

## CAPÍTULO II – EL NEOCLASICISMO, EL ARTE ILUSTRADO (1750-1815)

*El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables, si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos.*  
(Winckelmann)

El Neoclásico es un estilo que surge en Europa a mediados del siglo XVIII, en oposición a las formas barrocas y a la estética rococó, vigente en los ambientes cortesanos europeos. Fue fundamentalmente una reacción a la exageración formal y sobre todo al exceso de ornamentación de estas manifestaciones artísticas, cuyo agotamiento determinarán su encumbramiento.

Influyen en la aparición del nuevo estilo, por un lado el redescubrimiento de los principios característicos del arte clásico a partir del impacto que tuvieron en este siglo los hallazgos arqueológicos de Pompeya y Herculano<sup>1</sup>; y por otro, el sentido racional y pragmático emanado de la Ilustración y sus vínculos con la ascendente burguesía, cada vez más crítica del sistema cortesano y nobiliario, propios de la sociedad del siglo XVIII. En la sociedad francesa, el conflicto social y político que terminó desencadenando la Revolución, necesitaba un estilo artístico severo, que exaltara el bien cívico, la moral, las nuevas virtudes con que la burguesía revolucionaria se oponía a la aristocracia y al arte frívolo que la representaba.

Es así que el neoclasicismo caracteriza el espíritu del siglo XVIII, en el que los principios de la razón van adquiriendo progresivamente, por medio del pensamiento ilustrado, una mayor importancia, hasta hacer caer las bases sociopolíticas del Absolutismo. En este sentido, el arte neoclásico, con su pureza de líneas y su búsqueda del orden y la armonía, es el arte del siglo de las revoluciones.

### 1) CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

#### Cronología

FECHAS	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	ARTES PLÁSTICAS
1701-1800	<b>1738:</b> Descubrimiento de Herculano. <b>1748:</b> Descubrimiento de Pompeya. Montesquieu publica <i>El espíritu de las leyes</i> . <b>1751-1780:</b> D'Alembert y Diderot redactan <i>La Enciclopedia</i> . <b>1759:</b> Inauguración del British Museum de Londres. <b>1762:</b> Jean-Jacques Rousseau publica <i>El contrato social</i> . <b>1769:</b> El inglés James Watt patentó	<b>1762-1768:</b> Construcción del <i>Petit Trianon</i> , obra de Ange-Jacques Gabriel. <b>1764:</b> Jacques-Germain Soufflot inicia la construcción de la <i>iglesia Santa Genoveva</i> en París. <b>1768:</b> Thomas Jefferson inicia la construcción de su residencia, la <i>villa de Monticello</i> .

<sup>1</sup> Ciudades romanas ubicadas en la zona de la Campania, en Italia, sepultadas por la erupción del volcán Vesubio en el año 79.

	<p>la primera máquina a vapor.</p> <p><b>1776:</b> Declaración de independencia de las colonias norteamericanas respecto del Reino Unido. Adam Smith publica <i>La riqueza de las naciones</i>.</p> <p><b>1783:</b> Inglaterra reconoce la independencia de los Estados Unidos.</p> <p><b>1789:</b> Inicio de la Revolución Francesa. Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano.</p> <p><b>1791:</b> Francia se constituye en una monarquía constitucional.</p> <p><b>1792:</b> Inicio del período de la Convención en Francia.</p> <p><b>1793:</b> El Louvre se convierte en museo central de bellas artes.</p> <p><b>1795:</b> Disolución de la Convención, es sustituida por el Directorio.</p> <p><b>1799:</b> Golpe de estado de Napoleón Bonaparte. Se inicia el Consulado.</p>	<p><b>1778:</b> Francesco Sabatini erige la <i>Puerta de Alcalá</i> en Madrid.</p> <p><b>1784:</b> Jacques-Louis David pinta <i>El juramento de los Horacios</i>. Étienne-Louis Boullé proyecta su <i>Cenotafio a Newton</i>.</p> <p><b>1785:</b> Juan de Villanueva construye el <i>Museo del Prado</i> en Madrid.</p> <p><b>1788-1791:</b> Carl Gotthard Langhans construye la <i>Puerta de Brandenburgo</i> en Berlín.</p> <p><b>1790:</b> Se inicia la construcción de la <i>Iglesia Matriz de Montevideo</i>, con planos del Ingeniero militar José Custodio de Saá y Faria.</p> <p><b>1792:</b> Inicio de la construcción del <i>Capitolio</i>, en la ciudad de Washington.</p> <p><b>1793:</b> Antonio Cánova realiza <i>Amor y Psique</i>. Jacques-Louis David pinta <i>La muerte de Marat</i>.</p> <p><b>1800:</b> Goya pinta <i>La familia de Carlos IV</i>. David pinta <i>Napoleón cruzando los Alpes</i>.</p>
<p><b>1801-1825</b></p>	<p><b>1801:</b> Thomas Jefferson inaugura la ciudad de Washington.</p> <p><b>1804:</b> Napoleón Bonaparte se corona emperador de los franceses.</p> <p><b>1808:</b> Invasión napoleónica a España. José Bonaparte, rey de España.</p> <p><b>1812:</b> Invasión napoleónica a Rusia.</p> <p><b>1813:</b> Austria, Prusia y Rusia derrotan a Napoleón en Leipzig.</p> <p><b>1814:</b> Restauración de los Borbones en España.</p> <p><b>1815:</b> Derrota de Napoleón. Rusia, Austria, Prusia e Inglaterra, reorganizan en Viena el mapa de Europa.</p>	<p><b>1803:</b> Bertel Thorvaldsen realiza <i>Jasón y el vellocino de oro</i>.</p> <p><b>1804:</b> Se inicia la construcción del edificio del <i>Cabildo de Montevideo</i>, obra del arquitecto Tomás Toribio.</p> <p><b>1806:</b> Un nuevo proyecto de construcción para la <i>iglesia de la Madeleine</i>, en París, de Pierre Vignon, le asigna su traza neoclásica. Se inicia la construcción del <i>Arco de Triunfo de París</i>, por encargo de Napoleón Bonaparte.</p> <p><b>1810:</b> Se erige en París, la <i>Columna de la Plaza Vendôme</i>.</p> <p>1813: Cánova realiza <i>Las Tres Gracias</i>.</p>

		<p><b>1814:</b> Goya pinta <i>Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808</i>. Ingres pinta <i>La gran odalisca</i>.</p> <p><b>1823:</b> Robert Smirke realiza el proyecto de la fachada principal del <i>British Museum</i>.</p>
--	--	---

## **El pensamiento ilustrado**

La Ilustración, como movimiento ideológico, colocó en el centro de las ideas los principios de la razón, y cuestionó al sistema absolutista y a la intolerancia religiosa. El énfasis estuvo puesto en el hombre, en la idea de progreso y en la ciencia. Fue un movimiento optimista que creyó en la superación continua de la humanidad.

La razón desarrolló el espíritu crítico, que no sólo se aplicaba al mundo del conocimiento científico, sino también a las normas de los asuntos éticos, políticos y sociales.

La Ilustración marcó el retroceso del catolicismo, planteó la necesidad de una ley única y general para todos los ciudadanos, así como la eliminación de los privilegios y el respeto de los derechos inalienables.

La burguesía tomó como banderas para la lucha política, muchos de los principios de la Ilustración. Construyó con ellos un programa para enfrentar al Absolutismo. Y en este proceso fueron claves los modelos teóricos elaborados por pensadores como Montesquieu, Voltaire, Rousseau o Diderot. Sus escritos sometieron a una crítica demoleadora las bases culturales de su tiempo<sup>2</sup>. El modelo inglés de monarquía parlamentaria fue la inspiración para muchas de sus teorías. La soberanía ya no se la entendía como privativa del monarca, sino del pueblo, por lo tanto debía partir de él y manifestarse a través de sus representantes. Para evitar abusos y arbitrariedades, el poder debía estar dividido en tres áreas independientes: legislativa, ejecutiva y judicial. Las actividades del estado debían regirse por normas y someterse a la crítica pública de manera permanente.

Se partía de una imagen del hombre idealizada. Rousseau en sus obras desarrolló la tesis de la “bondad natural” del ser humano, que resultaba corrompida por la civilización, en especial por la propiedad y por la educación. Se transformó así en un precursor del Romanticismo, alimentando la idea del “buen salvaje”. También se erigió en un crítico de la educación de su época (y por extensión de la Iglesia, que se encargaba en gran medida de la tarea educativa), por sus contenidos dogmáticos y autoritarios.

El acento puesto en el hombre y en su relación con la naturaleza, permitió desarrollar teorías económicas como la *fisiocracia*, donde se planteaba que la riqueza de las naciones estaba en la agricultura, ya que industria y comercio eran subsidiarios de ésta, y que la explotación de la tierra debía ceñirse a principios de libertad económica y supresión de reglamentos y monopolios. Se opuso así al mercantilismo, contribuyendo a alimentar el malestar de la burguesía con el “Antiguo Régimen”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> El punto de partida fueron las elaboraciones teóricas del siglo XVII, como las de Descartes a nivel filosófico y las de John Locke a nivel del pensamiento político y social.

<sup>3</sup> Término acuñado por los revolucionarios franceses para referirse al sistema económico, político y social de Francia, y Europa, anterior a 1789, por contraposición al “nuevo régimen” que ellos estaban construyendo. Por extensión, la historiografía lo aplica a las estructuras europeas características de los siglos XVI al XVIII.

Por último señalemos que la Ilustración es el primer movimiento ideológico laico, al margen del cristianismo<sup>4</sup>. Los filósofos ilustrados hablan de virtudes laicas, y no cristianas, y no refieren a caridad sino a filantropía, el amor es hacia el hombre por el hombre mismo. Muchas de las ideas de la Ilustración fueron tomadas por varios monarcas europeos a los efectos de realizar reformas desde el poder, conformándose el denominado “Despotismo ilustrado”. No tomaron por supuesto las ideas fundamentales, aquellas que cuestionaban a la monarquía en su esencia, sino ideas utilitarias para mejorar el funcionamiento del estado y racionalizar sus recursos. De cualquier manera, la adopción de estas fórmulas modernizadoras les valieron la oposición de los sectores más conservadores de la nobleza y el clero, al tiempo que permitió a la burguesía ubicarse de una manera más decisiva en la interna de las administraciones estatales. Federico II de Prusia constituyó uno de los ejemplos más acabados del despotismo ilustrado.

### **La revitalización de los modelos clásicos**

Inglaterra había sido uno de los lugares europeos con mayor continuidad en la tradición clasicista, representada en el siglo XVII con la obra de Iñigo Jones, fuertemente influenciada por el *palladianismo*<sup>5</sup>; y que seguía viva en el siglo XVIII, como lo demuestra la versión de la Villa Rotonda hecha por Lord Burlington en Chiswick House, en 1725.



### **CHISWICK HOUSE**

**Fig. 1 Chiswick House. Londres. 1725. Construida según diseño de Richard Boyle, conocido como Lord Burlington, es un ejemplo de la continuidad de la influencia de Palladio en la arquitectura inglesa. Su cúpula, de base octogonal, así como su planta cuadrada, se inspiran en la Villa Rotonda de Andrea Palladio. Difiere con esta al no presentar las cuatro fachadas iguales y también en las diferentes formas que asigna a las habitaciones que rodean el gran salón con cúpula.**

No llama entonces la atención que en 1732 se formara en Londres una sociedad de amantes del arte llamada de los *Diletanti* (término italiano que en español se tradujo como *aficionado* y en francés, *amateur*), y que tenía como objeto promover el conocimiento del arte clásico para aplicarlo al arte inglés, sobre todo a su arquitectura. Esta sociedad subvencionó, en los años cuarenta, expediciones al Oriente Próximo y a Grecia, fruto de las cuales se trajeron a Inglaterra muchas obras de arte y se publicaron numerosos trabajos. En este ambiente fueron sumamente influyentes los escritos de dos estudiosos ingleses, Stuart y Revett, publicados en 1762 con el título “*Antigüedades de Atenas*”. Este proceso se

<sup>4</sup> Muchos ilustrados eran deístas, esto es, creían en un dios creador, dios como un principio organizador del universo, sin afiliarse a la idea de religión.

<sup>5</sup> Con el término “palladianismo” los historiadores del arte designan a aquellos creadores y sus obras seguidores de la arquitectura del italiano Andrea Palladio (1508-1580), artista que formó parte del Manierismo y que va a influir de manera importante en la arquitectura neoclásica.

completa a principios del siglo XIX cuando Lord Elgin traslade a Londres las piezas escultóricas mejor conservadas del Partenón, en Atenas. Este conocimiento de primera mano del arte griego fue muy importante, no sólo para el arte inglés, sino para todo el arte europeo posterior.



### **ELGIN MARBLES**

**Fig. 2 Sala del British Museum donde se exhiben las piezas del Partenón retiradas por Thomas Bruce, conde de Elgin, oficial británico residente en la Atenas otomana. La colección llegó a Gran Bretaña entre 1801 y 1805 y se integra con más de la mitad de las esculturas decorativas del Partenón.**

A mediados del siglo XVIII, una vez descubiertas las ruinas de Pompeya y Herculano, comienzan las primeras excavaciones arqueológicas sistemáticas<sup>6</sup>, seguidas de las publicaciones sobre sus resultados. Ahora no sólo se organizaban viajes a Roma sino también a estos nuevos destinos italianos. Y uno de los estudiosos del arte clásico que frecuentó las ruinas romanas fue el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), quien con sus escritos abrió el camino a la arqueología como una disciplina moderna. Dedicado al estudio del arte de la Antigüedad, se estableció en Roma donde, bajo la protección del cardenal Albani, fue nombrado bibliotecario y conservador de las colecciones de antigüedades griegas y romanas del Vaticano. En 1766 su *Historia del Arte en la Antigüedad* inaugura la moderna Historia del Arte. Rompe tanto con el modelo establecido por Giorgio Vasari<sup>7</sup> de biografías de artistas, como con el basado exclusivamente en fuentes textuales, aplicando a la historia del arte clásico un sistema de análisis formal a partir del cual determinó las características de su desarrollo histórico y estableció los principios estéticos que lo rigieron. Estos principios, formulados luego en una teoría de la belleza, constituyeron el cuerpo doctrinal del Neoclasicismo. Preconizó un nuevo ideal de belleza fundamentado en las obras griegas, a las que encontraba plenas de “sencillez y grandeza”. Afirmaba que era posible acceder por vía de la estética a la verdad espiritual.

---

<sup>6</sup> Estas excavaciones fueron promovidas por el entonces rey de Nápoles, que más tarde lo sería de España con el nombre de Carlos III.

<sup>7</sup> Arquitecto, pintor y escritor italiano del siglo XVI, célebre por su libro “Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos”, publicado a mediados del siglo XVI.



### WINCKELMANN POR MENGS

(pie) Fig. 3 *Retrato de Johann Joachim Winckelmann*. Anton Raphael Mengs. Hacia 1777. Óleo sobre lienzo, 63,5 x 49,2 centímetros. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Seguidor y amigo de Winckelmann, Mengs fue muy influido por el maestro alemán, sobre todo en lo referente a la mitología y a la epopeya griega. Mengs expuso sus propias teorías artísticas en numerosos escritos sobre pintura, sin oponerse en ningún caso a la copia de los grandes maestros de la Antigüedad. Sus obras pueden entenderse como claros ejemplos de la aplicación de las doctrinas de Winckelmann a lo pictórico.

Otro gran teórico de la literatura artística de esta segunda mitad del siglo XVIII, fue Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Se estableció en Roma en 1740 para estudiar las ruinas de dicha ciudad, de las que entendía debían ser la fuente de inspiración de los arquitectos. Su tratado *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (1761), ejerció una notable influencia en el campo de la arquitectura de su tiempo.

Interesaban sobremanera las ruinas. Se las entendía como modelo a imitar y motivo pintoresco, pues su sentido incompleto y fragmentario obliga a reconstruir en la imaginación aquello que el tiempo ha degradado. Y en este sentido, fue muy conocida la obra de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), pintor, arquitecto y paisajista italiano, por sus cuadros con vistas de la ciudad de Roma, en las que se interesó sobre todo por los restos más antiguos de su arquitectura.



