Introducción al arte occidental del siglo XIX

Carlos Reyero

Introducción al arte occidental del siglo XIX

TERCERA EDICIÓN

BÁSICOS**ARTE**CÁTEDRA

1.ª edición: 2014
3.ª edición: 2018

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius
Ilustración de cubierta: Jean-Auguste Dominique Ingres, *El baño turco,* 1862, París, Musée du Louvre

© Carlos Reyero, 2014, 2018
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2014, 2018
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-3309-1
Depósito legal: M. 15.087-2014
Impreso en España - *Printed in Spain*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Índice

Introducción 11

Capítulo 1. La formación del gusto 15

Academias, exposiciones y crítica de arte 18
Nostalgia de la Antigüedad 19
Razón, capricho y arquitectura 22
Individuo y naturaleza 25
Historia, moral y melancolía 28

Capítulo 2. Arte, revolución y propaganda 35

Del Antiguo Régimen a la Revolución 38
La transformación de la ciudad 39
La exaltación del líder 43
La guerra de imágenes 47
Los límites del arte como propaganda 51

Capítulo 3. El despertar del desasosiego 57

El enigma de la locura, el destino y la violencia 60
Los visionarios 63
La imagen del genio 67
El Romanticismo en el Salón 69

Capítulo 4. La espiritualidad 77

El neogótico y la espiritualidad en arquitectura 80
El nazarenismo 83
La interpretación mística de la naturaleza 85
La emoción del paisaje 89

Capítulo 5. Historias románticas 97

La imaginación visual 100
El retrato, entre historia y novela 103
El diálogo con los maestros 105
El impulso de la libertad 107
Lecciones de historia 110

Capítulo 6. Eclecticismo y verdad 115

Retórica y sinceridad en arquitectura 119
Los salones y la pintura académica 122
La demanda de esculturas 124
La verdad del paisaje 126
La hermandad prerrafaelita 130

Capítulo 7. El compromiso con la realidad 135

El pueblo en el Salón 138
Presente y compromiso político 141
El artista y el mundo del arte 143
La épica del trabajo y el trabajador como héroe 145
La tarea de la observación 147
Desnudo femenino y naturaleza 150

Capítulo 8. En la ciudad moderna 155

Nuevas necesidades del urbanismo y la arquitectura 158
La aparición de temas urbanos 160
Los *macchiaioli,* pintores de la Italia moderna 163
La relectura moderna de la tradición 165
Los primeros modernos 168

Capítulo 9. El triunfo de la visualidad 175

Impresión, algo más que un título casual 178
Una nueva valoración de la luz 179
La pincelada, esencia de una nueva técnica 180
El color puro 182
Encuadre y punto de vista 183
Los lugares de la mirada 184
La cronología del Impresionismo 186

Capítulo 10. El arte como sugerencia anímica 195
La belleza femenina como enigma 199
El artificio 204
Decadencia 208
El espíritu 211
Más allá del bien y del mal 212

Bibliografía 217

Introducción

Hacia 1780 ya estaban configuradas las bases del sistema que articuló la actividad artística en Occidente durante el siglo XIX. Los debates sobre la belleza se habían hecho frecuentes, el estudio y la admiración de objetos antiguos —sobre todo clásicos— estaban afianzados, algunos modelos históricos ya se percibían como referentes formales susceptibles de ser imitados, las exposiciones públicas empezaban a ser un fenómeno habitual, se fundaban los primeros museos, la sensibilidad era un valor social en auge y se consideraba que el arte poseía un sentido edificante que engrandecía el espíritu humano. Distintos factores acabarían por erosionarlo, pero durante alrededor de un siglo la evolución artística presenta una significativa coherencia a partir de esas premisas. Sobre la historia del arte del siglo XIX planea siempre un conflicto entre la seducción del pasado y la conciencia de vivir un tiempo diferente. En torno a ese debate, que termina por revelarse como un signo de identidad, se articula el contenido de este libro. Naturalmente el límite cronológico de *lo decimonónico* es convencional, pero a partir de 1880 el fenómeno de la *modernización* del arte se formula contra una memoria inmediata juzgada de forma peyorativa, lo que invita a pensar en una época distinta. Por supuesto se trata de un juicio sesgado porque *lo moderno* forma parte tan indisoluble del siglo XIX como *lo histórico*. Solo más tarde se presentaron como ideas antitéticas.

