

INTRODUCCIÓN

Ilustración designa aquel movimiento que afirma la supremacía de la razón y, con ello, la independencia del conocimiento –y del conocimiento científico en primer lugar– respecto de los prejuicios, cualesquiera que estos sean. El arte de la Ilustración no es el arte que gustó a los ilustrados, ni siquiera el estilo o estilos que los ilustrados defendieron –pues es cierto que los ilustrados hicieron suyas determinadas orientaciones, en especial las que hoy englobamos bajo el término de Neoclasicismo, y rechazaron otras, por ejemplo las que dan cuerpo al Rococó–, sino aquel que cumple la autonomía, procura agrado y es promesa de felicidad. De esta manera, contribuye a la formación de un ser humano auto consciente y responsable de sí mismo.

La importancia de los valores que animan la Ilustración es tal que el proyecto ilustrado excede los límites cronológicos en que la Ilustración surge, la segunda mitad del siglo XVIII, y se extiende hasta nuestros días, convirtiéndose en proyecto moderno o proyecto de la modernidad. De esta manera, cabe hablar de la época de la Ilustración en dos sentidos: de manera restringida, para referirnos exclusivamente a la segunda mitad del Siglo de las Luces; de manera amplia, para ver en ese momento el comienzo de una época duradera, aquella en que nos encontramos.

Cuando, desde la actualidad, contemplamos los valores de la Ilustración, observamos que el Siglo de las Luces mantenía en sí mismo amplios espacios de sombras y que tales espacios, lejos de extinguirse, han continuado proyectándose sobre la historia de la modernidad. Los espacios de sombras no son un accidente de la Ilustración o de la modernidad; constituyen valores esenciales en su origen y desarrollo y, quizás contra lo que los propios ilustrados pensaron, son rasgos que, como la luz, contribuyen a definirla.

Es época de luz, ciertamente, pero también de sombras. Algunas se proyectan desde los tiempos inmediatamente anteriores y nos impiden aceptar aquella concepción que define la Ilustración por su ruptura con lo anterior: el rechazo del Rococó por su presunta inmoralidad, que los ilustrados hicieron suyos en muchas ocasiones, no debe hacernos olvidar las imágenes inmorales, literarias y plásticas, irrationales, a que fueron tan aficionados. Otras sombras se hacen presentes, y ya no faltaran nunca, y se extienden inmediatamente después: sobre los acontecimientos de la Revolución Francesa, que sellan definitivamente el fracaso político del despotismo ilustrado, en las contradicciones de las guerras y el auge del nacionalismo que acompañan a las campañas napoleónicas...

En el arte no son menores las sombras que las luces. Las sombras ofrecen en el arte su perfil más nítido y fecundo. Sombras en sentido literal las hay en las estampas de Piranesi, en las pinturas y estampas de Goya...; sombras hay en el optimismo sublime de David, en la imaginería apocalíptica de Blake... la noche no se representa como un acontecimiento estrictamente anecdótico, posee un componente alegórico que es imposible olvidar si se quiere hacer justicia al arte de la Luces. El nacimiento de un mundo sombrío y la reflexión plástica sobre el mismo constituyente uno de los vectores fundamentales del arte de la Ilustración. Hoy tenemos capacidad para verlo con la distancia histórica que en aquellos momentos no se poseía.

Los ilustrados fueron conscientes de esta situación. Son demasiados los textos que se ocuparon de las sombras y de la noche como para poder olvidarlos. Por lo que al arte se refiere, cabe mencionar, el escrito en el que E. Burke desarrolló su teoría de lo sublime, *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello* (1757), una obra que tuvo una especial incidencia sobre el arte del siglo XVIII y también sobre el Romanticismo, y que en modo alguno resulta hoy obsoleta. Burke sistematizó muchas de las ideas que estaban en el aire: en su libro encontraron formulación teórica y, así, pudieron difundirse y suscitar la polémica.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