### PANNINI ROMA ANTIGUA

**Fig. 4 *Galería de vistas de la Roma antigua*. Giovanni Paolo Pannini. 1758. Óleo sobre lienzo, 231 x 303 centímetros. Museo del Louvre, París. Esta obra forma parte de su serie de “vistas”, son pinturas que representan una galería de cuadros que a su vez cada uno es una vista de la ciudad de Roma. En este caso se trata de una serie de cuadros con vistas de monumentos romanos, junto con esculturas clásicas, utilizando como marco una gran galería en la que las pinturas se amontonan sin dejar apenas espacio entre ellas hasta ocupar el lugar de la arquitectura.**

### **El nuevo mundo artístico abierto por las academias**

En estas décadas fue muy significativo el lugar que ocuparon las Academias en la promoción y organización de las actividades artísticas y científicas. En muchos lugares surgieron en un esfuerzo de mecenazgo y control estatal, a partir de los planteamientos ilustrados.

En el campo del arte, las Academias contribuyeron a establecer rígidas normas de creación que influyeron en el carácter fijo e invariable de las obras neoclásicas. Constituyeron los vehículos a través de los cuales se universalizaron las formas plásticas de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Fueron sin duda la institución artística más característica de la Ilustración, aún cuando en algunos países, como Italia o Francia, ya existían desde el siglo XVII. Su auge se produjo en la segunda mitad del siglo. Contra diecinueve Academias existentes en la Europa de 1720, hacia 1790 se contaban alrededor de cien.

La acción de las Academias consolidó la transformación de la arquitectura, la escultura y la pintura en artes liberales. El artista abandonó definitivamente el estamento artesanal para convertirse en un profesional independiente, proceso que se había iniciado en el Renacimiento.

La formación recibida por los artistas en estas instituciones, era esencialmente clásica. A través de ella se pretendía inculcar un clima de severidad, de disciplina y un afán que puede ser calificado de moralizador.

Según sus orígenes se pueden distinguir varios tipos de Academias. Las Reales, promocionadas por los monarcas absolutistas, como fue el caso de la española “*Academia de Bellas Artes de San Fernando*” de 1752. Las privadas, financiadas y protegidas por los particulares, como fue la “*Royal Academy*” inglesa de 1768. Y las municipales, como fue el caso de las establecidas en los Países Bajos.

Pintores y escultores se formaban en dibujo, modelado y pintura, mediante la realización de copias de modelos clásicos. Paralelamente recibían formación teórica en historia, mitología, teoría del arte, etc. Los más avanzados llegaban a la “sala del modelo vivo”, última etapa en su formación. Por su parte, los arquitectos se formaban proyectando edificios según los preceptos de los teóricos italianos: Vitrubio, Vignola y sobre todo Palladio. La obra “*I Quattro Libri della Architettura*” de Andrea Palladio (Venecia, 1570), donde aparece la visión que este arquitecto tuvo de la antigüedad grecorromana, inspiró una gran cantidad de obras en las principales capitales europeas y estadounidenses.

Las academias realizaban anualmente concursos, a cuyos ganadores se les premiaba con la exposición de sus obras y la concesión de becas en el extranjero. Estos concursos y las exposiciones consecuentes contribuyeron a consolidar el gusto de la burguesía en la estética neoclásica.

## CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ESTILO

**El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color**

El arte neoclásico quiere ser arte moderno, comprometido a fondo con la problemática de su tiempo. (...) Los arquitectos neoclásicos saben que un nuevo orden social exige un nuevo orden de la ciudad y todos sus proyectos se inscriben en un plano de reforma urbanística. La nueva ciudad deberá tener, como la antigua, sus monumentos; pero el arquitecto deberá preocuparse también del desarrollo social y funcional. Se construyen iglesias a modo de templos clásicos, pero también escuelas, hospitales, mercados, aduanas, puertos, cuarteles, cárceles, almacenes, puentes, calles, plazas.

Los escultores y los pintores trabajan para la ciudad: estatuas, adornos, grandes representaciones históricas que sirvan de ejemplo a los ciudadanos. Y prefieren sobre todo el retrato, un modo de analizar y aclarar la relación entre la naturalidad (sentimiento) y la sociabilidad (deber) de la persona. ... El arte neoclásico acompaña la transformación de las estructuras sociales con la transformación de las costumbres. El Neoclasicismo no está rígidamente unido a la ideología revolucionaria, aunque se dé el caso de que el arte del tiempo de la revolución y del imperio sea neoclásico. (...) De hecho, el Neoclasicismo, como estilo, no tiene una propia caracterización ideológica, está disponible para cualquier demanda social.

Al ideal barroco de la técnica "virtuosa" le sucede el ideal neoclásico, de la técnica rigurosa... A la imaginación barroca le sucede la ideación neoclásica; que aún es una imaginación, si se quiere, pero que uniforma sus propios procedimientos con los de la razón. La verdadera técnica del artista es la de proyectar, todo el arte neoclásico está rigurosamente proyectado. La realización es la traducción del proyecto mediante instrumentos operativos que no son exclusivos del artista, sino que forman parte de la cultura y del modo de vivir de la sociedad.

En este proceso técnico-práctico de adaptación se elimina por fuerza el toque individual, la arbitrariedad genial del primer hallazgo, pero en compensación la obra adquiere un interés directo para la colectividad y cumple esa tarea de educación cívica que la estética iluminista le asigna al arte, en lugar de su antigua función religiosa y didáctica. Era un sacrificio que la ética de la época consideraba necesario; no se puede fundar una sociedad libre y ordenada sin limitar el arbitrio individual, aunque sea de un genio. El artista ya no aspira al privilegio del genio, sino al rigor del teórico; no da al mundo hallazgos admirables sino proyectos realizables. (...)

La reducción de la técnica propia del arte a técnica (o método) del proyecto, señala el momento en que el arte se separa definitivamente de la tecnología y de la producción artesanal, y la primera posibilidad de unión entre el trabajo ideador del artista y la naciente tecnología industrial. (...)

El arte neoclásico se sirve, sin ningún prejuicio, de toda disposición. En la arquitectura, el principio de la correspondencia de la forma con la función estética lleva al cálculo escrupuloso de los pesos y las tensiones, al estudio de la resistencia intrínseca de los materiales. Es precisamente la arquitectura neoclásica la que experimenta los nuevos materiales y revaloriza, en el plano estético, la investigación técnico-científica de los ingenieros. En las artes figurativas, la base de todo es el dibujo, el fino trazo lineal, que sin duda no existe en la naturaleza ni se da en la percepción de lo real, pero que traduce en cognición intelectual la noción sensorial del objeto. (...) Se quiere educar en la claridad absoluta de la línea, que reduce a lo esencial y no da lugar al probabilismo de las interpretaciones.



Aunque la transformación del arte realizada por la cultura iluminista se dé en un lapso que cubre casi todo el siglo XVIII, sólo se puede hablar de auténtico Neoclasicismo a partir de la mitad del siglo, tras la teorización de Winckelmann y de Mengs; su fase culminante, de expansión por toda Europa e incluso por los Estados Unidos de América, es la que va desde principios del siglo XIX hasta el final del Imperio, y toma el nombre, precisamente por ello, de *estilo imperio*.”

Argan, Carlo Giulio (1991) *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal. Madrid

## 2) LA ARQUITECTURA: EL RETORNO A LO GRECOLATINO

Los nuevos conocimientos sobre la Antigüedad, adquiridos a través de los viajes y las publicaciones realizadas a partir de mediados del siglo XVIII, tuvieron como consecuencia que, desde la década de 1760, los arquitectos ya no se contentaran con utilizar el repertorio de formas clásicas que les había llegado a través del filtro del Renacimiento. Quisieron copiar directamente a los clásicos, y las publicaciones arqueológicas que contenían los planos detallados de los edificios, les ofrecían los modelos necesarios. También fue usual que los arquitectos, a lo largo de su formación, midieran y estudiaran sobre el terreno edificios griegos y romanos.

El retorno a la Antigüedad está presente en la severidad purista del aspecto exterior de los edificios y de las plantas, con el predominio de los ángulos y de las líneas rectas, de volúmenes geométricos dispuestos sólidamente encima o junto a otros, tranquilidad, rigurosidad apropiada a la importancia de las ideas representadas o a las funciones que debían cumplir los edificios, ética y moral en lugar de representación y ostentación.

Si bien se mantuvo la simetría de los edificios, creció la utilización de los pórticos en las fachadas, al estilo de los templos griegos, y se renunció a resaltar el eje central, para que no se tuviera un punto de vista determinado para observar la construcción. Las columnas recuperaron su función sustentante y no meramente decorativa. Se prefirió en muchos casos el orden dórico (y su variante, el toscano), en el que se veía el ideal de lo arcaico, de lo original, de la forma pura, y también el jónico. Se abandonó prácticamente el orden compuesto, y el corintio fue utilizado sin la excesiva ornamentación agregada por el Barroco, se trató de realizar una copia exacta de los modelos griegos.

La mayor novedad será la tipología arquitectónica, consecuencia de la sociedad que se está construyendo y sus ideales ilustrados. Aparecen edificios nuevos para el disfrute de los ciudadanos, como museos y bibliotecas, por ejemplo. Se creía en la posibilidad de que un entorno edificado podía influir positivamente en las personas, conducirlos a un comportamiento guiado por la razón y la moral. Para ello los edificios debían cumplir unos criterios básicos, en el uso de la forma y los materiales, para ser “verdadera”. Una estructura clara –sin ornamentos que la enmascaren–, racional –basada en formas geométricas simples– y funcional. Y además su forma debía expresar la función a la que estaba destinada, es decir, debía tratarse de una *“arquitectura parlante”*.

### Algunos ejemplos de Francia, Inglaterra y España

Desde el punto de vista estilístico, tanto en Francia como en Inglaterra se había dado la persistencia del clasicismo, aún en los momentos de mayor auge de la estética barroca.

En el **caso francés** estuvo siempre presente en su desarrollo artístico posterior al Renacimiento, una patente racionalidad. De ahí que el Barroco francés nunca alcanzara la exhuberancia ornamental de la arquitectura española o italiana. Señalemos como ejemplo la obra de Claude Perrault para la fachada del Louvre en el siglo XVII, caracterizada por un tono claramente clasicista. Por otra parte, el Rococó característico de los ambientes cortesanos franceses del siglo XVIII, se dio mucho más en aspectos decorativos (pintura, muebles, porcelanas, tapices, etc.) que arquitectónicos.

No es de extrañar entonces que a mediados del siglo XVIII se comience a procesar un viraje arquitectónico desde las formas barrocas hacia formas racionales y clásicas, inspiradas en la antigüedad grecolatina y generadoras de un estilo que Francia precisamente denominará “Neoclasicismo”.

Y el arquitecto que condujo ese proceso hacia el Neoclasicismo, sin abandonar el vínculo con la tradición, fue **Ange-Jacques Gabriel** (1698-1782), primer arquitecto del rey desde 1742. Sus obras recurrieron a elementos del *Cinquecento* italiano, especialmente de la obra de Andrea Palladio, influencia que se reconoce con facilidad en el palacete **Petit Trianon**<sup>8</sup>, construido entre 1762 y 1768 en el parque de Versalles. Todos los elementos formales del edificio entroncan con la tradición clásica francesa: el orden corintio, el adintelado con cornisas de las ventanas, los entablamentos y balaustradas, sin olvidar la concepción cúbica y geométrica de su planta, la sobriedad en sus formas, la armonía de sus proporciones y la elegancia característica de la arquitectura francesa. La novedad que marca el camino hacia el Neoclasicismo es la austeridad monumental, su exquisita sobriedad, la depuración total de elementos ornamentales suntuosos.



### **PETIT TRIANON**

**Fig. 5 Petit Trianon. Versalles. Ange-Jacques Gabriel. 1762-1768. Su cuerpo arquitectónico cúbico, así como la articulación diferenciada de cada una de las fachadas con columnas colosales apoyadas sobre una planta rústica, reflejan un esquema palladiano.**

También realizó Gabriel una contribución urbanística al proyectar en 1755 la Place Louis Quinze, actual **Plaza de la Concordia**, construida efectivamente en la década de 1770. El arquitecto creó una plaza novedosa y abierta a la naturaleza en la periferia de París. Rompió así con la tradición de las plazas cerradas francesas, ya que tres de sus lados están limitados por muros bajos que permiten la relación con el entorno. El cuarto lado del enorme rectángulo se encuentra dominado por dos importantes edificios simétricos diseñados con fines exclusivamente urbanísticos: enmarcar el eje central abierto de la plaza a cuyo término debía erigirse la iglesia de la Madeleine.

---

<sup>8</sup> La construcción de este palacio, cercano al Gran Trianon construido en época de Luis XIV, es promovida por Madame Pompadour, amante de Luis XV, que no lo verá terminado. Años después constituirá el refugio personal de María Antonieta, la esposa de Luis XVI.



### PLACE DE LA CONCORDE

**Fig. 6 Plaza de la Concordia. París. Ange-Jacques Gabriel. Inicio de las obras: 1755. Al fondo los edificios simétricos diseñados con el fin de enmarcar el eje que conduce a la iglesia de la Madeleine. En el centro, el Obelisco de Luxor, traído de Egipto en la década de 1830.**

Pero el primer arquitecto que puede ser ya considerado plenamente neoclásico es **Jacques-Germain Soufflot** (1713-1780) cuya obra principal fue el **Panteón de París**. La obra se prevé como una iglesia dedicada a Santa Genoveva, patrona de París. Su construcción se inició en 1764, aún cuando su planificación arranca en 1757, y fue terminada recién en 1790, durante la Revolución, por los socios de Soufflot. En 1791, la Asamblea Nacional Francesa resolvió que el edificio, que aún no había sido consagrado como iglesia, se convirtiera en un lugar conmemorativo y en el sepulcro de ciudadanos franceses ilustres, por lo que pasó a denominarse Panteón<sup>9</sup>. La planta, de cruz griega, recuerda las soluciones renacentistas. Sobre el centro de la cruz se eleva una cúpula de tambor que domina toda la construcción y cuyos elementos constructivos están sólidamente situados unos encima de otros. Su diseño se inspira en la cúpula de la catedral de San Pablo, de Londres. En el exterior, el pórtico de columnas sobre el que se apoya un frontón clásico está inspirado en el Panteón de Agripa, en Roma. El interior despliega la magnificencia serena y armónica del arte clásico. Soufflot optó por el orden corintio, elegante y puro, apoyado sobre arcos delgados. Y este contraste entre un exterior más masivo y austero con un interior más ligero y decorado, también remite a la solución del Panteón romano.



### PANTEON PARIS

**Fig. 7 Panteón (antes iglesia de Santa Genoveva). París. Jacques-Germain Soufflot. 1764-1790. Con esta obra Soufflot creó el modelo de cúpula más copiado en lo que**

---

<sup>9</sup> Luego de la caída de Napoleón, vuelve al uso de iglesia consagrada a Santa Genoveva. En 1830 la Monarquía de Julio lo convierte nuevamente en Panteón y el Segundo Imperio le devuelve el uso exclusivamente religioso. Por último, en 1885 con motivo del funeral de Víctor Hugo, la Tercera República le devuelve su uso laico, que conserva hasta la actualidad.

quedaba del siglo XVIII. Y sus muros delatan el nuevo gusto neoclásico, ya que se presentan lisos, salvo por un sobrio friso de elegantes guirnaldas, todo muy alejado de los excesos que habían caracterizado la decoración del templo apenas unas décadas antes.



### PANTEON INTERIOR

**Fig. 8 Interior del Panteón.** El espacio creado por Soufflot, claro e iluminado, fue considerado por sus contemporáneos, memorable, y el prototipo de la nueva arquitectura sacra. La elegancia de las columnas delgadas y las grandes ventanas fueron un ejemplo de maestría técnica, conseguida sobre todo gracias a la novedosa utilización de arcos de descarga y contrafuertes, así como de anclajes de hierro ocultos, medios con los que Soufflot ya había estado trabajando previamente en la columnata del Louvre.