Este libro se centra, pues, en cien años de historia del arte en los que afloraron los imaginarios visuales que identifican el arte del siglo XIX, articulados sucesivamente a través de diez argumentos entrelazados: el gusto, la política, el desasosiego, la espiritualidad, la historia, el eclecticismo, la realidad, la ciudad, la visualidad y el símbolo. Una obra

de arte sirve de referencia a cada uno de esos argumentos, sobre los que se plantean cuestiones estilísticas, culturales, sociológicas e iconográficas. Esas obras destacadas están ordenadas por estricto orden cronológico, con objeto de subrayar la secuencia espacio-temporal de la historia del arte: unos acontecimientos ocurren antes y otros después; unos, en un lugar, y otros, en otro. Los objetos artísticos tienen una dimensión material que los remite a un espacio y a un tiempo concretos que no pueden esquivarse. Pero unos conducen a un destino y otros parecen agotarse en sí mismos; unos son reinterpretados de una forma y otros de otra. Su interés histórico y estético no es equiparable. Evidentemente, un argumento no reemplaza por completo al anterior: hay veces que coexiste y otras que supone un desarrollo o un contrapunto.

La pintura y los pintores ocupan la mayor parte de ese debate. Los ejemplos franceses y, en menor medida, británicos y germánicos proporcionan las piezas principales con las que se articula. No parece necesario justificar aquí un punto de partida habitual en cualquier visión de conjunto que aborde el arte del siglo XIX. Pero eso no significa renunciar a otras artes ni a piezas de otras procedencias con objeto de apuntar la transversalidad de las cuestiones abordadas. En la medida de lo posible, además, los capítulos incluyen aspectos relativos al uso de las imágenes, la existencia de mujeres artistas, el papel de la crítica de arte en la configuración de la historiografía o las identidades culturales y políticas que han contribuido a renovar la visión del arte del siglo XIX en las últimas décadas.

Ni los estilos ni los movimientos culturales ni las grandes teorías estéticas ni las agrupaciones de artistas sirven completamente para *encasillar* de manera excluyente las obras, los creadores o las aspiraciones de una época. Eso no quiere decir que no deban tenerse en cuenta. Fenómenos como el Neoclasicismo, el Romanticismo, el Realismo, el Esteticismo o el Impresionismo, por ejemplo, han sido y son objeto de análisis, pero no funcionan como sistema de clasificación, y aún menos para todas las artes. Cuando se emplean como categorías cerradas bajo las cuales se explican las obras o se adscriben los artistas de un periodo, se construye un orden forzado y equívoco que exige demasiadas excepciones. A lo sumo funcionan como referencias que, en cualquier caso, han de tomarse con precaución y flexibilidad. En realidad, las transforma-

ciones en el arte del siglo XIX fluyen por caminos distintos: unos enlazan con otros, algunos parecen interrumpirse, a veces van en paralelo y a veces son divergentes, muchos se abandonan y otros se retoman después de un tiempo y se renuevan.

En ese sentido, los argumentos que articulan el relato son deliberadamente parciales y abiertos. No aspiran a convertirse en categorías enciclopédicas ni pretenden responder a una totalidad ideal, de forma excluyente y cerrada. Se plantean como puntos de vista sugestivos sobre momentos concretos de la evolución artística, donde esos argumentos cobran especial relevancia. Naturalmente están concebidos para que puedan resultar esclarecedores tanto para comprender otras obras coetáneas como para servir de referencia a cuestiones anteriores o posteriores. Ni las formas ni los problemas que trata la historia del arte surgen o desaparecen de repente. Antes al contrario, tienen una continuidad que se concreta según la circunstancia.