El Neoclasicismo es el estilo más característico de un periodo histórico en que la identidad occidental vivió una nueva recuperación de la herencia cultural de la Antigüedad clásica, sobre todo Grecia, que era admirada como cuna de la filosofía, la ciencia, la literatura, el arte y la democracia. La plenitud de este estilo se alcanzó en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, años de apogeo de la Ilustración. Pero ni todo el Neoclasicismo queda contenido en aquel periodo histórico, ni fue éste el único estilo imperante entonces, más bien hubo una complicada coexistencia y muy lenta transición de estilos, de manera que el nuevo Clasicismo floreció en competencia con el más recargado Rococó, con un Barroco grandiosamente severo, y con el lento despuntar del Romanticismo.

- Contexto social

El periodo histórico en que se desarrolló el Neoclasicismo estuvo marcado por grandes cambios sociales como la revolución urbana, la revolución industrial, y la evolución política desde el puro absolutismo ilustrado o incluso al republicanismo –instaurado en los Estados Unidos de América y Francia, tras las revoluciones de 1776 y 1789–. En definitiva, fue la época en que comenzó la ascensión al poder de la burguesía urbana secular en detrimento de las jerarquías eclesiásticas y de los aristócratas latifundistas. Dichas clases altas aun vivieron momentos de gloria, cuya manifestación cultural más peculiar fue el arte Rococó, típico de los sumptuosos palacios nobiliarios y de pomposas iglesias católicas. Como los revolucionarios franceses identificaban aquel estilo con la frivolidad aristocrática y el fanatismo religioso, la Republica abandero como propio de la sobriedad burguesa y de la racionalidad al Neoclasicismo, que también fue adoptado como Arte oficial de la recién inventada masonería (organización de hombres que practican ritos secretos en asociaciones llamadas logias, la primera de las cuales se creó en 1721).

Geográficamente, el Neoclasicismo se impuso muy tempranamente en latitudes septentrionales, en donde la austeridad protestante aborrecía el barroquismo decorativo, el cual sin embargo aún pervivió con fuerza en los países latinos. Pero de ninguna manera quedó la península italiana en una situación marginal, pues Roma fue entonces más que nunca meta obligada para muchos viajeros y artistas extranjeros que querían completar allí su formación, y que conocían también los descubrimientos arqueológicos de las excavaciones de Herculano –desde 1738– y Pompeya –desde 1748– o el templo dórico griego en Paestum –desde 1750–. En cambio, la adorada Grecia continuó siendo en gran medida un territorio exótico e inaccesible dominado por los turcos, cuyas riquezas arqueológicas fueron conocidas en Occidente principalmente a través de libros ilustrados.

- Principios de la estética neoclásica

Uno de los rasgos más característicos de la estética neoclásica fue la subordinación de la personalidad creativa individual al principio de autoridad y a las normativas, emanadas por los jerarcas de las academias, que a su vez solían remitirse a las enseñanzas de los maestros clásicos. Esta sujeción a normas académicas y modelos antiguos comunes hace que cualquier obra neoclásica tenga un aire familiar a todas las demás, siendo difícil a veces diferenciar entre el estilo de un artista y otro, entre una escuela nacional y la de otro país. Cada una de las artes tiende a desarrollar un repertorio formal estereotípico, incluso las citas eruditas de obras antiguas se retoman repetidamente, siendo copiados o reproducidos hasta la saciedad siempre los mismos ejemplos: el templo dorio en arquitectura, las estatuas de las colecciones vaticanas en escultura, frescos pompeyanos y algunas cerámicas áticas en pintura.