Durante la Revolución, la actividad arquitectónica en Francia quedó prácticamente paralizada. Habrá que esperar a la consolidación del poder napoleónico para que se realicen construcciones importantes. Y en este contexto los nombres más relevantes fueron los de **Charles Percier** (1764-1838) y **Pierre Fontaine** (1762-1853), quienes desarrollaron actividades en los campos del urbanismo, la arquitectura y las artes decorativas. Consolidado el Imperio, Napoleón encargó obras destinadas a representar el nuevo poder. En esta dirección, ordenó reformar los antiguos palacios reales, saqueados por los revolucionarios. Si en el tiempo de la Revolución se tomaba como modelo cultural a la antigua república romana, ahora el modelo es el Imperio Romano, del que el Imperio francés se proclamaba sucesor. Percier y Fontaine se encargaron de restaurar el Palacio de las Tullerías así como el del Louvre, incorporando para ello elementos arquitectónicos clásicos. Pero donde mejor se proyecta la evocación de la Roma imperial, es en la

edificación de monumentos conmemorativos, la mayoría de los cuales estaban dedicados a la victoria de Napoleón en Austerlitz. El **Arco de Triunfo del Carrusel**, que Percier y Fontaine erigieron entre 1806 y 1808 en el patio de honor del Louvre, está coronado por los caballos que se tomaron como botín de la iglesia veneciana de San Marcos y se inspira directamente en el arco de honor de Septimio Severo de Roma. La **columna** que se colocó en 1810 en la **Place Vendôme** fue diseñada por **Jacques Gondoín** (1737-1818) y revestida con planchas de relieves fabricadas con el bronce de los cañones del botín, y se inspira en las columnas triunfales romanas, como las de Marco Aurelio o Trajano.



### **ARCO TRIUNFO CARRUSEL**

**Fig. 9 Arco de Triunfo del Carrusel. Patio del Louvre, París. Charles Percier y Pierre Fontaine. 1806-1808. Los bajorrelieves relatan las victorias napoleónicas de 1805. Cada una de las cuatro columnas de mármol rosa, realizadas en orden corintio, sirve de pedestal a una estatua de un soldado del ejército de Napoleón.**

Otra realización fue el **Arco de Triunfo de la antigua Place d'Étoile** (conocido como Arco de Triunfo de París), cuya construcción se inició en 1806, según los planos de **Jean Chalgrin** (1739-1811) y **Jean Raymond** (1742-1811), y quedó paralizada luego de la derrota de Napoleón. Se culmina en 1823 con la construcción del ático. Tiene más de 50 metros de alto. De las superficies lisas hechas de sillares sobresalen unos conjuntos escultóricos realizados por escultores destacados de la época.

La contribución más importante a la arquitectura sacra realizada bajo el imperio de Napoleón fue la **iglesia de la Madeleine**. Su construcción fue encargada en 1806 a **Pierre Vignon** (1763-1828) como un templo de glorificación al ejército francés. Después de las derrotas militares que sufrió el Imperio, se volvió a la idea original de construir una iglesia. Los trabajos, que culminaron recién en 1840, se concibieron como un majestuoso templo períptero corintio, cuyo frontispicio, situado sobre un podio y de gran importancia, domina el eje que se abre entre los dos edificios construidos por Gabriel en la Plaza de la Concordia. Su interior, que presenta incrustaciones de mármol de colores, recuerda a las salas termales romanas debido a sus tres cúpulas de pechina alineadas y sus columnas entrantes.



### MADELEINE PARIS

**Fig. 10 Iglesia de la Madeleine. París. Pierre Vignon. 1806-1840. Se inspira en el templo clásico, de carácter períptero y octástilo y de orden corintio.**

En **Inglaterra**, tal como veníamos sosteniendo más arriba, durante la segunda mitad del siglo XVIII va ganando cada vez más espacio una arquitectura de exteriores austeros, con volúmenes geométricos y paredes lisas, sin ningún tipo de decoración. Iniciado el siglo XIX esta tendencia deja paso a la búsqueda de la imitación exacta de la arquitectura griega, la que, antepuesta a la romana, se coloca en el centro de los modelos a seguir, fundamentalmente con el templo como referencia constructiva ineludible. Es así que se impone lo que se conoció como el *greek revival*, que ve en el orden dórico el ideal de la forma pura. Se manifestó en la construcción de una gran cantidad de villas en las afueras de las ciudades inglesas, pero donde alcanzó su mayor potencial fue en las construcciones públicas de las grandes urbes en crecimiento. Se apeló a pórticos, frontones y columnas que impusieran respeto. Y donde el *greek revival* se aplicó a la perfección fue en la construcción de museos. En Inglaterra el ejemplo más destacado de estos nuevos templos del arte es el **British Museum** de Londres, obra del arquitecto **Robert Smirke** (1781-1876). El diseño fue realizado en 1823, mientras que el grueso de la construcción se realizó entre 1842 y 1847. Se construyó para alojar las colecciones de arte griego que el estado inglés había ido adquiriendo a partir de 1805, luego se agregó la biblioteca real, donada por Jorge IV a la nación en 1823. Originariamente estaba formado por cuatro alas extensas que rodeaban un patio interior abierto. Smirke concibió la fachada principal con dos pequeñas alas laterales y un pórtico central que corona una escalinata. Cubrió toda la fachada con una monumental sucesión de 44 columnas jónicas que son una reproducción exacta, en cuanto a proporción y detalles, de las del templo de Atenea en Priene, en la actual Turquía.



### FOTO 11 BRITISH MUSEUM

**Fig. 11 British Museum. Londres. Robert Smirke. 1823 (proyecto), 1842-47 (ejecución). Esta obra representa el momento culminante del neoclasicismo europeo. La monumentalidad del diseño así como la estructura arquitectónica de adición de**

bloques, traduce la plenitud del modelo de pureza formal clásica que se había alcanzado.

## CONEXIONES DESDE EL PRESENTE 1

### Norman Foster y su intervención en el British Museum

El British Museum fue objeto a lo largo de su vida de varias ampliaciones. La última y más espectacular fue inaugurada en el año 2000 por el prestigioso arquitecto británico Norman Foster, nacido en Manchester en 1935. Creador de una obra de gran reconocimiento internacional, ha sido distinguido con dos de los más importantes premios en el área de la arquitectura como son el Premio Mies van der Rohe (1990) y el Premio Pritzker (1999), y en el año 2009 se le otorgó el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Se ha caracterizado por trabajar siempre con estructuras de alta tecnología, buscando compatibilizar el diseño tecnológico con la integración en el medio ambiente y la comodidad para el usuario.

La intervención de Foster en el British Museum consiste en una magnífica estructura en vidrio y acero realizada como cubierta del gran patio cuadrado interno del Museo. De esta forma el patio quedó transformado en una espectacular plaza techada que incluye un centro didáctico, un espacio de exposiciones, librerías especializadas y restaurantes.

Se ganaron así, entre el patio y los espacios que cobija, unos 6.700 metros cuadrados de uso público, sirviendo como gran vestíbulo cubierto al resto de las dependencias del museo. En el proyecto original de Robert Smirke de 1823, había cuatro galerías envolviendo el patio rectangular. Luego se añadió el edificio de planta circular de 42 metros de diámetro que ocupa el centro del gran patio central y que oficia de sala de lectura. Este cuerpo cilíndrico ha sido rodeado de 20 columnas de acero, disimuladas en una falsa piel de piedra, que reciben el empuje de la estructura de acero y vidrio de la cubierta. El mismo principio se aplica al perímetro exterior de la lámina, para evitar aplicar cargas a los muros del museo.

Una compleja geometría, diseñada mediante un sistema informático, resuelve los elementos radiales de la malla que interconectan dos espirales, y sostienen un perfil curvo que actúa como una gran bóveda. Toda la obra modifica claramente el espacio pero no distorsiona el edificio original, lo que permite la convivencia armónica de dos lenguajes arquitectónicos de diferentes períodos para adaptar así el museo a las necesidades actuales.



### NORMAN FOSTER BRITISH MUSEUM

Fig. 12 Intervención del arquitecto Norman Foster en el British Museum. 1999-2000.

Detengámonos ahora en el **caso español**. Con el establecimiento de la Real Academia de San Fernando en Madrid, en 1752, el estilo neoclásico adquirió el rango de arte estatal español, y constituyó el estilo arquitectónico del país hasta por lo menos 1840. Pero con

anterioridad a la Academia, ya se habían hecho sentir en España voces contrarias a los supuestos excesos del Barroco. La Academia centralizó y controló todas las actividades vinculadas con la arquitectura, al punto que no era posible construir sin su autorización. Abogó por una arquitectura racional, formada en el conocimiento exhaustivo del arte clásico, e impuso el Neoclasicismo de orientación francesa e italiana. Hubo dos arquitectos que contribuyeron decisivamente a la difusión del Neoclasicismo en España: **Ventura Rodríguez** (1717-1785) y **Juan de Villanueva** (1739-1811).

La obra de Rodríguez se inserta en la transición del Barroco tardío al Neoclasicismo. A él le corresponde la realización de la fachada de la **catedral de Pamplona**, construida en 1783.



### CATEDRAL PAMPLONA

**Fig. 13 Catedral de Pamplona. Pamplona. Ventura Rodríguez. 1783. Dos campanarios de gran altura flanquean un pórtico corintio, cuya doble hilera de columnas forma una entrada majestuosa a la iglesia, cuya construcción se inició en el siglo XI.**

Juan de Villanueva fue la figura clave en la expansión de la arquitectura neoclásica. Fue el arquitecto de corte bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV y en esa calidad amplió los Sitios Reales de El Escorial, El Pardo y Buen Retiro, y se encargó de las construcciones de las instituciones reales del Museo del Prado y del Observatorio Astronómico.

El actual edificio del **Museo del Prado**, cuya construcción se inició en 1786, no se concibió originariamente con este fin, sino como un gabinete de historia natural. Estaba en construcción cuando se produjo la invasión napoleónica en España, por lo que la estructura se resintió sensiblemente, además que algunas secciones fueron utilizadas con otros fines vinculados con la guerra. Sólo después de recuperada la paz en España se reiniciaron las obras, hasta que finalmente en 1819 que se inauguró como museo de arte. Los materiales empleados en su construcción fueron el ladrillo y la piedra, pero combinados con gran habilidad. En cuanto a su composición, a partir de un cuerpo central, que actúa como eje axial, se desarrollan dos alas largas, abovedadas, que terminan en unos pabellones cuadrados, cobijando uno de ellos una rotonda. Ésta está cubierta por una magnífica cúpula de casetones y óculo que se apoya sobre ocho columnas de orden jónico. Las alas laterales presentan en el exterior una galería de columnas jónicas en el piso superior, mientras que el inferior se articula con arcadas y hornacinas rectangulares. Sobresale del cuerpo central un pórtico hexástilo de orden toscano, con un entablamento, una cornisa y un ático, ligeramente retranqueado, que lo remata. Este pórtico forma la entrada a un espacio cerrado semicircular perpendicular a la fachada y que es el centro de la edificación. Las salas de exposición se diseñaron siguiendo el estilo de la arquitectura romana, con bóvedas de cañón artesonadas, contrastando con la imagen del exterior, totalmente adintelada.





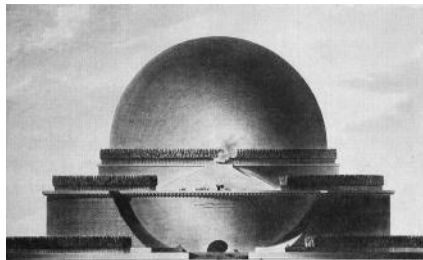
## MUSEO DEL PRADO

**Fig. 14 Museo del Prado. Madrid. Juan de Villanueva. 1786-1819. Presenta una disposición que responde claramente a patrones clasicistas, donde la columna y el dintel se convierten en elementos fundamentales, predominando la línea horizontal. Siguiendo los principios de la época, el edificio se proyecta sin ornato externo. El Prado fue una de las obras más importantes que se realizan en la España del siglo XVIII y constituyó, por muchas décadas, el modelo de museo público más influyente.**

## Neoclasicismo Visionario

El Neoclasicismo francés presenta otro ámbito arquitectónico, además del que ya presentamos, mucho más sorprendente y, para muchos autores, ciertamente revolucionario. Se trata del denominado Neoclasicismo Visionario, representado por las figuras de **Claude-Nicolas Ledoux** (1736-1806) y **Étienne-Louis Boullée** (1728-1799).

En general se trata de una arquitectura proyectada, que rebasa la lógica constructiva y no se llega a realizar, al menos en la obra de Boullée. Éste, promovió la idea de hacer arquitectura expresiva de su propósito, la denominada “arquitectura parlante” a la que hacíamos referencia más arriba. Desarrolló un estilo geométrico inspirado en las formas clásicas caracterizado por la eliminación de toda ornamentación. Las formas más potentes son según él las elementales: pirámide, cubo, cilindro, cono y sobre todo la esfera, que considera la forma esencial y cuyos efectos de luz y sombreado resultan los más puros y perfectos. Su proyecto más célebre es el **cenotafio para Isaac Newton**, de 1784, cuyos dibujos y esbozos se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia. Se trataba de una gigantesca esfera de 150 metros de alto, cuyo interior albergaría un planetario. Con referencia a este proyecto, Boullée escribió: “*Oh, Newton, con la grandeza de tu sabiduría y la magnificencia de tu genio has determinado la forma de la tierra; mi idea ha sido, envolverte en tu descubrimiento*”<sup>10</sup>.



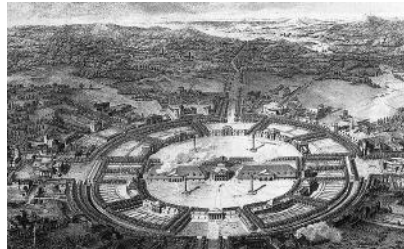
## CENOTAFIO A NEWTON

**Fig. 15 Diseño del cenotafio de Newton. Étienne-Louis Boullée. 1784. Vista exterior. La esfera se encontraba hundida en una base cilíndrica aterrazada y estaba cubierta de**

<sup>10</sup> Citado por **Gympel, Jan** (2005) *Historia de la arquitectura. De la antigüedad a nuestros días*. Editorial Könemann. Barcelona, pág.63

**cipreses. Aunque la estructura no se construyó, su diseño circuló en un grabado y fue objeto de amplias discusiones entre los arquitectos de fines del siglo XVIII y principios del XIX.**

Ledoux, por su parte, con un lenguaje menos radicalmente racionalista que el de Boullée, generó proyectos de los cuales varios fueron realizados. Una de sus obras más conocidas es la **Salina real de Arc-et-Senans** y la ciudad ideal que proyectó para este establecimiento industrial (la ciudad salina de Chaux).



### **PROYECTO CIUDAD DE CHAUX**

**Fig. 16 Proyecto para la ciudad salina de Chaux, cerca de la ciudad de Besanzon, en el este de Francia. Claude-Nicolas Ledoux. Grabado de 1804. Vista área donde se aprecia el pabellón de la dirección en el centro del conjunto.**

Los edificios, construidos entre 1775 y 1779, están dispuestos en semicírculo imitando el recorrido del sol. La marcada suntuosidad demuestra la revalorización que tuvieron los edificios utilitarios, producto de la Ilustración. De acuerdo con la función, la articulación de los cuerpos geométricos se realizó inspirada en Palladio y Giulio Romano. Los órdenes preferidos fueron el dórico y el toscano. En el centro se alza el pabellón de la dirección. A los lados se han agregado las torres de graduación salina, y el arco alberga los almacenes, talleres y viviendas de los trabajadores. La portada de ingreso al complejo se trabajó como si fuera la pared de una gruta, como si se tratara de sal petrificada, es la expresión plástica de la “arquitectura hablante” que postulaba Ledoux. Finalmente no pudo construirse la ciudad que pertenecía a la salina y con la que se habría completado el círculo de todo el conjunto. Para esta periferia, Ledoux había proyectado todo tipo de “edificios sociales”: bolsa, hospital, mercado, termas, casas para comerciantes, artesanos y artistas, una *maison d’Union* dedicada al culto de los valores morales, edificios para la educación y la recreación, etc.