Por eso, como sucede con frecuencia en una novela, al final de cada capítulo se alude a piezas o ideas que insinúan alguna relación con cuestiones tratadas después, sin por ello dejar de formar parte de aquel en el que se encuentran. Se trata de sugerir que una obra de arte, lo mismo que un artista o un problema cualquiera, apunta en direcciones distintas al punto de vista que se aborda en cada momento. Pero, sobre todo, se quiere poner en evidencia que la historia del arte no es un sistema de clasificación ni un relato único, sino una disciplina humanística donde hay muchas *historias* apasionantes en las que fijarse. Este libro es, en realidad, solo un fragmento donde se narran algunas de esas historias, historias que, por lo demás, no empezaron en el siglo XIX ni acabaron con él.

Capítulo 1

La formación del gusto

1. J. Zoffany, *La Tribuna de los Uffizi* (1772-1777, Londres, Royal Collection)

En el verano de 1772 el pintor del rey Jorge III de Inglaterra Johann Zoffany (1733-1810) salía para Florencia con un encargo muy especial. La reina Carlota, una mujer culta, aficionada a la música y a la botánica, añoraba un lugar que ella nunca visitaría: la sala hexagonal del Palacio de los Uffizi, donde los grandes duques de Toscana guardaban las obras maestras de su colección. La Tribuna, como se conocía aquella especie de capilla del arte, era uno de los puntos culminantes del *Grand Tour,* ese viaje concebido para educar el gusto de las élites ilustradas europeas que tenía como destino Italia, el país de la belleza clásica.

En el siglo XVIII se debatía mucho sobre el gusto. Fue reconocido como un sentimiento universal y espontáneo de respuesta a la belleza, relacionado con el ámbito de la sensibilidad y la imaginación, sobre cuya teorización se preocupó especialmente la estética empirista británica (Bozal, 1996: 35). También la *Encyclopédie* francesa dedicó una entrada al *goût:* en su redacción participaron nada menos que Montesquieu, Voltaire y D'Alembert, los tres grandes pensadores de la Ilustración. Pero el gusto resulta un concepto esquivo: los filósofos fueron muy conscientes de la diversidad de gustos como consecuencia de la existencia de distintos tipos de belleza. Ser ilustrado significaba, ante todo, estar abierto al conocimiento racional y al debate.

El gusto condujo a la admiración de las obras de arte en virtud de su propia forma. En la pintura de Zoffany aparecen representados, con precisión informativa, cuadros de Rafael, Correggio, Tiziano, Carracci, Reni o Rubens, entre otros, así como varias esculturas de la Antigüedad, entre las que destaca la famosísima *Venus Medici:* a la belleza de la Edad Moderna se contrapone la belleza clásica; a la pintura, la escultura. Mi-

rar, sentir, pensar, discutir y elegir es lo que hacen los *ilustrados* ante las obras de arte.

A su vuelta, Zoffany entregó su cuadro, *La Tribuna de los Uffizi* (1772-1777) **[1]**, a los reyes, a quienes parece que les estorbó tanto *connaisseur* entre las maravillas. Pero la mirada del arte ya no era solo un privilegio de mecenas o coleccionistas poderosos. Ellos mismos tenían que contentarse con el recuerdo de algo que no poseían. Junto a las pinturas y esculturas figuraban no solo artistas y nobles, como Sir Horace Mann, cónsul inglés en Florencia, sino el mismo Pietro Bastianelli, conservador de la galería, que sujeta la Venus de Tiziano como un experto. Son personas con gusto, que tienen el privilegio del saber y de la sensibilidad, unos nuevos aristócratas que se mueven entre las obras del arte con la familiaridad de lo conocido y conversan con placer y naturalidad sobre objetos bellos.