El nuevo ideal consistió en una poética de palideces, claridad, simplicidad, regularidad, simetría, contención, serenidad, equilibrio y civismo público, no porque así hubiera sido el mundo clásico, sino porque aquella civilización fue reinventada en esos términos para predicar lo opuesto al colorismo, sombras, sobriedad, deformidades, desigualdades, dinamismo, apasionamiento y personalismo de que había hecho gala el gusto barroco. Dicho razonamiento contra lo barroco y en pro del buen gusto clásico se llevó a cabo sobre todo en las academias que tanto proliferaron en esa época: formaban nuevos artistas, tenían prerrogativas para supervisar los trabajos de los ya establecidos, y organizaban premios, concursos, y exposiciones públicas. Pero no hay que olvidar que los panfletos y la prensa fueron también un fenómeno emergente en esta época,

en la que apareció la figura del crítico de Arte. Uno de los más famosos, Diderot, martilleaba en sus comentarios sobre las exposiciones del Salon en París (así llamaban a las exposiciones que organizó la Academia cada año o cada dos años, de 1737 a 1885) contra los últimos recuerdos de la estética barroca, insistiendo en la necesidad de verosimilitud, decoro y sublimidad. Esta última virtud en la que tanto sobresalieron artistas como el arquitecto y grabador italiano Giovan Battista Piranesi o el pintor y dibujante suizo Johan Heinrich Füssli, reclamaba a la obra de arte que excitase en el intelecto profundas reflexiones: un asunto de inspiración típico de esta vena filosófica fue la meditación del hombre moderno ante los monumentos antiguos, tema que anunciaba la pasión historicista de la cultura romántica.

ARQUITECTURA NEOCLÁSICA

Los primeros modernos es el título de un libro de Joseph Rykwert que se ha hecho ya clásico. Trata de los arquitectos del siglo XVIII, pero los lectores pueden comprobar que en casi todos los capítulos se remonta al siglo anterior. La arquitectura que denominamos clasicista hunde sus raíces en mucha de la que se hizo en el siglo barroco. No presenta una imagen monolítica, ni es resultado de una ruptura que ignore el pasado.

Tres son los focos principales, pero no los únicos, en los que se gesta la arquitectura dieciochesca: Italia (preferentemente Venecia, Roma y Nápoles), Francia (ante todo, París) e Inglaterra (Londres a la cabeza). En estos tres focos, herencias diferentes: la de Claude Perrault y el clasicismo francés del reinado de Luis XIV es decisiva para la arquitectura francesa; el palladianismo en Inglaterra, en sus diferentes aspectos, desde el que atiende a las construcciones efectivas de Palladio, hasta el que se limita a los textos teóricos o, incluso, a sus imágenes; la herencia del Barroco romano para el foco italiano, aunque también aquí la incidencia palladiana y el clasicismo perraultiano.

A todo ello hay que sumar el lento y particular conocimiento de la Antigüedad griega y romana, tanto por la tardía publicación de los resultados de las excavaciones (1755), cuanto por el no menos conocimiento de los monumentos clásico griegos.

Tras la muerte de Luis XIV se produjeron en Francia una serie de transformaciones que suelen considerarse marco adecuado y fundamento del Rococó. Sin embargo, ya en fecha tan temprana como 1731–1732, cuando se realiza el concurso para la Iglesia de Saint-Sulpice, se pone de relieve la existencia de un gusto que defiende la vuelta al Clasicismo: Giovanni Niccolò Servandoni elabora un proyecto que mira directamente a Perrault y en menor medida, a Palladio.

El desarrollo de la arquitectura francesa, favorecido por encargos privados y oficiales, en la pretensión de volver a la época de Luis XIV, se convirtió en punto de referencia obligado para la configuración de un arte ilustrados y clasicista. La obra de Jacques-Ange Gabriel, autor de la École Militaire, de la Plaza de Luis XV (hoy Concordia) y del Petit Trianon de Versalles, marca un momento de inflexión en esa evolución. Pero es, ante todo, la arquitectura de Jacques-Germain Soufflot la que consolida los nuevos planteamientos.