### **PABELLON DIRECCION SALINA CHAUX**

**Fig. 17 Pabellón de la dirección de la Salina real de Arc-et-Senans, cerca de la ciudad de Besanzón, Francia.**

Su obra fue considerada de gran interés para la teoría arquitectónica en los últimos años del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, vinculada, primero al pensamiento filantrópico ilustrado, y luego al socialismo utópico, al que se adelantó cuando en su libro *La Arquitectura considerada en sus relaciones con el Arte, las costumbres y la legislación*, decía que “por primera vez se verá a la misma escala la magnificencia de la posada y del palacio”, ya que en su concepción, todos los temas edilicios deben recibir la misma atención arquitectónica.

Con su proyecto de ciudad salina de Chaux, Ledoux incursionó de modo visionario en nuevas formas de arquitectura para las nuevas funciones que se requerirían en el ámbito del desarrollo industrial.

### **Arquitectura neoclásica en Estados Unidos**

A finales del siglo XVIII la arquitectura desempeñó en los Estados Unidos un papel especialmente importante: ilustrar la autoafirmación y el orgullo de una sociedad joven y democrática. La elección del neoclásico como estilo nacional se vincula por un lado con la influencia de Francia, país de referencia para los Estados Unidos después de su independencia. Por otro, lo griego y lo romano encontraban una significación simbólica, como antecedentes de la democracia que allí acababa de triunfar.

El Neoclasicismo estadounidense se convirtió así en el representante de la ideología republicana. Sus dos ejemplos más conocidos son el Capitolio y la Casa Blanca, sinónimos de poder gubernamental y representación estatal.

Pero no se trasladaron los principios neoclásicos en una simple asimilación, sino que se realizó una adaptación a las condiciones geográficas, climáticas y de infraestructura.

**Thomas Jefferson** (1743-1826), figura fundamental de la independencia de los Estados Unidos y su tercer presidente, fue además el arquitecto que introdujo el Neoclasicismo en su país. En 1768 diseñó y levantó para su residencia en el estado de Virginia, una villa inspirada en los principios palladianos.



### **MONTICELLO**

**Fig. 18 Monticello. Cerca de Charlottesville, estado de Virginia. Diseño inicial de 1768 (la construcción se termina recién en 1809), de Thomas Jefferson. El pórtico blanco, sostenido por cuatro columnas toscanas, destaca sobre el extenso cuerpo de ladrillos del edificio, ligándose de esta manera con la tradición americana. Una cúpula sobre un tambor octogonal, con óculos en cada cara, las ventanas abocinadas, así como la integración del edificio con el paisaje, vincula claramente a esta obra con las villas palladianas. También en el interior se da este vínculo ya que la organización del espacio es muy simétrica, una amplia sala central sirve de distribuidor de todas las**

**estancias, reforzándose el concepto centralizador con la cúpula como remate, sobresaliendo notablemente en altura.**

**La villa de Monticello es la cuna del *federal style*, el nombre que recibe el estilo neoclásico en los nacientes Estados Unidos.**

En 1790 el Congreso aprobó el establecimiento de una nueva sede del gobierno. Se acordó situarla en un territorio de diez millas cuadradas junto al río Potomac, que se bautizó con el nombre de Washington en honor al primer presidente de los Estados Unidos.

La planificación de la futura capital fue responsabilidad del francés Pierre Charles L'Enfant (1754-1825) con el asesoramiento de Jefferson. El entramado de la nueva ciudad está atravesado en diagonal por amplios bulevares que confluyen en forma de estrella en plazas de grandes dimensiones. En estos puntos neurálgicos se ubicaron las instituciones más importantes.



### **CAPITOLIO EEUU**

**Fig. 19 *Capitolio de los Estados Unidos*. Washington D.C. Diseño de William Thornton. Inicio de las obras: 1793. El edificio, que constituye la sede del Congreso de los Estados Unidos, fue modificado posteriormente por Benjamin Henry Latrobe y Charles Bulfinch. El clasicismo arquitectónico se basa en las ideas de Palladio y en sus enseñanzas de las proporciones. Representa la expresión más monumental del neoclasicismo estadounidense. Su impresionante cúpula, construida a mediados del siglo XIX, e inspirada en el Panteón de París, fue el referente de toda una serie de edificios gubernamentales siguientes, tanto en otros estados norteamericanos como en países del centro y sur de América.**

### **3) LA ESCULTURA NEOCLÁSICA: TÉCNICA, ÉTICA Y ESTÉTICA**

En el ambiente de estudios arqueológicos de la Antigüedad y reflexiones en torno a los postulados estéticos griegos<sup>11</sup>, los escultores fueron los verdaderos protagonistas del cambio de orientación artística del Barroco al Neoclasicismo.

Las obras del pasado clásico les brindaron excepcionales modelos para inspirar sus creaciones.

Las Academias fueron el centro a partir del cual se consolidaron las nuevas pautas de la Ilustración, que reclamaron a la escultura un valor moralizante: perpetuar la Historia y las

---

<sup>11</sup> En 1755 Winckelmann publicaba sus *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*.

virtudes humanas. De ahí que los temas preferidos de los escultores neoclásicos fueran los mismos que los trabajados por los escultores de la Antigüedad: retratos, “*exempla*”<sup>12</sup> o alegorías de las virtudes cívicas (de valor, de honor, de sencillez...), y la temática mitológica. El desnudo tuvo una presencia importante ya que con él se conseguía dotar a la obra de un carácter atemporal.

La temática mitológica fue la más abundante ya que las fábulas de la Antigüedad, con su sentido moralizador, servían a los fines simbólicos y pedagógicos que perseguían los escultores y sus ilustrados comitentes. Se sumó a lo anterior, que uno de los postulados de la Ilustración lo constituyó el ideal de hombre culto que se asoció a la posesión, en su bagaje cultural, de conocimientos de los mitos clásicos.

Independientemente de esto, buena parte de las obras no pretendieron más que ser modelos de belleza en sí mismos, donde lo que predominaba era la moderación en las expresiones y en la plasmación de los sentimientos, y la sencillez y pureza de líneas.

Por último señalemos que, pese a los escritos de Winckelmann y otros, la principal fuente de inspiración de los escultores neoclásicos fue la escultura romana, sobre todo las copias romanas de las obras griegas. Lo vemos en la preferencia por el mármol blanco romano frente a la policromía de la escultura griega. Fidias, Policleto, Praxíteles, Lisipo, Scopas y otros escultores griegos tanto clásicos como del período helenístico, fueron conocidos, y tamizados, a través de la escultura romana.

Los artistas **Antonio Cánova** (1757-1822) y **Bertel Thorvaldsen** (1770-1844) son las dos figuras mayores que presenta la escultura neoclásica.

**Cánova**, veneciano de origen y educado en las tradiciones artísticas de esa región, llega a su plenitud en Roma. Las ideas de Mengs, Winckelmann y Piranesi fueron fundamentales en la conformación de su estética. Su producción, iniciada dentro de los patrones del último Barroco, derivó hacia un estilo propio que muchos consideran el paradigma de la escultura neoclásica. Sus mármoles pulidísimos, empleados en la mayoría de los casos en obras inspiradas directamente en los modelos de la antigüedad, son de una exquisita perfección formal y persiguen una heroica idealización de la naturaleza. Trabajó en Roma para los papas pero sus obras fueron solicitadas por reyes y otros gobernantes del continente. Cultivó todo tipo de temas, desde el retrato hasta la estatuaria funeraria, pero su obra predilecta la constituyó la de carácter mitológico.

En su momento de mayor reconocimiento, fue llamado por Napoleón Bonaparte a París, para realizar figuras del emperador y su familia. También fue requerido por el Parlamento británico para que estudiara las piezas del Partenón en Londres, y por el Senado del estado de Carolina para realizar una estatua del primer presidente de Estados Unidos, George Washington.

---

<sup>12</sup> Conjunto de imágenes o relatos utilizados para ejemplificar un propósito.



### **EROS Y PSIQUE CANOVA**

**Fig. 20 *Eros y Psique*<sup>13</sup>. Antonio Cánova. 1786-1793. Mármol, 155 centímetros de alto por 168 de ancho. Museo del Louvre, París. Obra realizada por encargo para el coronel inglés John Campbell pero que acabó siendo adquirida por el mariscal de Napoleón Joaquín Murat. Según el propio Cánova, la representación corresponde al momento en que Eros (el amor) acude a despertar a Psique (el alma) del profundo e infernal sueño en el que había quedado sumida tras haber abierto el jarrón que le había entregado Proserpina, la diosa del Infierno, esposa de Plutón. Una representación basada en la obra del escritor romano del siglo II, Apuleyo, denominada *El Asno de Oro*. Recostada sobre la cadera derecha, Psique se vuelve hacia Eros que se aproxima a besarla. Mientras él rodea su cuerpo con el brazo izquierdo y sostiene su cabeza con la derecha, ella le rodea la cabeza con las manos. La tensión de la obra, que surge de los extremos, de los pies estirados de ambos, se eleva hacia el centro donde el estado de suspenso antes del beso es enmarcado por los brazos de Psique que forman un círculo. Las figuras están dispuestas en una posición de tal dificultad que nos producen al mismo tiempo, una complejidad psicológica, y una carga fuertemente erótica. A pesar de ello toda la escena desprende una gran sensación de ternura. La escultura está formada por una estructura muy articulada que origina una composición centrípeta, con un gran contraste entre el material y el vacío, la luz y la sombra. Cánova convierte al mármol en el material ideal para representar el calor de los cuerpos, la vitalidad y el sentimiento, contradictorio con un material en apariencia frío y alejado de la naturaleza viva. El escultor demuestra en la creación, su conocimiento de los clásicos y de las composiciones griegas y romanas, su gusto por el desnudo así como su manejo en la perfección de las formas y en el pulimentado de las superficies.**

---

<sup>13</sup> De este tema Cánova realizó seis versiones. Las dos más conocidas son la del Louvre, que corresponde a la imagen y al comentario, y la que está en el Hermitage, en San Petersburgo, que es de 1793, y la realizó por encargo del príncipe Yusupoff.



### **EROS Y PSIQUE DETALLE**

**Fig. 21 *Eros y Psique*. Detalle.**



### **PAULINA BONAPARTE COMO VENUS**

**Fig. 22 *Paulina Bonaparte como Venus Victoriosa*. Antonio Cánova. 1805-1808. Mármol, 200 centímetros de ancho. Galería Borghese, Roma. Este retrato de la hermana de Napoleón Bonaparte, Paulina, posando como Venus Victoriosa<sup>14</sup>, se considera el pináculo del estilo neoclásico. Se le encarga a Cánova cuando éste es el artista más conocido de Europa, y los Bonaparte están en su momento de mayor gloria. Paulina tenía 25 años al momento de ser retratada, y estaba casada con el príncipe italiano Camilo Borghese, a partir de una decisión de su hermano por conveniencia diplomática. Cánova emplea en esta representación un modelo de retrato escultórico muy utilizado en el Alto Imperio Romano consistente en la figura reclinada en un diván, demostrando así su conocimiento y reflexión de los arquetipos antiguos, especialmente de la época de Augusto, el período que el poder napoleónico encuentra más adecuado para relacionar al Primer Imperio. Ya en 1800, el pintor Jacques-Louis David había elegido este tipo de representación en el retrato de Madame Recamier. Es igualmente simbólico que Cánova recurra en la obra a la celebración de la belleza de Paulina a través de la representación de la Venus Victoriosa del Juicio de Paris, queriendo significar así, la celebración del triunfo de la familia Bonaparte.**

**Paulina aparece tendida en el diván con cierto aire de indolencia, la pierna derecha extendida, sobre la que reposa la izquierda. Sobre ella descansa a su vez el brazo izquierdo, y en la mano sostiene la manzana-trofeo. Reclinada sobre la cadera, el brazo derecho soporta el peso de la cabeza y de la parte superior del cuerpo. Con la**

---

<sup>14</sup> Venus es la diosa romana del amor y la belleza, identificada con la Afrodita de los griegos. En su representación como “Venus Victrix” (victoriosa) se está aludiendo al mito griego por el cual Atenea, Afrodita y Hera se disputan la manzana de oro que Eride, la diosa de la discordia, furiosa por no haber sido invitada, arroja en la boda de Peleo y Tetis para la más hermosa de las damas presentes. Zeus elige a Paris, joven mortal hijo del rey de Troya, para que decida a quien le corresponde. El episodio, conocido como “El Juicio de Paris”, en el que el joven se decide por Afrodita, se encuentra en el origen legendario de la guerra de Troya.

cabeza de perfil, dirige su mirada por encima del espectador. Mientras el diván donde se reclina, así como los almohadones o la tela que rodea la cadera, están representados de forma natural, la piel de la parte superior de su cuerpo está muy pulida y aparenta elevarse por encima de la realidad, en un esfuerzo de idealización de la figura retratada.



#### CANOVA LAS TRES GRACIAS

**Fig. 23** *Las Tres Gracias*. Antonio Cánova. 1813. Mármol, 182 centímetros de altura. Museo del Hermitage, San Petersburgo. Aglaya, Eufrosine y Talía eran hijas de Zeus y Eurinome y representaban la belleza, la delicadeza y la armonía física y espiritual. Vivían en el Olimpo, junto a las Musas, y su misión era transmitir alegría y estimular el arte. Fueron muy representadas en las esculturas griegas y en frescos, mosaicos y esculturas romanas. Este conjunto escultórico fue realizado por encargo de Josefina de Beauharnais, la primera esposa de Napoleón Bonaparte, coronada emperatriz en 1804. Tallada en una sola pieza de mármol, es un ejemplo mayor de la elegancia en la línea y las formas, así como de la atención casi obsesiva de Cánova por todos los detalles, que asigna a sus obras una indiscutible perfección artesanal. Esta representación de las Gracias constituyó un nuevo enfoque al tema ya que, a diferencia de la mayoría de las composiciones derivadas de la tradición grecorromana, donde las figuras de los extremos se enfrentaban al espectador y la central las abrazaba de espaldas a nosotros, aquí las tres aparecen de frente, o de costado. Las tres figuras están muy conectadas, no sólo por sus manos y abrazos, sino también por el velo al que las tres se vinculan. La composición de Cánova es compacta y equilibrada y define el ideal de belleza femenina proclamado por el Neoclasicismo, en íntima relación con el de la Antigüedad, en el que claramente se inspira.

**Thorvaldsen** nació en Copenhague en 1770, y luego de la muerte de Cánova se convirtió en el escultor neoclásico más reconocido de su tiempo. Realizó sus estudios en la Academia de su ciudad natal y recibió numerosos premios de la Academia Real de Bellas Artes danesa, entre ellos una beca de estudios en Roma por tres años. Desde 1797 hasta 1838, en que regresó a Dinamarca, permaneció trabajando en Roma, desde donde su producción escultórica se diseminó por toda Europa. El gran número de esculturas realizadas sólo fue posible a través de un proceso de trabajo con la participación de varios colaboradores. En su momento de mayor éxito profesional, Thorvaldsen llegó a tener 5 talleres donde



trabajaron alrededor de 40 empleados. Además de sus propias creaciones, Thorvaldsen se destacó por la pericia en la restauración de obras antiguas que, en no pocos casos, le sirvieron como modelos en que inspirarse. No es casualidad que sus obras más famosas fueran las de temática mitológica: *Venus*, *Mercurio*, *Ganímedes*, *Hebe*, *Cupido* y *Psique*. A estas se agregaron una serie de esculturas monumentales de personajes históricos, como por ejemplo la del *Papa Pío VII* y la estatua ecuestre de *Jozef Poniatowski* en Varsovia. Thorvaldsen también llevó a cabo importantes pedidos en Dinamarca, el más famoso de ellos fue el de las estatuas de *Cristo y los Apóstoles* en la Iglesia de Nuestra Señora de Copenhague.