Academias, exposiciones y crítica de arte

La pintura de Zoffany se expuso en la Royal Academy of Arts de Londres en 1780, una institución creada en 1768 y presidida por el reputado retratista Sir Joshua Reynolds (1732-1792), en cuyas ideas estéticas convergen la inspiración en la naturaleza, el respeto por las normas y el refinamiento ideal, con objeto de alcanzar el *great style*. La Academia sublima la belleza. Su origen se encuentra en Francia: la Académie Royal des Beaux-Arts, fundada por Luis XIV en 1648, había sido concebida para liberar al artista de la sumisión gremial, aunque se convirtió en un instrumento en manos de la corona que sirvió para controlar la actividad artística. A lo largo del siglo xviii, las academias reforzaron la defensa de unas reglas que definían un canon de belleza basado en el conocimiento de los modelos clásicos. Pero también contribuyeron a la especulación sobre el sentido y la utilidad del arte.

En torno a las academias se articuló todo el sistema de las artes, desde la formación del artista a su promoción. El dibujo, basado en la línea y el claroscuro, era un elemento esencial de la enseñanza: la copia de esculturas antiguas y modelos del natural conducía a la destreza en la representación de la figura, la anatomía, los gestos, la expresión y la composición, aspectos esenciales de pinturas y esculturas. Los futuros arqui-

tectos se formaban en el dibujo de los órdenes clásicos, los motivos decorativos antiguos y el estudio de los restos de la Antigüedad.

Una de las actividades más relevantes de las academias, financiadas por los poderes públicos, eran las exposiciones. Además de servir para jerarquizar a los artistas con sus premios, se convirtieron en un acontecimiento social, que despertaba curiosidad entre los aficionados al arte. Las más famosas eran las que se organizaban en París, en el *Salon Carré* del Palacio del Louvre, razón por la cual pasaron a denominarse *salones*. Los cuadros —la pintura era la estrella de las exposiciones— ocupaban toda la superficie de la pared, los más pequeños en la parte inferior, los más grandes arriba. Un *livret* oficial permitía conocer los nombres y los asuntos, para estar bien informado de quién era quién. Enseguida aparecieron opúsculos y noticias de prensa, en los que se hacían comentarios de las obras. Nacía así la crítica de arte, que actuaba sobre la opinión pública. Aunque el reconocimiento otorgado por el jurado pretendía zanjar cualquier polémica, la crítica convirtió al arte en una cuestión de actualidad, en un fenómeno del día, en un asunto controvertido y moderno.

El crítico de arte marca tendencias. En sus opiniones combina erudición y pasión, saber y criterio estético personal. De ese modo articula una corriente de gusto argumentada, que coexiste y polemiza con otras. El gusto de la época no es uniforme. El devenir del arte empieza a ligarse a debates mediáticos, frente a la sesuda tratadística de épocas pasadas. Los juicios de Diderot sobre los salones, realizados entre 1759 y 1781, resultan determinantes para comprender el desprestigio de la pintura galante, entonces todavía en boga, y la reivindicación de una dimensión moral en el arte.

Nostalgia de la Antigüedad

Cuando la pintura de Zoffany se expuso en Londres, el *Morning Chronicle* escribió que «producía en el espectador el mismo efecto que la galería misma» (Millar, 1967: 34). El mayor elogio que se podía hacer entonces de una obra de arte era destacar su parecido con lo que encarnaba una idea de belleza. La imitación se convirtió en un camino seguro para el artista.

En las academias se fomentaba el conocimiento directo de pinturas, pero, sobre todo, de esculturas antiguas. Los modelos adoptaban las es-

tereotipadas poses clásicas. Se buscaban los mejores vaciados de fragmentos arquitectónicos y de estatuas griegas y romanas para ser estudiadas y dibujadas. Aunque el clasicismo había impregnado la creación desde el Renacimiento, en el último tercio del siglo XVIII el conocimiento de la Antigüedad experimentó una intensificación y una revisión. Por eso se habla de Neoclasicismo, un término estilístico que implica diversos modos de recuperar los motivos artísticos romanos y griegos, a lo largo de un largo periodo de tiempo, hasta adentrarse en el siglo XIX. Precisamente la larga vigencia de estos ideales, que coincide con un periodo de profundas transformaciones políticas y sociales, explica la diversidad de resultados.