Soufflot suele ser considerado como el más importante arquitecto francés del siglo XVIII. Viajó a Roma y conocía bien la obra de Bernini, también los templos antiguos. En 1754 se hizo cargo de la Iglesia de Saint-Geneviève (que la Revolución convirtió en el Panteón), que proyectó con planta de cruz griega, cuatro cúpulas parabólicas en los brazos de la cruz y gran cúpula central, precedida de un pórtico corintio. A pesar de este pórtico y de la importancia concedida a las columnas exentas, planta y cúpulas nos hacen pensar en una ordenación bizantina.

La arquitectura francesa no dio ya otro paso tan importante hasta los proyectos de Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux, que plantearon en sus escritos y proyectos –de forma más radical que en su limitadas construcciones– una nueva concepción de la arquitectura y del mundo con fuerte sabor utópico. Recurren a formas geométricas simples que, si bien tienen su punto de partida en los cánones clasicistas, ya se han separado de ellos, con un fuerte contenido simbólico y un análisis original de las relaciones espaciales y

preceptúales.

En Italia, la fuerza de la traición renacentista y barroca es mucho más intensa que en el resto de Europa. Algunos de los más importantes edificios construidos en el Siglo de las Luces han sido considerados simultáneamente tardo barrocos y clasicistas. Así sucede, por ejemplo, con el Palacio Real de Caserta, que Carlos III encargó en 1751 a Luigi Vanvitelli: un palacio rectangular con dos crujías cruzándose en el centro que abren cuatro patios interiores, todo ello en el marco de un lenguaje clasicista no exento de efectos escenográficos.

Sin embargo, el ejemplo más conocido de esta articulación del tardo barroco y el clasicismo lo encontramos en Roma, en la Villa Albani, un palacio que Carlo Marchionni construyó para el cardenal Alessandro Albani a fin de que éste pudiera mostrar su colección de antigüedades. Allí trabajó Winckelmann como bibliotecario, sin que se sepa a ciencia cierta cuál pudo ser su contribución al edificio. La villa contaba con dos pabellones separados por un jardín. El más importante se componía de un bloque central con nueve naves y dos plantas, flanqueado a ambos lados por alas de una sola planta. En la planta superior del bloque central utilizó el orden corintio, en la inferior el jónico. En ésta se dispuso una arquería sobre columnas exentas, separados los arcos por pilastras, que sostenían una cornisa continua. En la planta superior, pilastras que separaban las ventanas emmarcadas por orden dórico y una cornisa afrontada rematando cada ventana. Encima, una cornisa con friso-consola y una balaustrada con estatuas pseudo antiguas.

La villa producía un extraño efecto, quizás en exceso anticuado. La organización respondía a la función para la que estaba destinada: la exhibición de la colección privada de antigüedades más importante de su tiempo. El Cardenal no las mostraba en un almacén, sino como parte del mobiliario y la decoración; no como piezas aisladas, sino integradas en la ornamentación ideada por el arquitecto.

La obra de Marchionni está a bastante distancia de las ideas de Carlo Lodoli, al que se considera el teórico más importante de la ilustración italiana. Lodoli que procedía del círculo de G. Vico, no publicó nada en vida, pero sus ideas fueron difundidas por F. Algarotti y A. Memmo. Lodoli defendía una arquitectura funcional, entendiendo por tal la que se refiere a la estructura del edificio y la relación entre sus partes en atención a las leyes de la estática, algo que tiene muy poco que ver con la funcionalidad tal como se entiende actualmente.

En Inglaterra no existía una tradición comparable a la romana, ni tampoco similar a la del clasicismo francés. Sin embargo, esa influencia, especialmente la palladiana, estuvo en el origen de los cambios más importantes. Podemos situar el punto de partida en la actividad de Richard Boyle, tercer conde de Burlington, protector, entre otros, de Willian Kent, pintor, decorador y arquitecto, al que conoció en su segundo viaje a Italia. Se ha dicho que la relación entre Lord Burlington y Kent fue decisiva para el desarrollo de la arquitectura inglesa, y aunque quizás haya algún exceso en este juicio no cabe duda de que las obras de Kent auspiciadas por su protector introdujeron cambios sustanciales en el panorama existente. Entre todas cabe destacar Kolkham Hall, en Norfolk, comenzada en 1734 para Thomas Coke, después conde de Leicester. En la finca destaca el bloque central, rodeado de cuatro pabellones, con pórtico corintio y frontón. En su interior, el salón de mármol y la escalinata principal, que se basa en la construcción palladiana de la basílica romana según la descripción de Vitruvio.