Pero la escultura que sentó las bases de la fama de Thorvaldsen fue *Jasón con el vellocino de oro*, de 1803. Los contemporáneos vieron esta obra como una imagen del valor y del orgullo por el éxito obtenido.

Historiadores y críticos de arte han visto sus obras como modelos de nobleza y tranquilidad clásica, mientras que otros han insistido en su carácter insípido y vacío, tildándolas de frías y académicas, asignando a este término un carácter de ejecución ceñida a reglas, repetitiva y por tanto escasamente creativa. Pero esta discusión ha estado presente en la valoración de todo el arte neoclásico, no sólo en su escultura.



### THORVALDSEN JASÓN

**Fig. 24 *Jasón con el vellocino de oro*. Bertel Thorvaldsen. 1803. Mármol, 242 centímetros. Thorvaldsen Museum, Copenhague. Como buen conocedor de los mitos clásicos, Thorvaldsen plasmó en sus mármoles muchos de ellos, acaso con propósitos ejemplares. Jasón<sup>15</sup> era, sin duda, ejemplo de valor, de confianza en sí mismo y en el porvenir. Una primera versión a tamaño natural la había realizado Thorvaldsen en 1800, que no consiguió prosperar por falta de recursos para el vaciado en yeso. En 1802 comenzó a realizar un nuevo modelo en barro que fue pasado a yeso al año siguiente. En esa oportunidad el banquero inglés Thomas Hope le encargó la figura de Jasón en mármol, hecho que marcó el comienzo de un importante taller en el que trabajaron algunos de los escultores más importantes del siglo XIX. Jasón es una obra de nítida anatomía, marcados perfiles y potente musculatura, lo cual, unido al paso**

---

<sup>15</sup> Héroe de la mitología griega que, para llegar a ser rey, tiene que conseguir la lana de oro de un carnero, custodiada por un dragón peligroso en un bosque lejano. Su viaje, para el que convocó a los denominados argonautas, estuvo plagado de peligros y peripecias.

atrás de su pie izquierdo, la convierten en una versión neoclásica del Doriforo de Policleto, muy conocido a través de copias romanas. Ambas obras difieren por el giro que realiza con su cabeza la figura de Thorvaldsen, que rompe el equilibrado contraposto característico de Policleto. La detallada piel del cordero (el *vellocino de oro*) que Jasón sostiene en su brazo izquierdo, dan a la escultura un tratamiento casi pictórico. Thorvaldsen representa al héroe en el momento que, habiendo conseguido la piel, regresa orgulloso a hacerse cargo de su reino.

### **La técnica escultórica de Cánova y Thorvaldsen**

**El siguiente texto con la foto al final, van en recuadro o con fondo de color**

Tanto Cánova como Thorvaldsen contaron con talleres donde trabajaban muchos colaboradores, que se ocupan tanto de conseguir y seleccionar los bloques de mármol como del tallado de los mismos siguiendo el denominado *método del punteado*. Christian Molbech, historiador danés contemporáneo de Thorvaldsen, lo describe así: “Sobre el bloque de mármol se coloca un marco de madera del que pende una plomada, que después de una precisa medición del modelo de yeso, indica la profundidad y la posición de los puntos más extremos del modelo, que entonces se marcan con puntos negros sobre la piedra. Después, una vez el cincel ha penetrado más profundamente en el bloque, se miden todo tipo de dimensiones del modelo de yeso y se reproducen con exactitud matemática en la estatua de mármol, a la que, sin embargo, todavía se deja una última capa, de tal manera que el propio artista pueda finalizar por sí mismo el trabajo”<sup>16</sup>.

Cánova y Thorvaldsen realizaban los modelos en barro y los colaboradores, en función de su pericia, se encargaban del copiado del modelo en yeso, desbastar las figuras de los bloques de mármol, y realizar todas las tareas siguiendo el método del punteado. Mientras Cánova realizaba él mismo los últimos retoques y también el pulimentado, Thorvaldsen realizaba sólo los modelos en barro y a veces sólo los bocetos. De esta manera, ambos artistas pudieron realizar varias esculturas al mismo tiempo y sumar una gran producción.



### **CANOVA CABEZA DE MEDUSA**

**Fig. 25 Cabeza de medusa. Antonio Cánova. c. 1801. Modelo en yeso. Art Institute of Chicago. Este busto representa un estudio parcial de su estatua de mármol *Perseo sosteniendo la cabeza de Medusa* (1797-1801). El escultor modelaba inicialmente el trabajo en barro para posteriormente realizar un molde en yeso, y desde este último se trabajaba el mármol.**

<sup>16</sup> Citado por Geese, Uwe, La escultura neoclásica, en VV.AA (2006) *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura. Pintura. Escultura. Dibujo*. Editorial h.f.ullmann. Barcelona, pág. 272

#### 4) PINTURA Y NEOCLASICISMO: LA EXALTACIÓN DE LA VIRTUD

La pintura neoclásica, como el Neoclasicismo todo, rompe con los excesos sentimentales del Barroco y el Rococó, tras una propuesta de expresión medida, sobria, racional. El pintor Anton Raphael Mengs, nacido en Bohemia en 1728, alumno y amigo de Winckelmann, fue uno de los promotores, desde la teoría y desde la obra, de la nueva estética que proclamaba la superioridad del arte griego. Notoriamente influyente en este sentido fue el fresco que realizó, entre 1760 y 1761, en Roma, en la villa del cardenal Albani, para quien trabajaba Winckelmann, sobre el tema de Apolo y las Musas en el Parnaso. La imagen reflejaba una escena que aspiraba a la armonía y la serenidad, alejada de perspectivas atrevidas, escorzos violentos o situaciones morbosas. Se apelaba a la simetría y la razón y también a los valores de la pintura de Rafael, reivindicados por ambos teóricos.

En 1762 Mengs publicaba su libro *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, donde expresaba las ideas fundamentales que debían guiar la tarea de los pintores. La inspiración tenía que estar en la naturaleza pero eligiendo de ella lo mejor, y la realidad debía ser idealizada, para no dar lugar a la imperfección o a la fealdad. Los sentimientos debían ser contenidos, si bien los personajes podían realizar gestos grandilocuentes para afirmar el mensaje trascendente que debía ennoblecer la escena, sus caras no podían más que adoptar una actitud contenida e impasible. Las composiciones debían concebirse siguiendo criterios fundados en el equilibrio, la simetría, las formas geométricas, las posturas estudiadas, sin temas anecdóticos que distrajeran del principal. La luz debía ser clara y fría, abandonándose los dorados, y, sin renunciar al claroscuro, utilizado para jerarquizar el tema, en lo posible debía ser diáfana y uniforme. El dibujo fue prioritario frente al color, se persiguió la perfección a través de la línea y el cuidado del detalle.

La falta de modelos pictóricos procedentes de la Antigüedad, llevó a que los pintores buscaran en la escultura sus referentes, lo que se percibe en dibujos con claras reminiscencias de relieves antiguos.

Muchos artistas se quedaron sólo en los aspectos formales de la imitación del pasado clásico, sobre todo los que aplicaron las reglas poco flexibles de las Academias. Pero otros encontraron en la Antigüedad, sobre todo en las temáticas vinculadas con la Roma republicana, una oportunidad para plasmar sus ideales estéticos, racionales y políticos.

Los temas más frecuentes fueron los vinculados con la Antigüedad clásica, en sus aspectos históricos y literario-mitológicos. Una de las críticas más frecuentes que los filósofos ilustrados realizaron a la visión que el Rococó tenía del mundo clásico era que todo giraba en torno a fantasías eróticas. Los pintores neoclásicos, sin renunciar al desnudo, reivindicaron de la Antigüedad aquellas visiones que les permitieran colocar en primer plano la virtud, la moralidad o la heroicidad de la escena.

Al igual que en la escultura, los temas se eligieron en tanto resultaran instructivos en relación al presente, es decir, que a la función narrativa se le agregó una intención moralizante. La pintura neoclásica se planteó así como una herramienta destinada a regenerar la sociedad, mostrando las virtudes ciudadanas que se interpretaban a través de los temas extraídos de la literatura clásica.

**Jacques-Louis David** (1748-1825) es el pintor francés considerado como el más importante exponente de la pintura neoclásica. Gran retratista, pintor de la Revolución

jacobina<sup>17</sup> y más tarde pintor oficial de Napoleón Bonaparte, maestro de otros pintores como Gérard, Girodet, Gros e Ingres, David testimonia y resume, con su vida y con su obra, los acontecimientos de su época.

Viajó a Italia en 1775, tomando contacto con la obra de los artistas del Renacimiento así como con las de la antigüedad clásica, lo que le permitió forjar las ideas que le conducirían a consolidar su estilo. De regreso a Francia, en 1780, recibió la aprobación de la Academia, a partir de lo cual su nombre y fama se difundieron rápidamente.

Elige para sus pinturas temas históricos o mitológicos, que sirven siempre de pretexto para la idealización de determinadas virtudes morales. *El juramento de los Horacios* (1784) o *La muerte de Sócrates* (1787) son ejemplos de cuadros con temáticas tomadas del pasado grecorromano cuyos personajes dieron su vida por defender sus ideas, ejemplos morales de civismo que se enfrentan con estoicismo a un destino injusto.

## ANÁLISIS DE OBRA 1

### EL JURAMENTO DE LOS HORACIOS



#### DAVID JURAMENTO HORACIOS

**Fig. 26 *El juramento de los Horacios*. Jacques-Louis David. 1784. Óleo sobre lienzo, 330 x 425 centímetros, Museo del Louvre, París.**

**Descripción general:** El cuadro plasma un tema dramático y moral: la virtud cívica y el heroísmo de los Horacios, tres hermanos que juran ante su padre matar a los Curiacios para asegurar así la supremacía romana sobre la ciudad de Albalonga.

El tema está referido en los escritos de Tito Livio<sup>18</sup>, y se inscribe en el enfrentamiento de Roma con los albanos en el siglo VII a.C. El drama radica en el conflicto familiar que hay aparejado: una de las hermanas de los Curiacios, Sabina, está casada con el mayor de los Horacios, al tiempo que una hermana de estos, Camila, está prometida a uno de aquellos. Pese a esta situación, los tres hermanos Horacios juran frente a su padre, vencer o morir por su país. En el lado derecho del cuadro, las mujeres sólo escuchan a sus sentimientos. Sabina y Camila inclinan la cabeza con tristeza. Detrás, la madre de los Horacios besa a sus nietos. Con su actitud llorosa anticipan el desenlace trágico.

<sup>17</sup> Se designa así al período de la Revolución Francesa conducido por los Jacobinos, grupo político de ideas republicanas y defensor de la soberanía popular, y cuyo máximo exponente fue Robespierre, amigo personal de David.

<sup>18</sup> Historiador romano, 59 a.C. - 17, autor de una monumental Historia de Roma

La fuente literaria de la obra la constituyó la obra *Horacio* de Pierre Corneille<sup>19</sup>, cuya representación teatral, en 1782, había presenciado David. La obra del gran pintor clasicista francés Nicolas Poussin, del siglo XVII, fue el referente desde el punto de vista formal. David ha concebido la escena en un espacio casi vacío donde no hay muebles ni objetos que distraigan del asunto principal. Los arcos de medio punto, sostenidos por columnas de orden toscano dividen el cuadro en tres ámbitos, y cada uno de ellos enmarca un grupo diferente: los hermanos a la izquierda, el padre al centro y las mujeres a la derecha. Los personajes, de tamaño natural, se disponen en forma de friso en primer plano, como en los sarcófagos de la Roma antigua o en los vasos griegos.



#### JURAMENTO DETALLE

**Fig. 27 El juramento de los Horacios. Detalle. Todo está medido y compensado, con un juego de diagonales que apuntan hacia el encuentro de las manos con las espadas, frente al arco central. También allí se ubica el punto de fuga de la perspectiva lineal que marcan las líneas del pavimento.**

Las características opuestas de los personajes se traducen en el uso de diferentes líneas y colores. Al grupo de los hombres, fuertemente delineados, David asignó líneas rectas y colores brillantes, con una postura firme y angulosa que se corresponde con la virtud cívica que encarnan. Mientras que para el de las mujeres, en las que radica la imagen del dolor, reservó líneas sinuosas, tenues contornos y colores suaves.

Análisis simbólico: Este cuadro forma parte de la concepción moral, a la que adhería David, de educar al público a través del arte. El mensaje a transmitir era el de virtud cívica, el deber y la razón de estado, antepuestos al sentimiento.

Análisis sociológico: La obra es un encargo de la monarquía francesa, fue pintado para el Ministerio de Bellas Artes. No obstante, la exaltación del patriotismo y de la virtud cívica en toda su austeridad y la economía de la composición, iban en contra de sus patrocinadores. Su éxito desbordante está determinado por el sentimiento de fuerte oposición al gobierno absolutista, el cuadro se transformó en el mensaje con el que la burguesía se identificaba en vísperas de la revolución. Aún cuando esa no fuera la intención de David, *El juramento de los Horacios* vino a apoyar la idea de conspiración contra el gobierno de Francia.

Desde el punto de vista estilístico, esta obra ofició en toda Europa como modelo del Neoclasicismo que se estaba abriendo paso.

<sup>19</sup> Pierre Corneille, 1606-1684, es, junto con Molière y Racine, uno de los dramaturgos franceses más importante del siglo XVII.

Durante los años de la Revolución, participó activamente de ella, fue Diputado en la Convención Nacional, miembro de Instrucción Pública y del Comité de Seguridad General. De este período es la obra *La muerte de Marat* (1793) con la que David busca glorificar a su camarada como un mártir de la Revolución. Cuando se produce el golpe de estado que pone fin a la Convención, sufre prisión por varios meses.



### DAVID LA MUERTE DE MARAT

**Fig. 28 *La muerte de Marat*. Jacques-Louis David. 1793. Óleo sobre lienzo, 162 x 128 centímetros, Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas. Para muchos, se trata de la obra maestra de David. Narra el instante posterior al homicidio de Marat el 13 de julio de 1793, exaltado líder del grupo jacobino, realizado por Charlotte Corday, una oponente política. Marat, que sufría una enfermedad cutánea que le obligaba a tomar baños de inmersión para lograr alivio, y trabajaba desde allí, se nos presenta como el tribuno virtuoso que domina el sufrimiento en cumplimiento del deber. Una caja de madera mal barnizada, que hace de mesa, y una sábana remendada, nos hablan de su pobreza e integridad. Sobre la caja una especie de cheque destinado a una mujer que tiene al marido en la guerra y no puede alimentar a sus hijos, nos dice de su generosidad. Abajo, el arma que usó la asesina, el cuchillo, junto al arma de Marat, la pluma, que representa el poder de la palabra y la razón. Todo el cuadro, acabado en octubre de 1793, es un monumento a la memoria del amigo que admiraba. Estamos frente a un hecho histórico que el artista ha idealizado exaltando las virtudes morales del protagonista. Muchos han visto en este cuadro la imagen secularizada de un mártir. El brazo que cuelga inerte se ha comparado repetidas veces con el brazo de Cristo en *La Piedad* de Miguel Ángel o en *La sepultura de Cristo* de Caravaggio. Es decir que aún en el momento de máximo sentimiento antirreligioso en que se realizó, David recurre al lenguaje icónico religioso para exaltar al héroe.**

En 1795 vuelve a la pintura para luego, seducido por la política de Napoleón, aceptar convertirse en su pintor oficial. Realizó una serie de retratos y pinturas conmemorativas (*Napoleón cruzando los Alpes*, 1800, *Consagración de Napoleón y coronación de Josefina*, 1805-1807, *Retrato de Napoleón en su estudio*, 1812), de buscados efectos apabullantes, que nos remiten a la era y al mito napoleónico. Creó así un género de imagen heroica para la que Bonaparte posaba poco, pero opinaba dándole a David lección de estilo: “*La semejanza no la da la exactitud de los rasgos o un granito en la nariz. Lo que hay que pintar es el carácter de la fisonomía, lo que la anima... Nadie se pregunta si los retratos de los grandes hombres se parecen. Basta que en ellos se encuentre su genio*”.<sup>20</sup>

Con la derrota de Napoleón, David parte hacia el exilio. Se radica en Bruselas donde seguirá trabajando hasta su muerte en 1825.