De todos modos, este *nuevo estilo* introduce algunas diferencias notables en la tradición clasicista europea. Quizá la más importante derive del afán de conocimiento erudito, de la posibilidad de recuperar arqueológicamente, como resultado de un método científico, los restos artísticos de la Antigüedad, hasta convertirlos en un mito estético sin parangón, en un modelo a seguir de forma fidedigna.

Herculano, descubierta en 1738, y Pompeya, en 1748, las dos ciudades sepultadas en el año 79 por las cenizas del Vesubio, excitaron durante décadas el ansia de conocimiento de viajeros y eruditos. Los templos de Paestum fueron visitados por personajes tan ilustres como Goethe, en 1787. Y, sobre todo, Roma, con sus ruinas imperiales y sus colecciones de estatuaria clásica, fue el destino privilegiado de cualquier persona culta. Para los artistas, deseosos de completar su formación en contacto con las obras maestras que habían mitificado, supuso, a su vez, el acceso a un escenario cosmopolita. La capital del orbe católico acogió a gentes de todas las procedencias, con una gran variedad de intereses estéticos, artísticos y culturales.

La proliferación de arqueólogos, expoliadores, falsificadores, coleccionistas y estudiosos de antigüedades constituye un testimonio de ese gusto por el pasado, que corre parejo a la creación contemporánea. Entre los nombres más apasionados por el conocimiento del arte clásico destaca Winckelmann. Su pensamiento, que constituye un hito historiográfico en cuanto al modo de comprender el arte, eleva la escultura griega a la categoría de ideal supremo de belleza. La importancia que adquiere el desnudo masculino entre los escultores modernos, como expresión de verdad universal, asociada a los más nobles pensamientos, es deudora de sus ideas.

2. H. Robert, *Vista imaginaria de la gran galería del Louvre como una ruina* (1796, París, Musée du Louvre)

Restos arquitectónicos y estatuas fueron objeto de atención en grabados y crónicas de viajes, vistos y leídos por gentes que, en muchos casos, nunca viajarían a Italia pero soñaron con ella. El inicio de una cultura visual y literaria de mitos artísticos, tan importante para el imaginario occidental, se inició entonces. A fomentarlos contribuyeron, por ejemplo, los grabados de Piranesi, que supo manejar con habilidad efectos teatrales de luces y sombras, puntos de vista y selección de motivos, con objeto de transmitir la grandeza imponente y misteriosa de las ruinas, la inquietante melancolía de lo que había sido destruido pero en parte permanecía en pie con una fuerza sobrecogedora. El tema también alcanza a la pintura: el francés Hubert Robert (1733-1808) no solo popularizó vistas de las ruinas de Roma, sino que se recreó en la poética de la destrucción, como en la *Vista imaginaria de la gran galería del Louvre como una ruina* (1796) **[2]**, donde se reconoce la estatua del *Apolo Belvedere*, admirada con pasión por Winckelmann (curiosamente la pieza, conservada en el Patio Belvedere

de los Museos Vaticanos en Roma, sería cedida a los franceses, paseada triunfalmente por París y expuesta en el Louvre entre 1800 y 1815).