La arquitectura inglesa no fue nunca plenamente clasicista; incluyó habitualmente elementos ajenos al clasicismo, como el Gótico, y en muchas ocasiones utilizó la antigüedad griega más como elemento ornamental que constructivo. Así sucede en obras como Spencer House, de James Stuart, y en muchas de las que realizó James Wyatt, entre ellas Heveningham Hall, en Suffolk. Sin embargo, también es posible encontrar obras más próximas al clasicismo continental, especialmente de raigambre francesa, como el Casino de Marino, cerca de Dublín, de Willian Chambers, un arquitecto discípulo de Jacques-François Blondel, que redactó el artículo *Architecture* en la Enciclopedia.

Esta diversidad no hace sino poner de manifiesto la complejidad de los primeros pasos de la arquitectura

moderna y la riqueza e influencia de la arquitectura inglesa, que adelanta muchos de los rasgos propios del siglo XIX.

Las figuras más representativas de la arquitectura neoclásica española fueron, entre otros, Ventura Rodríguez (palacio de los duques de Liria), el italiano Sabattini, autor de la Puerta de Alcalá en Madrid, y Juan de Villanueva, que hizo el Museo del Prado de Madrid.

Al igual que en España, el neoclasicismo en Hispanoamérica también estuvo dirigido por las Academias. Entre los edificios más representativos destacan la casa de la Moneda en Santiago de Chile, el palacio de la Minería y la fábrica de cigarros en México, y la iglesia de San Francisco en Cali, Colombia.

JUAN DE VILLANUEVA.– (1739–1811), máximo representante, junto con Ventura Rodríguez, de la generación de arquitectos neoclasicistas españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. Tras su temprano ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su posterior viaje a Roma fue nombrado arquitecto jefe de la Orden de los Jerónimos de El Escorial, donde realizó diversas casas junto al monasterio manteniendo una línea austera, acorde con las trazas de Juan de Herrera. Entre sus obras vinculadas a la realeza destacan la casita de Arriba de El Escorial, para el infante don Gabriel, con una organización palladiana y una acentuada plasticidad en el tratamiento del pórtico de acceso; y la casita del Príncipe en El Pardo, más grandiosa que la anterior y con el mismo brillante manejo de los elementos y órdenes clásicos. Una de sus obras maestras es el Museo de Ciencias (hoy Museo del Prado) en Madrid, de trazas monumentales organizadas en cinco cuerpos perfectamente diferenciados en planta, dos de ellos como nexos de unión del central (rematado con una sala basilical) y los laterales extremos. En el cuerpo central aparece un gran pórtico dórico saliente, con un remate sobre el basamento en ático horizontal. Las trazas de los pabellones laterales responden a la tipología basilical, resaltando el marcado juego de luces y sombras entre sus elementos. En el empleo de los materiales (ladrillo y piedra), lejos de las imposiciones clasicistas, retoma la tradición española. Destacan asimismo, además de su intervención en la remodelación de la Plaza Mayor de Madrid tras el incendio de 1790, otras obras madrileñas de menor tamaño, como el oratorio de Caballero de Gracia, un templo neoclásico de planta basilical, ajustado a un solar estrechísimo, rematado por un ábside semicircular y una cúpula oval sobre el crucero; y el Observatorio astronómico, un edificio de planta central con un gran pórtico de acceso y un característico templete circular jónico como coronación.