<sup>20</sup> Citado en VV.AA (1995) *David*. Colección Entender la Pintura. Ediciones Orbis S.A. Barcelona, pág. 3



### DAVID NAPOLEÓN CRUZANDO LOS ALPES

**Fig. 29** *Napoleón cruzando los Alpes*. Jacques-Louis David. 1801. Óleo sobre tela, 271 x 232 centímetros, Palacio de Charlottenburg, Berlín. Entre 1801 y 1805, David realizó cinco versiones de un retrato ecuestre de Napoleón Bonaparte relativo al momento del cruce de los Alpes con su ejército, por el paso de San Bernardo, en 1800. La primera versión la realizó por encargo del rey de España Carlos IV. Las siguientes tres fueron realizadas a solicitud de Napoleón para colgar en distintas localidades del Imperio, y la última la realizó David por su cuenta y permaneció en su taller hasta su muerte. La que observamos es la segunda versión, encargada por Napoleón para el Palacio de Saint-Cloud, y que fue llevada a Berlín en 1814 por el ejército prusiano. El acontecimiento histórico concreto consistió en el cruce de las montañas por parte de Napoleón montado en una mula y conducido por un guía. Sin embargo, la representación, realizada como propaganda de la figura del emperador, lo coloca en un magnífico caballo, a solicitud expresa de Napoleón. El retrato no lo elaboró desde un estudio al natural, por la negativa de Bonaparte, sino de una manera emblemática, captura un ideal más que una semejanza física. La composición remite a curvas (la línea que forma la cola del caballo y se continúa hasta la punta de la capa) y diagonales (montañas y nubes), al tiempo que Napoleón y el caballo forman una “Z”, reforzando la impresión de movimiento. Aún así, la escena es estática debido a la iluminación utilizada por David, que confiere a la pintura el aspecto de un bajorrelieve. Bonaparte aparece luciendo su uniforme de general en jefe, está envuelto en una capa que ondea al viento y, con su cabeza vuelta hacia el espectador, hace un gesto con su mano señalando hacia delante, demostrando su voluntad de llegar al objetivo. El caballo, alzado sobre sus patas traseras presenta crines y cola movidas por el mismo viento que insufla la capa. En primer plano, sobre las rocas, aparece grabado el nombre de Bonaparte, junto a los de Aníbal y Carlomagno, comandantes que lo precedieron en el cruce de los Alpes, de los que se convierte así, en su sucesor.

**Jean-August-Dominique Ingres** (1780-1867) es el otro gran pintor del Neoclasicismo, prolongando el estilo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Alumno de David, viajó a Roma en 1806, ciudad con la que va a estar ligado muchos años de su vida.

Destacó como un experto artesano, con un depuradísimo sentido de la línea, del equilibrio y de la armonía en la construcción del cuadro. Precisamente por esta razón, la calidad de sus dibujos es insuperable. Desarrolló un esteticismo extraordinariamente sensible, sobre todo en la representación de desnudos femeninos, transformándose, en esta temática, en un referente para todos los pintores del siglo XIX. Pero Ingres gustaba de alterar las reglas rígidas de la Academia, para lograr efectos estéticos sorprendentes, como lo hizo en *Gran*

*bañista*, llamada también *La bañista de Valpinçon*, de 1808, y en *Júpiter y Tetis* de 1811. La admiración por la escultura clásica la pone de manifiesto en obras como la *Venus Anadiómena* (saliendo del mar), realizada entre 1808 y 1848, o *La fuente*, de 1856.



### INGRES LA GRAN ODALISCA

**Fig. 30 *La gran odalisca*. Jean-August-Dominique Ingres. 1814. Óleo sobre lienzo, 91 x 162 centímetros, Museo del Louvre, París. Esta obra fue encargada por Carolina Bonaparte, reina de Nápoles, pero su derrocamiento impidió que se hiciera del cuadro, que terminaría siendo adquirido para la corte del rey de Prusia. Ingres adaptó aquí el desnudo mitológico en un contexto propio del Oriente exótico y sensual, temática que caracterizará su obra por varias décadas. La figura, de líneas alargadas y sinuosas, se nos muestra de espaldas, sugerente. Sus proporciones, alejadas de la verdad anatómica, fueron duramente cuestionadas por la Academia y hacen que su obra se distancie claramente de su maestro Jacques-Louis David. Destaca el preciosismo en el tratamiento de las texturas de las telas y el cuidado de los detalles. El oro de los tejidos transforma a la odalisca en una figura de ensueño y misterio. Los volúmenes, bañados por una luz homogénea, se mitigan en un espacio sin profundidad.**

Además del desnudo femenino, Ingres desarrolló la pintura de tema histórico y el retrato. Sin duda fue un extraordinario dibujante, definía la forma a partir del dibujo y hacía del color un elemento subsidiario de la línea.

Para muchos, Ingres se aleja de los postulados neoclásicos. El erotismo de sus cuadros, su sensualidad y calidez, difieren del sentido de la virtud y la frialdad de la pintura neoclásica. La libertad formal de la que hizo gala en sus desnudos, le acarreó la crítica de la Academia, y su gusto por el denominado “orientalismo” lo acercó al Romanticismo.



## 5) GOYA: EL INGRESO A LA MODERNIDAD

**Francisco de Goya y Lucientes** nació en 1746 en Fuendetodos, Aragón y murió en Burdeos, Francia, en un exilio voluntario, en 1828. Vivió entre dos siglos, en un período fundamental de la historia de España.

Constituye uno de los artistas ineludibles a la hora de considerar los orígenes del arte moderno. Trasgresor de las modalidades pictóricas dominantes en su época, su originalidad lo ubica como referente de movimientos artísticos posteriores.

Independientemente de esto, Goya es un hombre de su tiempo, de ese siglo XVIII, racionalista e ilustrado, y del inicio del XIX, signado por la expansión de Napoleón en Europa. Fue un hombre liberal, comprometido con sus ideas renovadoras, fue el pintor de cámara de Carlos IV y el retratista más aclamado de su corte, pero fue también el pintor de la invasión napoleónica a España. Pintó los desastres de la guerra, las fiestas populares, las contradicciones sociales y religiosas de su país, y retrató a sus amigos intelectuales preocupados por la libertad de pensamiento y la instrucción del pueblo. También Goya es producto de su realidad personal, de sus enfermedades, de su sordera, de sus amores y desamores. Fue un feroz crítico de su entorno, representando en sus pinturas y grabados los aspectos más negativos de la conducta humana, aquellos derivados de la ignorancia, la barbarie, la guerra, la superstición, con el objetivo de que su divulgación ayudara a superarlos. Y es en esta faceta de su obra donde los valores que enuncia y censura no se corresponden sólo a la realidad española sino que asumen una validez universal y lo convierten en un artista reconocido en distintos tiempos y lugares.

Brilló no sólo en la pintura de caballete, sino también en la pintura mural, y a través de sus dibujos y grabados, realizados en la lenta y difícil técnica del aguafuerte.

Es imposible encasillarlo en un estilo, arrancó su formación en la aún vigente pintura rococó, para dejarse influir luego por el Neoclasicismo, pero fue también un romántico en la afirmación de sus libertades y en el interés por los temas de actualidad, las escenas de brujería, el papel político del pueblo, o la crítica a la violencia, y un realista en la denuncia de los males sociales.

Pero lo decíamos al comienzo, de sus logros plásticos se alimentarán luego movimientos pictóricos posteriores como el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo. Reivindicarán de su obra, la libertad de la pincelada y la gama de colores, las formas de señalar estados de ánimo y cargas dramáticas, el manejo de la luz y su potente imaginación para interpretar libremente la realidad.



### GOYA AUTORRETRATO PRADO

**Fig. 31 *Autorretrato*. Francisco de Goya. 1815. Óleo sobre lienzo, 45,8 x 35,6 centímetros. Museo del Prado, Madrid. Goya se autorretrató numerosas veces a lo largo de su vida. Solo ante el espejo o dentro de alguna de sus obras, como en *La familia de Carlos IV* o en *Goya curado por el doctor Arrieta*, y, en todas las oportunidades, el pintor no tuvo reparos en mostrar los efectos del paso del tiempo. Aquí vemos a un Goya frágil, vulnerable, en los umbrales de la vejez. Sobre un fondo oscuro, de pinceladas entrecruzadas, destaca una levita y camisa pintadas de manera más cuidada, lo que permite resaltar la piel, algo flácida ya, del pintor, que presenta una mirada triste y algo perdida.**

En su evolución artística encontramos todo un primer período que transcurre desde su formación en los años 60 del siglo XVIII hasta los 90, donde pasa de un gusto clasicista y académico, a desarrollar una marcada personalidad con gusto por la temática costumbrista, habiendo adoptado de Velázquez<sup>21</sup> el juego de las luces y los efectos atmosféricos. En estos años se afirma con gran éxito como diseñador de tapices para la Corte española y como retratista de moda en Madrid. Para esto fue muy importante el apoyo de su maestro Francisco Bayeu, con cuya hermana se casa en 1773, quien le abrió las puertas de la Corte en Madrid. En 1780 ingresa en la Academia de San Fernando y en 1789 Carlos IV (rey de España entre 1788 y 1808) lo nombra **pintor de cámara**<sup>22</sup>, estando en el punto más alto de su reconocimiento.

---

<sup>21</sup> Conoce en la Corte la obra de Velázquez, a quien estudia en detalle copiando sus obras al óleo en una magnífica serie de grabados. De Velázquez tomará las técnicas del retrato, género en el que destacará de manera muy especial.

<sup>22</sup> *Pintor de cámara* o *pintor de la corte*, son expresiones con las que se designa a los pintores especialmente designados como pintores oficiales de una corte real o de una corte nobiliaria.



### GOYA EL QUITASOL

**Fig. 32** *El quitasol*. Francisco de Goya. 1777. Óleo sobre lienzo, 104 x 152 centímetros. Museo del Prado, Madrid. Los tapices, que adornaban los muros de los palacios reales, habían cobrado tanto auge en el siglo XVIII que se había creado la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, en Madrid. Goya, entre 1775 y 1793, en forma intermitente, creó más de sesenta diseños para tapices. La tarea de los pintores era hacer bocetos y, una vez aprobados por la Corte, trasladarlos a “cartones”, modelos sobre los que luego trabajarían en la Fábrica de tapices. Estos cartones eran en realidad lienzos con el formato definitivo que iba a tener el tapiz. A pesar que los temas le eran sugeridos, Goya demostró gran inventiva en las diferentes series que realizó para los distintos palacios, al tiempo que adquirió con su ejecución un dominio cada vez mayor de la técnica pictórica. Esta obra en particular, era un cartón para tapiz destinado a colgar en el comedor de los príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma) en el Palacio de El Pardo. Presenta una joven sentada, ricamente ataviada en un estilo francés, con un perro en la falda y acompañada de un majo<sup>23</sup> que la protege del sol con una sombrilla. La composición piramidal, con las figuras en primer plano, así como el trabajo de luces y sombras, indican la influencia de la pintura clásica italiana en Goya. Los colores cálidos y la intensa iluminación, al igual que los gestos de los jóvenes, otorgan alegría y frescura a la escena. El estilo tiene reminiscencias del rococó y de la pintura galante francesa, aún cuando no queda claro si el joven es un sirviente o un cortejante. La pincelada ágil y liviana y la captación de la escena al aire libre, anticipan en un siglo la aparición del impresionismo.



### GOYA DUQUES DE OSUNA

---

<sup>23</sup> Joven de los barrios populares de Madrid, con un traje típico que lo caracteriza y que se origina en las tradiciones gitanas del sur de España.

**Fig. 33 *Los duques de Osuna y sus hijos*. Francisco de Goya. 1787. Óleo sobre lienzo, 225 x 174 centímetros. Museo del Prado, Madrid. “Ejemplo de la aristocracia ilustrada de la época, los duques de Osuna se cuentan entre los primeros protectores de Goya. Esta proximidad con el pintor se revela en la cercanía de cada uno de los retratados, cuya personalidad ha quedado perfectamente individualizada dentro del conjunto familiar. El pintor emplea tonalidades grisáceas y verdosas, realizadas por la técnica ligera, sutil y precisa, que describe con maestría telas, encajes y objetos. El retrato familiar apenas era conocido en la España del momento, por lo que se cree que Goya pudo tomar los modelos compositivos de ejemplos flamencos o ingleses”.<sup>24</sup>**

Los años 90 se inician con una gran cantidad de encargos, todo tipo de personas adineradas quieren que Goya los retrate. En 1792 contrae una enfermedad muy seria de la que le cuesta recuperarse y de la cual, un nuevo empuje en 1793, le dejará como secuela una sordera progresiva que le marcará su vida de ahí en más. La inseguridad y el aislamiento que le provoca la nueva situación lo llevará a un nuevo tipo de pintura, más expresiva y personal que antes.



#### **GOYA RETRATO DE JOVELLANOS**

**Fig. 34 *Gaspar Melchor de Jovellanos*. Francisco de Goya. 1798. Óleo sobre lienzo, 205 x 133 cm. Museo del Prado, Madrid. Jovellanos, amigo personal de Goya, a la sazón Ministro de Gracia y Justicia, fue uno de los representantes más importantes de la Ilustración en España. Por sus ideas liberales y reformistas va a ser apartado del gabinete y más tarde condenado por la Inquisición. Goya lo representa sentado, en una postura que capta el carácter retraído y reservado del político, aún cuando muchos criticaron la falta de dignidad con que aparece tratada una figura de tan alto rango. No aparecen condecoraciones, medallas ni bandas honoríficas. Todo parece indicar que Goya optó por una semblanza psicológica, logrando presentarnos a un hombre sobrio, sereno, que nos observa con cierta melancolía. El carácter de intelectual aparece reforzado con la mesa cubierta de papeles y la imagen de Minerva, diosa romana de la sabiduría y de las artes. Su mano sostiene un papel en el que se lee: *Jovellanos por Goya*. La pincelada suelta logra admirables resultados en el terciopelo**

<sup>24</sup> Tomado de [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

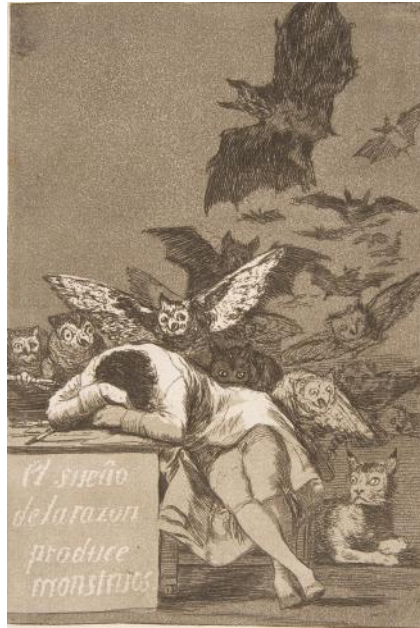
**de los pantalones y el tapizado, la iluminación se centra en el personaje, contrastando claramente con el entorno.**

Por esos años, se sintió fuertemente influido por las nuevas ideas que recorrían Europa, cargadas de una actitud progresista, ilustrada y de crítica social. De esta época son los **Caprichos** (1799) serie de 80 grabados feroces y fantásticos, donde refleja errores y vicios humanos: la ignorancia, el poder de la Inquisición, la ociosidad de los frailes y de las clases aristocráticas, la corrupción de las costumbres, la hipocresía, los dobles discursos, las supersticiones, entre otros muchos aspectos, temas todos ellos que compartían quienes creían en la posibilidad de reformar las costumbres con la sola fuerza de la razón. En el *Diario de Madrid* apareció un anuncio sobre la serie, que prometía “la censura de los errores y vicios humanos... extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil”. Al no tratarse de trabajos “por encargo”, Goya deja volar su imaginación, al tiempo que realiza con total libertad su labor crítica. Libertad de la que no va a disponer por mucho tiempo, ya que a poco de ver la luz, los grabados debieron ser retirados de circulación por las presiones de los que se sintieron atacados, seguramente la Inquisición formó parte de estos. Resultaron demasiado agraviantes para el clero y la nobleza, estas sátiras que Goya realiza para dejar al descubierto vicios y defectos sociales. A los grabados satíricos, se suman otros que son producto de una imaginación muy rica en generar seres de pesadilla que lindan el absurdo; su mismo título, los “caprichos” hacen referencia a fantasías muy personales.



