchester, 1918.

38. En: BOZAL, V., *Historia de las ideas Estéticas, I*. Historia 16. Madrid, 1997, pp. 33-35.