FRANCISCO SABATINI.– (1722–1797), arquitecto italiano nacido en Palermo, uno de los maestros del barroco clasicista del siglo XVIII en España. Arquitecto de confianza del monarca español Carlos III, se identificó más con la escuela romana de Sangallo, Bernini o Della Porta, que con las trazas más propiamente neoclásicas de su coetáneo y rival Ventura Rodríguez.

Su primera obra en Madrid es la puerta de Alcalá, un monumental arco de triunfo conmemorativo de la entrada del rey en la ciudad inspirado en el Fontanone del Janicolo de Della Porta y Fontana. Después construyó otra puerta menor pero notable, la de San Vicente. También son representativas dos obras en Aranjuez. La primera es el convento de San Pascual, templo de planta en cruz latina, cúpula, arcos termales romanos, poderosos pies derechos clásicos apilastrados y una plástica y vigorosa fachada, sin duda una de las mejores del barroco tardío en España. La segunda es la ampliación del palacio real de Aranjuez, para el que proyecta dos grandes alas y una capilla de planta en cruz y cúpula rebajada.

En 1772 construyó en El Pardo (Madrid) un monumental palacio según el esquema del de Carlos V en Granada, pero con nuevos perfiles barrocos. En 1776 construyó en Madrid la Real Aduana, edificio en torno a tres patios y monumental escalera, del que merece especial atención la fachada: muros de ladrillo, sin órdenes ni pilastras, perforados por vanos verticales coronados por frontones curvos y triangulares alternados, sobre un basamento pétreo en el que se marca el acceso con tres grandes arcos con balcónada sobre el central. El remate superior es una potente cornisa sobre ménsulas dispuestas según el ritmo de huecos de fachada. También destaca su trabajo para el convento de San Francisco el Grande en Madrid, donde, tras los intentos de Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, emprende en 1768 las obras de una fachada imponente con

campaniles para un templo que sobresale por su grandiosa cúpula. Finalmente, intervino en el palacio real de Madrid, con la solución definitiva para la escalera y la ampliación de un ala en la plaza de la Armería.

VENTURA RODRÍGUEZ.– (1717–1785), arquitecto español, uno de los más destacados del siglo XVIII en su país. Fue discípulo de los maestros italianos afincados en España (Filippo Juvarra y Giovanni Battista Sachetti) y representó un eslabón fundamental en la transición española del barroco al neoclasicismo. Su primera etapa se basó en las obras para el Palacio Real de Madrid. Con un profundo conocimiento de la arquitectura de Gian Lorenzo Bernini y Francesco Borromini, fue depurando sus gustos barrocos para seguir una línea más herreriana y finalizar su obra plenamente integrado en la arquitectura academicista. Desplazado de la corte por Francisco Sabatini, construyó la iglesia parroquial de San Marcos en Madrid con una planta de cinco elipses sucesivas (referencias a Juvarra y Borromini) y una fachada de orden gigante flanqueada por antecuerpos curvos que conforman un atrio cóncavo. En 1750 recibió el encargo para la remodelación y terminación de la basílica del Pilar de Zaragoza a partir de las trazas del proyecto de Herrera del siglo XVII, y sugirió la solución del alojamiento de la capilla de la Virgen en un templete de planta cuadrilobulada basado en sectores circulares. Tras la remodelación del interior de la iglesia de la Encarnación en Madrid, comenzó, a partir de 1760, a desarrollar sus obras más sobrias y contenidas, como la iglesia de los Agustinos Filipinos de Valladolid, el colegio de Cirugía de Barcelona, en el que sólo la geometría confiere expresividad a sus fachadas, y sus proyectos para la nueva Biblioteca y la fábrica de Vidrio de La Granja. Finalmente, dentro de las obras neoclasicistas de su última etapa, cabe citar el grandioso proyecto (no construido) para la basílica de San Francisco el Grande en Madrid, así como el palacio de Boadilla del Monte (Madrid) para el Infante don Luis y la imponente fachada de la catedral de Pamplona.

NEOCLASICISMO: EL ARTE DE LA ILUSTRACION