**GOYA PORTADA CAPRICHOS MET**

**Fig. 35 *Autorretrato con sombrero de copa*. Francisco de Goya. 1799. Aguafuerte y aguatinata, 21,6 x 15,2 centímetros. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Este grabado constituye la portada de los Caprichos, un hombre seguro de sí mismo que mira críticamente.**



### GOYA EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MET

**Fig. 36** *El sueño de la razón produce monstruos*. Serie los Caprichos. Francisco de Goya. 1799. Aguafuerte y aguatinta, 21,6 x 15,2 centímetros. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. El artista amenazado por pesadillas mientras duerme. Un búho le alcanza los útiles de dibujo. En el dibujo preparatorio, pensado como Sueño, dice: ... *El Autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad.*



### GOYA QUE SACRIFICIO MET

**Fig. 37** *Qué sacrificio!* Serie los Caprichos. Francisco de Goya. 1799. Aguafuerte y aguatinta, 29,4 x 21 centímetros. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. En este capricho, se critican los convencionalismos sociales, en particular los matrimonios por conveniencia y la lascivia masculina. Goya adopta una práctica que lo acompañará

siempre: la deformación hasta la exageración de los rasgos de los que encarnan los vicios y torpezas humanas. Los representa de tal manera, que nos induce a condenarlos sin más.

**El siguiente texto va en recuadro o con fondo de color con el título Las técnicas de aguafuerte y aguainta utilizadas por Goya en sus grabados**

El *aguafuerte* es una modalidad de grabado que se efectúa colocando sobre la plancha metálica, generalmente de zinc o cobre, una fina capa de barniz. El grabador dibuja con un estilete de punta muy afilada llegando hasta el cobre. Luego se sumerge la plancha en una solución de agua y ácido nítrico, que corroe el cobre en las zonas no protegidas por el barniz, dejando un surco. Una vez retirado el barniz, se procede a estampar, impregnando la plancha con tinta espesa, limpiándola, colocando papel humedecido y pasando por prensa. El papel penetra en los surcos y se impregna de la tinta, obteniéndose una imagen simétrica a la que se encuentra en la matriz.

La técnica denominada *aguainta* es un proceso de grabado en hueco, similar al aguafuerte, sólo que se exponen al ácido amplios segmentos de la lámina, creando zonas tonales más que líneas. Esta técnica se utiliza muchas veces combinada con la del aguafuerte y con la del grabado a punta seca (buril).

Paralelamente pinta una serie de cuadros (no encargados sino por gusto) como *El Incendio*, *El Naufragio*, *la Casa de locos*, donde la masa anónima y el dramatismo toman el centro de la obra.

No abandona igualmente su faceta oficial: retratista de cortesanos y de sus amigos ilustrados. Es en esta época cuando pinta la *Familia de Carlos IV* donde es tan sincero en la caracterización del ineficaz rey y de su rapaz esposa que parece bordear la caricatura.



#### GOYA LA FAMILIA DE CARLOS IV

**Fig. 38 Retrato de la familia del rey Carlos IV. Francisco de Goya. 1800. Óleo sobre lienzo. 280 x 336 cm. Museo del Prado, Madrid. Esta obra, llamada por los reyes “el cuadro de todos juntos”, fue pintada por Goya al poco tiempo de ser nombrado pintor de cámara. Destaca la maestría del pintor para individualizar caracteres personales y constituir un verdadero retrato psicológico. Los diferentes grupos que conforman los personajes, así como sus distintas estaturas, disimulan la inmovilidad y el carácter estático. De izquierda a derecha, en el primer grupo aparecen el infante Carlos María Isidro, el futuro Fernando VII, la hermana del rey María Josefa Carmela de Borbón, y una joven desconocida que vuelve su rostro hacia atrás representando a la futura**

esposa de Fernando, que aún no había sido elegida. En el fondo aparece Goya, pintando un gran lienzo en un espacio en penumbra, quien se autorretrató así al igual que hiciera Velázquez en *Las meninas*, obra a la que este cuadro homenaja. En el centro aparece la pareja real, Carlos IV y María Luisa de Parma, con los hijos menores, la princesa María Isabel y el infante Francisco de Paula. El rostro de la reina revela su autoridad y poder, así como el del rey su carácter débil y dubitativo. A la derecha y detrás del rey aparece la hija mayor de los reyes, Carlota Joaquina, el hermano del rey Antonio Pascual, y la otra hija, María Luisa Josefina, con su esposo, Luis de Parma, y un bebé en brazos, el pequeño Carlos Luis. La composición termina siendo clara y armoniosa, aún cuando es sumamente compleja. A diferencia del cuadro de Velázquez, el espacio se trunca por la proximidad de la pared del fondo, en la que vemos dos grandes cuadros de motivo indefinido. Destaca el cuidado en el diseño de los trajes, a la última moda, de las joyas, de las condecoraciones, que requieren en su observación, cierta distancia, para evitar que los detalles se confundan con manchas. El color ocupa también un lugar muy importante, ya que, de izquierda a derecha vemos como los tonos fríos van dejando lugar a los cálidos. La luz envuelve el cuadro en una atmósfera cálida y brillante, otorgándole a la escena realismo y cercanía. Color y luz brindan volumen a los cuerpos creando así una clara sensación de espacio.

La serie de grabados *Los Desastres de la Guerra* fue fruto de su experiencia personal durante la guerra del pueblo español por su independencia frente a la ocupación de Napoleón Bonaparte. Pintada entre 1810 y 1815, aunque como nunca la publicó<sup>25</sup> no podemos saber cuando la dio por finalizada, esta serie da testimonio de todo el horror de la lucha entre las fuerzas de ocupación francesa y el pueblo español. Los instantes de heroísmo no son pocos: Goya se siente más bien interesado por traer ante sí mismo (y ante nuestra vista) las matanzas y otros actos de inhumanidad carentes de sentido, que por difundir un mensaje político o de proclama. “No hay remedio”, dice la leyenda de uno de los Desastres que representa una escena de fusilamiento; “Son fieras”, se lee en otro donde un grupo de mujeres ataca a varios soldados franceses, y “Se aprovechan” pone sobre un tercero en el que están despojando a varios muertos de sus pocas pertenencias; unos títulos como éstos son, quizá, lo que resume mejor cuál es el espíritu que puede encontrarse detrás de estas pinturas de Goya. Eran una meditación sobre los acontecimientos concretos de la guerra, pero también sobre la propia condición humana.



#### **GOYA CON RAZON O SIN ELLA MET**

**Fig. 39 *Con razón o sin ella*. Serie Los Desastres de la Guerra. Francisco de Goya. 1810-1815. Aguafuerte y aguatinta, 34,3 x 25,1 centímetros. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Corresponde a una escena de un fusilamiento, en el que unos soldados franceses se disponen a ejecutar a unos civiles tras la invasión. La utilización**

<sup>25</sup> La serie se publicó por primera vez en 1863.



de los mismos recursos que luego Goya empleará en su cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, como la presentación de unos civiles indefensos e individualizados, frente a una “máquina de matar” sin rostro, convierten la obra, más que en una alusión directa a las ejecuciones de los franceses, en un grito frente a la barbarie que corta la vida a los inocentes, en forma genérica, universal. El abuso y violencia es tal que el argumento de determinar de parte de quien está la razón, queda en un plano secundario.

Goya adoptó un tratamiento semejante al empleado en esa serie, cuando pinta dos grandes escenas de la resistencia española: el levantamiento del pueblo de Madrid del 2 de mayo de 1808 y los fusilamientos ejecutados por los franceses la noche siguiente (*Madrid, el dos de mayo* y *El tres de mayo de 1808*, ambos en el Museo del Prado, Madrid).

## ANÁLISIS DE OBRA 2

### EL TRES DE MAYO DE 1808



### FUSILAMIENTOS 3 DE MAYO

**Fig. 40** *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*. Francisco de Goya. 1814. Óleo sobre lienzo, 268 x 347 centímetros. Museo del Prado, Madrid.

**Descripción general:** Representa los fusilamientos de patriotas españoles por parte de los soldados franceses, como represalia a la revuelta iniciada el día 2 de mayo por el pueblo de Madrid, que inició la denominada Guerra de Independencia contra Napoleón. La escena nocturna enfatiza aún más la acción de los fusilamientos, y la luz intensa del farol situado entre los dos grupos de personajes, enfoca a los que han de morir, mientras los victimarios quedan casi en penumbras. La composición del cuadro tiene dos sectores principales bien diferenciados. A la izquierda, los hombres que están siendo ejecutados, a la derecha, los soldados que apuntan. Estos últimos, de espaldas al espectador, forman una diagonal. No vemos sus caras, pero no importa porque están presentados como autómatas que sólo cumplen órdenes. Su estructura disciplinada y mecánica contrasta con la de los condenados, que se organizan en la diagonal opuesta, que en el medio del desorden nos ofrecen diferentes reacciones frente al encuentro con la muerte. Desde la figura central que enfrenta con los brazos en alto su destino, hasta aquellos que imploran, rezan o se tapan los ojos. La desesperación los gana a todos, mientras a la izquierda yacen los cuerpos de los que ya han

sido fusilados, en medio de la sangre que se extiende. Y luego están los que esperan, donde Goya ha resaltado, con mayores detalles y colores más definidos, a la figura del hombre desesperado que se tapa la cara con las manos y está al frente de todo este grupo. El resto de personas está realizado con pinceladas breves y diluidas, quedando menos definido.



### GOYA FUSILAMIENTOS DETALLE

**Fig. 41. El tres de mayo, detalle. La mayor iluminación, así como los colores más llamativos, recaen sobre la figura del centro, profundamente dramática con sus brazos alzados enfrentándose a sus verdugos y su expresión de terror y asombro, sin comprender la razón de tal brutalidad. Goya lo ha transformado en un símbolo del pueblo español, de todos los caídos durante la invasión napoleónica.**

La técnica es la que caracteriza esta etapa de Goya, y las venideras: gruesos empastes y pincelada libre y enérgica, lo que refuerza el expresionismo gestual.

Análisis simbólico: Esta obra representa uno de los mejores alegatos realizados contra la guerra y sus consecuencias. Es un grito contra la injusticia, contra la tiranía del poderoso, contra la guerra en todas sus manifestaciones. Como tal, está plagada de simbolismos. Sólo las víctimas aparecen a la luz, son reconocibles como personas que miran a la muerte a los ojos. Los soldados quedan en el anonimato, representando la cobardía de la represalia, que precisa de la noche para tomar venganza de lo ocurrido. El pelotón es el arma al servicio de los planes expansivos de Napoleón.

El grupo de los españoles, simbolizado en esa figura central con los brazos en cruz, que enfrenta a la muerte y muestra sus manos con estigmas, ha sido canonizado al enfrentar al tirano. Esta pintura ha sido considerada como perteneciente ya al *movimiento romántico*, en la medida que idealiza un hecho histórico para defender con ello principios e ideales.

Pero el cuadro ha trascendido su marco histórico. Goya ha creado imágenes muy poderosas y directas, cargadas de un sentido moral y crítico sustancialmente atemporal.

Análisis sociológico: Goya pinta este cuadro al finalizar la Guerra de Independencia. En 1814 se dirige al regente, el cardenal don Luis de Borbón, proponiéndole la realización de obras que rememorasen esta guerra: "... para perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa"<sup>26</sup>. Muchos historiadores han interpretado esta acción como una consecuencia de la acusación de "afrancesado" que muchos le hicieron al artista por haberse mantenido en el cargo de pintor de cámara durante el reinado de José I Bonaparte. Goya estaría así intentando realizar una especie de manifestación pública, a través de la pintura, a favor de su oposición a la invasión francesa y de su patriotismo. Está claro que todos estos

<sup>26</sup> Tomado de [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

acontecimientos pusieron a Goya en un terrible dilema: abrazar las ideas de la Ilustración pero al mismo tiempo tener que condenar los terribles excesos contra su propio pueblo cometidos por quienes las representaban.

A partir de 1819 se retiró a la Quinta del Sordo, una casa a orillas del Manzanares que decoró con sus propios cuadros, todos pertenecientes a una nueva serie: *Pinturas Negras*. Pinturas como *Saturno devorando a su hijo*, *El aquelarre*, *Duelo a garrotazos*, *La romería de San Isidro*, *Perro semihundido* o *Dos viejos comiendo*, pertenecen a esta serie, verdaderos precedentes del expresionismo y del surrealismo. A través de su denso ambiente, su atmósfera oscura, su gama cromática de tonos oscuros y su concepto espacial intangible, se crea una fuerte tensión psicológica, expresión de su lucha interna, de su mundo silencioso, de ideas liberales fracasadas, de un ambiente por fin romántico y decrepito.

Al haberse mostrado partidario de la Constitución de 1812 y temiendo por la represión absolutista de Fernando VII, en 1824 viaja a Francia y se recluye en Burdeos donde muere en 1828.



### GOYA EL AQUELARRE O EL GRAN CABRÓN

Fig. 42 *El aquelarre o El Gran Cabrón*. Francisco de Goya. 1820-1823. Técnica mixta, revestimiento mural, 140,5 x 435,7 centímetros. Museo del Prado, Madrid. “Las pinturas murales que decoraron la casa de Goya conocida como la “Quinta del Sordo” se han popularizado con el título de *Pinturas Negras* por el uso que en ellas se hace de los pigmentos oscuros y negros y también por lo sombrío de los temas. El carácter privado e íntimo de esta casa, hizo que el artista se expresara en estas obras con gran libertad. (...) Todas las pinturas fueron mandadas a trasladar al lienzo por el barón Emile d’Erlanger, quien adquirió la Quinta en 1873. Las obras sufrieron enormemente con este traslado, perdiendo gran cantidad de capa pictórica en el proceso. (...) El título *El Gran Cabrón* alude al demonio como macho cabrío, al que sirven las brujas en los aquelarres. Aparece aquél a la izquierda y frente a él está reunida, sentada en el suelo, la muchedumbre de hombres y mujeres de rasgos animalescos, brujas y brujos reunidos en aquelarre. El mundo de las brujas le sirvió a Goya para denunciar la degradación del ser humano”.<sup>27</sup>

### CONEXIONES DESDE EL PRESENTE 2

<sup>27</sup> Tomado de [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

## **El Prado concluye que Goya no es el autor de “El Coloso”**

En enero de 2009, especialistas del Museo del Prado concluyeron que El Coloso, pintura hasta entonces de referencia obligada en el abordaje del estudio de la pintura de Goya, al considerársela emblemática por su relación con la Guerra de Independencia, no es del maestro; “goyesca” sí, pero no de Goya. Inmediatamente se reemplazó el cartel relativo a la autoría, por uno que dice “Seguidor de Goya”. La noticia causó estupor en muchos sectores del ámbito académico internacional, pero, transcurridos más de dos años, las pruebas presentadas por los expertos (el informe técnico puede leerse en la página web del Museo, [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)) parecen haber sido concluyentes. Transcribimos a continuación un artículo aparecido en el diario español El Mundo, el 26 de enero de 2009, con el título que hemos tomado para este apartado.