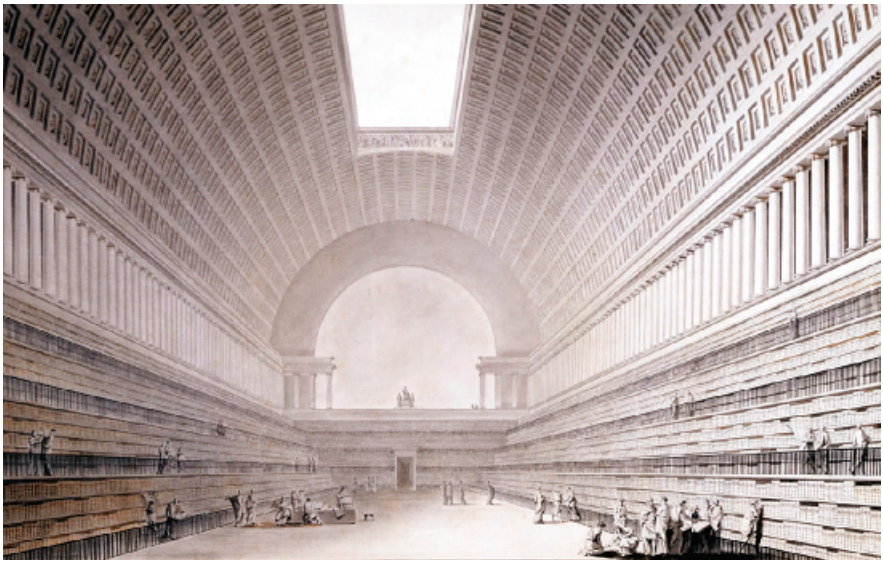
Este deseo de rodearse de formas –restos, objetos, reproducciones, emulaciones– que evocaban la Antigüedad clásica implica una admiración nostálgica por el pasado, asociada a una conciencia de la imposibilidad de competir. El abismo del tiempo empezaba a dibujarse. El artista suizo-británico J. H. Fuseli (1741-1825) es autor de un dibujo, *La desesperación del artista ante la grandeza de los fragmentos de la Antigüedad* (1779, Zúrich, Kunsthaus), que refleja visualmente el peso abrumador de la Roma antigua que siente una figura pensativa, junto a los restos de la estatua colosal de Constantino, en los Museos Capitolinos de Roma. En ese diálogo convulso se encuentran las raíces del impulso creativo moderno.

Razón, capricho y arquitectura

La planta hexagonal de la Tribuna de los Uffizi sugiere un espacio centralizado y sagrado dedicado al arte. Aunque aquella era todavía una colección privada, los tesoros artísticos de los monarcas, que habían sido símbolo de su prestigio, empezaron a abrirse al público, fundamentalmente a los artistas. Para ello se levantaron edificios nuevos, los museos, concebidos como si fueran templos, con espacios solemnes, que evocan la arquitectura romana. Michelangelo Simonettti (1724-1781) eligió una planta central para La Rotonda (1776-1780), de los Museos Vaticanos, donde se ubicaron las joyas de la escultura clásica; y Juan de Villanueva (1739-1811), en el Museo del Prado (1785-1819), integró cinco cuerpos, con formas circulares y basilicales de impronta romana.

La cultura de la Ilustración se sustenta en la razón, principio asociado a conceptos tales como universalidad, normatividad o lógica. En ese sentido, la geometría representa la propuesta más radical de la plasmación visual de ese pensamiento, en la más abstracta de las artes, la arquitectura. Los volúmenes nítidos, las formas absolutas, las líneas puras, los espacios majestuosos y la claridad de las estructuras constituyen los grandes ideales de las especulaciones constructivas más innovadoras.

La historiografía arquitectónica ha otorgado un papel angular en ese discurso, que parece apuntar hacia el Movimiento Moderno, a un



3. E.-L. Boullée, *Diseño de biblioteca* (c. 1780-1790, París, Bibliothèque Nationale)

grupo de arquitectos llamados revolucionarios o visionarios, el más importante de los cuales fue Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Pero el camino es complejo: sus planteamientos funcionales y representativos, aunque utópicos, están muy incardinados en el pensamiento ilustrado. En su *Diseño de biblioteca* (c. 1780-1790) **[3]** apreciamos la importancia de la geometría, con un juego rotundo y simple de los elementos constructivos; un sentido imponente del espacio, relacionado tanto con la escala como con el contraste acusado de las formas, que producen un efecto grandioso, acentuado por la oposición entre luces y sombras; y, sobre todo, una consideración del edificio como una realidad visual elocuente, con un fuerte carácter simbólico, que nos habla, en términos abstractos, de la grandeza que se otorga a su función.

En Inglaterra, el arquitecto preferido de Jorge III, William Chambers (1723-1796), también adoptó la planta poligonal en algunas de sus construcciones, relacionadas con la cultura y el saber. No obstante, Chambers se interesó al mismo tiempo por aspectos que podríamos calificar de *pintorescos*, como las ruinas artificiales o *La Pagoda* de los jardines de Kew (1762),

4. J. Soane, *Banco de Inglaterra* (1794, Londres)

donde la reina Carlota ordenó levantar un *cottage* (1754-1771), una caprichosa casa de campo, en busca de un acercamiento a la naturaleza. Lo *pintoresco* es una categoría estética relacionada con la singularidad, lo sorprendente, lo curioso o lo extraño, que produce nuevas sensaciones. María Antonieta también se hizo construir en Versalles la *Aldea de la reina* (1783), obra de Richard Mique (1728-1794), con distintas dependencias que evocan el gusto por la vida campestre. Aspectos tales como la intimidad, la asimetría, la subjetividad o las interferencias sensoriales, que conectan arquitectura y naturaleza, constituyen otra corriente de gusto.

El gran rival de Chambers fue Robert Adam (1728-1792), amigo de Piranesi. Sus construcciones tienen un estilo propio, identificado con su nombre, que deriva de un conocimiento profundo de la arquitectura romana. La influencia de Piranesi también se percibe en Sir John Soane

(1753-1837), que diseñó el *Banco de Inglaterra* (1794) **[4]**, cuyos espacios se iluminan cenitalmente a través de bóvedas vaídas que derraman una luz expresiva y extraña.

Individuo y naturaleza

La reina Carlota hablaba en alemán con Zoffany, la lengua de su infancia, mientras era retratada en poses maternales con sus hijos. Eran momentos de intimidad. En la pintura inglesa es habitual encontrar expresiones de afecto familiar entre los personajes. Niñas que juegan, parejas que se han detenido en el campo, matrimonios que pasean con su perro entre los árboles. Rousseau escribió que «la más antigua de todas las sociedades y la más natural es la familia» *(El contrato social,* capítulo 2). Las leyes naturales fueron reivindicadas como principios del comportamiento humano.

Aunque era once años más joven que Carlota, la reina de Francia María Antonieta tenía algunos gustos parecidos. En el cuadro de Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun *María Antonieta con sus hijos* (1787) **[5]**, muestra sus pechos bien desarrollados, que, según Rousseau, sirven para perpetuar la especie y fomentar los lazos familiares. Al espectador se le dice que la reina cumple su función: cuida amorosamente de sus retoños, que están unidos en torno a la figura de la madre. La actitud y la puesta en escena son sencillas; sugieren un sentimiento natural y una gracia espontánea.

La academia francesa había admitido en 1783 a dos mujeres, una de las cuales era Louise-Élisabeth, hija del pintor Louis Vigée, que se casaría con el marchante Lebrun. Se trata de una figura importante en el círculo cortesano, cuya fidelidad a la corona la llevaría al exilio. El cuadro está pintado cuando los ataques a la soberana arreciaban: a las críticas sobre su vida disoluta se opone aquí su vigilancia maternal. El retrato encierra, pues, un contenido propagandístico. Sin embargo, no llegó a exponerse en el Salón de 1787 ante el temor de una reacción negativa en la vigilia de la Revolución. Las imágenes del poder dejan de ser inapelables.

Los retratos realizados por Francisco de Goya (1746-1828) durante el reinado de Carlos IV se enmarcan dentro de esta búsqueda de lo natural. Los nobles españoles quieren verse representados con sobriedad y sin ostentación, se visten con ropa elegante y de calidad, muestran la

5. L.-E. Vigée-Lebrun, *María Antonieta con sus hijos* (1787, Versalles, Musée National du Château)

6. F. de Goya, *Duque de Alba* (1795, Madrid, Museo del Prado)

sensibilidad que poseen como individuos, resultado de una selecta educación, a través de la que se revela su posición social. Con frecuencia, la afición hacia la música, la pintura o la literatura se convierte en un elemento de distinción, que suscita deseos de emulación. Goya pinta al *Duque de Alba* (1795) **[6]** cuando acaba de volver de Inglaterra en una pose estilizada, con una partitura de Haydn entre sus manos, junto a un violín y un pianoforte de caoba, lo que nos indica que se trata de un personaje exquisito e inteligente, un aristócrata del buen gusto, ante todo.

Historia, moral y melancolía

La pintura de Zoffany reúne obras de arte de épocas diversas, unificadas bajo la mirada estética de la actualidad. Cada una de ellas pertenece a la historia, pero la suma de todas ellas enriquece el gusto, derivado de su conocimiento.

La conciencia del tiempo impone una nueva relación con el pasado: la necesidad de articular la historia, de configurar su significado para aplicarlo al presente y utilizarlo para el porvenir. Mientras la fiesta barroca había sido entendida como un espectáculo cíclico, en el que todo volvía al principio, la cultura ilustrada, impregnada de cándido optimismo, introdujo la idea de progreso, la creencia de que todo sería mejor más adelante y las gentes serían más felices en el futuro. Progreso e historia son conceptos íntimamente relacionados, en la medida en que no hay avance sin conocimiento anterior.

La historia se convierte así en un modelo moral y estético. Se otorga a las artes figurativas, fundamentalmente a la pintura y a la escultura, como artes mayores, según la jerarquía académica, la capacidad de encarnar el pensamiento más elevado a través de la imagen. El arte cobra, pues, una misión social trascendente, edificante, cívica. Queda ligado a la educación, al saber y al progreso. Su práctica coloca a quien lo ejecuta en una posición de dignidad y respeto. Su contemplación y admiración tiene consecuencias para el bien público.

En ese contexto, aquellos asuntos del pasado, de la mitología o de la Biblia, que encerraban una lección moral de carácter universal *(exemplum virtutis),* y aquellas figuras, míticas, legendarias o reales, que habían

7. B. West, *La muerte del general Wolfe*
(1770, Ottawa, National Gallery of Canada)

protagonizado acciones heroicas, capaces de conmover el espíritu por su poder benéfico, empezaron a estar muy presentes en las artes plásticas desde los años sesenta del siglo XVIII. Los gestos generosos de los emperadores romanos hacia los más desfavorecidos, la continencia del vencedor sobre la doncella humillada, la actitud virtuosa de las madres cuando se preocupan de educar a sus hijos o la fidelidad a la palabra otorgada sobre la circunstancia personal fueron algunos de los asuntos que entonces empezaron a ponerse de moda (Rosenblum, 1986: 53-96).

Un sentimentalismo conmovedor se introdujo en el arte, no al servicio de un mensaje religioso, sino de la necesidad de alcanzar un comportamiento ético, presentado como ideal social. El procedimiento persuasivo no radicaba solo en el atractivo de la belleza sino en la inquietud de la emoción. Los teóricos hablaron de lo *sublime* para referirse a «las obras artísticas que expresaban una grandeza sobrehumana [...] cargando más el acento siempre en lo noble y excelso» (Honour, 1982: 175).

8. A. Canova, *Monumento a María Cristina de Austria*
(1799-1805, Viena, Agustiner-Kirche)

El efecto sobrecogedor, que roza el temor o la incomprensión, encerrado en el término *sublime*, alcanza su expresión más genuina en el tema de la muerte. El héroe moribundo se presenta como una figura embellecida, más allá de las contingencias terrenales, en el que quedan reconocidas las aspiraciones más profundas que encarna, como alguien que está a punto de entrar en un ámbito celestial. La relación de figuras históricas, sobre todo de época clásica, representadas en sus últimos momentos o ya muertos, cuando alcanzan la paz y el triunfo moral, frente a las vicisitudes y desasosiegos vividos, es larga: Sócrates, Lucrecia, Camila, Séneca, Héctor, Catón, Germánico, Viriato…

El pintor norteamericano Benjamin West (1738-1820), formado en Roma y activo en Inglaterra, introdujo una pequeña novedad en esa poética, que tendría un gran desarrollo más adelante. Al pintar *La muerte del general Wolfe* (1770) **[7]**, traslada la sublimación abstracta del martirio a una causa concreta y contemporánea: el general británico muerto