### **GOYA EL COLOSO**

**Fig. 43 El coloso. Seguidor de Goya y Lucientes, Francisco , 1818-1825. Óleo sobre lienzo. 116 x 105 centímetros. Museo del Prado**

*La "pobreza" de la técnica de 'El Coloso', así como de su luz, colorido y su marcada diferencia con obras maestras de atribución documentada de Goya, han llevado, entre otros aspectos, al Museo del Prado a asegurar en un estudio que **este cuadro no fue realizado por el maestro aragonés.***

*En el informe 'El Coloso y su atribución a Goya' (hecho público en la página web del Prado), **Manuela Mena, jefa de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya,** realiza una extensa investigación. En ella se contempla toda la documentación y bibliografía resultante de los análisis realizados a la obra desde que el cuadro llegó al Prado en 1931; sus características técnicas, su estilo, composición y significado, comparándolo con obras seguras de Goya.*

*Desde su llegada al Prado, el cuadro fue aceptado y admirado como la máxima expresión del Goya moderno y se fue convirtiendo en **una de las obras más citadas en su bibliografía** y de las más populares, llegando a ser ilustración obligada, en España, de la guerra de la Independencia.*

*En el estudio, Manuela Mena hace referencia a la reciente identificación de las iniciales 'AJ', de ahí la hipótesis de que sea obra del pintor valenciano Asensio Juliá, conocido durante de los últimos años del siglo XVIII como **ayudante principal del taller de Goya.***

*Esto abre un camino de investigación "de gran importancia para aclarar la autoría de muchas obras de principios del siglo XIX, cercanas al estilo de Goya, aunque no de su mano, cuyos autores se encuentran aún sin identificar".*

*La experta en Goya recuerda las exposiciones que abrieron el camino a un mejor conocimiento de Goya, como la del pasado año 'Goya en tiempos de guerra', que determinó se reabriera el estudio de 'El Coloso'.*

*A lo largo de su investigación, señala que el modo en el que está pintado 'El Coloso', el uso que su autor había hecho de pinceladas sin luz ni volumen "es técnicamente opuesto al modo de trabajar del maestro". Eso unido a las incorrecciones de la perspectiva y de las proporciones y expresividad de las figuras, lo alejaban de Goya.*

*La figura masculina de espaldas, las características del paisaje en su disposición y técnica, y las figuras que corren, junto a coches y animales muy variados, permitieron establecer comparaciones con la interpretación que Goya hizo de detalles similares en sus obras seguras, mostraron también sus diferencias con el maestro.*

*En opinión de Manuela Mena, 'El Coloso' está realizado de modo superficial y acumulativo, con una cantidad innecesaria de pinceladas, aplicadas con lentitud y titubeos, sin la fluidez que parece desprenderse de su técnica deshecha, con la que busca, sin embargo, un efecto de rapidez. "Ese modo de hacer indica un proceso de creación lento e indeciso, no directo ni sabiendo de antemano lo que se pretende".*

*El dominio que tenía Goya de la anatomía humana, de los animales o de la forma de los objetos y su materia, así como la posición en el espacio y la perspectiva, "fue excepcional". Tal vez la dificultad para dominar la fisonomía y la expresión fue lo que obligó al autor de 'El Coloso', tras dos intentos fallidos y posiblemente alguno más, a situar la figura de espaldas, con el rostro de perfil semioculto, además, por el pelo y la barba, y cerrando el único ojo visible.*

*"La pobre anatomía de 'El Coloso' no admite comparación con los desnudos masculinos, bellos y realistas, conocedores en profundidad de la belleza del desnudo clásico y barroco, de Goya, que se inician ya en su periodo juvenil".*

**Fuente:** <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/26/cultura/1232982540.html>

## 6) ARQUITECTURA NEOCLÁSICA EN MONTEVIDEO

### El impacto del Neoclasicismo en Latinoamérica

El academicismo neoclásico se hace sentir en América antes del proceso independentista, en el último tercio del siglo XVIII.

El despotismo ilustrado, instalado en España con el reinado de Carlos III, significó para la producción artística americana, una imposición acrítica del Neoclasicismo con la consiguiente presión para el abandono del Barroco, estilo que en muchas ciudades latinoamericanas, había producido obras notables en cantidad y calidad.

Las directivas provenían de la Real Academia de San Fernando<sup>28</sup> que tutelaba las normas del buen gusto clasicista y las imponía en una América pensada sólo como una colonia que habría de contribuir al resurgimiento de la metrópoli europea. Un ejemplo de esta política fue la prohibición de construir retablos de madera, y su sustitución por retablos en mármol

<sup>28</sup> Fundada, como ya vimos, en Madrid, en 1752.

o estucos, ocasionando la marginación de la creación artística de entalladores, doradores, “adornistas”, y otros núcleos profesionales que habían dado vida a obras que constituyeron lo más sobresaliente del Barroco americano.

La destrucción de estos oficios se acompañó con la decadencia de otras formas de producción artística, otrora brillantes, como la platería, la imaginería y la pintura, que no soportaron el embate clasicista del Siglo de las Luces.

La independencia americana contribuyó a terminar de desarticular este pasado colonial. Los criollos que integraron los nuevos gobiernos instalados luego del proceso independentista se sintieron con la responsabilidad de fundar una nación y para ello había que destruir todo lo que nos ligaba a los tres siglos de dominio hispánico. Para las primeras generaciones de gobernantes del siglo XIX había que destruir los vínculos con la tradición, a la que se hacía responsable del atraso de América con respecto a aquellos que se veían como los países más adelantados: Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Era la negación de la propia historia.

En este marco, la Ilustración americana apostó a un futuro venturoso en la medida que se siguieran los modelos económicos propuestos por Inglaterra y Francia.

También las artes participaron del modelo de imitación y su calidad se medía por el grado de fidelidad al modelo externo.

La inestabilidad política provocada por las guerras de independencia y por las guerras civiles posteriores, no permitieron en la primera mitad del siglo XIX ningún ambiente propicio del desarrollo artístico. Esto fue acompañado, además, de una desvalorización de toda la creación cultural del período hispano. En la segunda mitad del siglo, comenzaron a verse producciones locales muy vinculadas al clasicismo academicista de cuño francés. Al mismo tiempo, los gobiernos de los países latinoamericanos comenzaron a otorgar becas a los artistas más destacados para realizar sus estudios en Europa.

### **La arquitectura neoclásica en el Montevideo colonial**

La Banda Oriental tuvo, por las características de su colonización, una actividad arquitectónica escasa, básicamente utilitaria a los fines colonizadores y a cargo de modestos alarifes. Para obras de gran porte o de carácter público se recurrió al personal militar radicado en el territorio.

Ejemplo de esto lo constituyen las iglesias parroquiales de San Carlos y Maldonado, así como los planos de la catedral de Montevideo, realizados por un ingeniero militar.

En estas obras fueron respetadas las formas tradicionales de la arquitectura religiosa, pero en su concreción se solían aplicar soluciones emanadas de las exigencias militares, por lo que no es de extrañar que difieran algunas proporciones y que abunde la austeridad decorativa.

Para conducir las obras de la catedral montevideana y para proyectar el edificio destinado a Cabildo y Reales Cárceles, llegó a Montevideo **Tomás Toribio** (1756-1810), arquitecto egresado de la Academia de San Fernando. Es Toribio, por tanto, el primer arquitecto académico en arribar al Río de la Plata durante el virreinato, y el responsable de la introducción del Neoclasicismo en la Banda Oriental. Su trabajo se inscribe en la política de unificación de la expresión arquitectónica latinoamericana, planteada por los Borbones a través de la Academia.

Toribio nació en Jaén en 1756 y egresó de la Real Academia de San Fernando en 1785, donde fue alumno de Juan de Villanueva, autor del Museo del Prado al que hemos referido

ya en este capítulo. Trasladado a América según Real Orden del 20 de noviembre de 1796, “con el cargo de Maestro Mayor de las Reales Obras de Fortificación de aquella Plaza”, realizó no sólo el proyecto del Cabildo y la fachada de la Iglesia Matriz, sino también su propia casa<sup>29</sup> y por supuesto, los trabajos en las fortificaciones militares para las que específicamente fue designado. Además, se consideran suyos algunos proyectos realizados para la ciudad de Buenos Aires, como los del Coliseo Estable de Comedias y la fachada de la Iglesia de San Francisco, así como los proyectos para la Iglesia de Colonia del Sacramento y la Capilla del Hospital de Caridad (actual Hospital Maciel), aunque con respecto a esta última hay discusiones en torno a su autoría, a pesar que, por su filiación estilística, parece corresponderle.

## **El Cabildo**

El edificio para el funcionamiento del cabildo y las reales cárceles, proyectado por Tomás Toribio, se comenzó a construir en 1804 en un predio esquina de la que fuera la Plaza Mayor de la ciudad, actual plaza Constitución o Matriz, frente a la Catedral. Junto con esta, constituye una de las principales obras neoclásicas coloniales.

Tuvo un proceso de construcción muy extendido en el tiempo, ya que culmina en la década de 1860, ya en pleno período republicano.

La planta baja se destinó a la función de cárcel mientras que la planta alta quedó reservada para las funciones del cabildo, disponiéndose la estancia que daba al frente, sobre la puerta principal, para sala capitular. Los materiales utilizados en su construcción fueron piedra granítica y ladrillo. Son de piedra las columnas así como las cadenas que refuerzan los ángulos de ambas fachadas, también las jambas y cornisas de ventanas y los canecillos o ménsulas que sostienen los balcones, mientras que el ladrillo se utilizó para los paños lisos entre sillares.

Las diferentes salas rodean cuatro patios y un cuerpo central ocupado por la escalera y los lugares de servicios. La disposición de las diferentes dependencias es simétrica con respecto a un eje definido por el acceso.



### **CABILDO FACHADA**

**Fig. 44 Cabildo de Montevideo. Calle Juan Carlos Gómez esquina Sarandí. Tomás Toribio. 1804-1869. La fachada es muy austera, con predominio de muros lisos en los que destacan ventanas adinteladas, dispuestas simétricamente con respecto a la puerta**

<sup>29</sup> Sita en la calle Piedras Nro. 526, en la Ciudad Vieja de Montevideo, fue construida en 1804. Actualmente es la sede del Museo de la Construcción “Tomás Toribio”.

central. El acceso se define con un arco de medio punto enmarcado por columnas adosadas y pilastras a cada lado, de orden dórico. A los costados de este arco aparecen portadas rectangulares más bajas. En la planta alta se desarrolla un balcón, sobre el arco del acceso, cuya ventana central también se enmarca con columnas adosadas y pilastras, esta vez de orden jónico. Bajo esta balconada, un conjunto de canecillos decoran el friso del entablamento inferior. Y a lo largo de las dos fachadas se desarrolla una cornisa de coronamiento, que junto al frontón que remata el centro de la balconada, fueron incorporados entre 1867 y 1869 y no se hicieron en piedra, sino en ladrillo.



#### **CABILDO DETALLE**

**Fig. 45 Cabildo de Montevideo. Detalle.**

A partir de 1830, y hasta 1925, funcionó allí el Poder Legislativo. Posteriormente estuvo el Consejo Nacional de Administración y el Ministerio de Relaciones Exteriores, hasta que en 1958 comenzó a funcionar como Museo Histórico Municipal, situación que se mantiene hasta la actualidad. En 1959 se realizó en el edificio una restauración que privilegió sus aspectos originales y quitó elementos que se habían ido adicionando con los años, como por ejemplo las planchas de mármol con que se había revestido la escalera de piedra.

#### **Iglesia Matriz**



#### **IGLESIA MATRIZ FACHADA**

**Fig. 46 Iglesia Matriz. Montevideo (Catedral Metropolitana). 1790 (proyecto). Vista de la fachada desde la Plaza Matriz, que permite apreciar las altas torres, de 20 metros de altura y en el centro el importante frontón curvo partido. Sobre este, las estatuas**



**de la Virgen y de los Santos protectores de Montevideo, Felipe y Santiago, obras del escultor José Belloni, colocadas a mediados del siglo pasado.**

El actual edificio de la Iglesia Matriz, llamada de la Inmaculada Concepción, cuya construcción se inició en 1790, reemplazó al edificio anterior que desde 1740 ocupaba la esquina formada por las actuales calles Ituzaingó y Sarandí, frente a la Plaza Mayor de la ciudad, actual plaza Constitución. Los planos se le atribuyen al ingeniero militar **José Custodio de Saá y Faría**, portugués al servicio de España establecido en Buenos Aires, y la obra contó con la dirección del también ingeniero militar, el español **José del Pozo y Marquy**. En 1799, con la llegada de **Tomás Toribio** a Montevideo, éste se encargará del diseño de su fachada. En 1804 fue inaugurada, aún cuando no estaba terminada. Su construcción contó con muchas dificultades económicas debido a la reticencia de las autoridades a apoyar económicamente una obra que consideraban desmesurada para el número y riqueza de la población de la Banda Oriental. Aún así, la construcción siguió avanzando, con fondos generados en las limosnas, en impuestos especiales para este fin, y con los aportes de la Caja Real y del Cabildo de Montevideo.

Para las características de Montevideo en 1804, sin duda se trató de un edificio impresionante, en tamaño y en calidad.



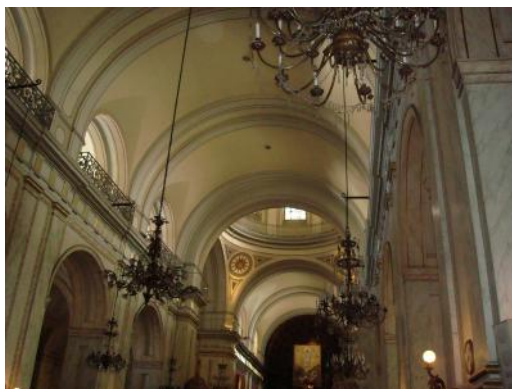
**Fig. 47 Detalle de la fachada. Tres arcos de medio punto marcan el acceso al pórtico. A cada lado de la entrada central se levantan dos columnas de orden colosal rematadas con capiteles jónicos, y a los lados de las entradas laterales, dos pilastras también de orden colosal y con capitel jónico.**

Es un templo de planta basilical, de 83 metros de longitud, con tres naves y crucero. Sobre este se eleva una cúpula de más de 42 metros, que se apoya en un elevado tambor cilíndrico con ventanas. La nave principal se cierra con bóveda de cañón, mientras que las laterales tienen dos pisos y se cierran con bóveda de arista.



**MATRIZ CUPULA**

**Fig. 48 Detalle de la cúpula.**



### **MATRIZ NAVE PRINCIPAL**

**Fig. 49 Interior de la iglesia con vista de la nave principal, apreciándose la bóveda de cañón y los pilares con arcadas que separan las naves laterales.**

Se accede a través de un pórtico que se eleva unos peldaños con respecto al nivel de la vereda, y que se encuentra flanqueado por sendas torres de base cuadrada y coronadas por pequeñas cúpulas recubiertas de azulejos. También la cúpula sobre el crucero aparece recubierta de azulejos. El edificio aparece ligeramente retranqueado, lo que favorece su apreciación de conjunto.

La fachada se nos presenta simétrica, no así su planta, ya que de la nave lateral derecha (o nave norte) se abre una capilla circular, la capilla del Santísimo, que se cierra también con una cúpula, y un ámbito rectangular, el baptisterio. En el lado izquierdo, o sur, en forma externa al edificio, sobre la calle Sarandí, se ven los contrafuertes que soportan el empuje de la cúpula mayor y hacen visible la asimetría de la construcción.

Hasta 1859 la fachada había permanecido sin revocar. Consistía en un cuerpo central con cuatro columnas jónicas de orden colosal, coronado por un frontón curvo. Las torres y entrepaños tenían pilastras con órdenes superpuestos. En ese año, se encargó al arquitecto **Bernardo Poncini** la terminación de la fachada. Éste extendió el orden colosal a todo el frente, reemplazó los capiteles jónicos por capiteles corintios, y aplicó almohadillados y otros elementos decorativos italianizantes.

Ya en el siglo XX, el desprendimiento de una pieza de uno de los capiteles obligó a realizar tareas de refacción que derivaron en una verdadera restauración, entre los años 1941-1952. Como resultado de esta intervención se realizó una nueva reforma de la fachada por parte del arquitecto **Rafael Ruano**, adquiriendo en esa oportunidad la fisonomía que presenta actualmente. Ruano eliminó el almohadillado y sustituyó los capiteles corintios por jónicos, revirtiendo así parte de los cambios introducidos por Poncini.

Las reformas continuaron, entre 1952 y 1960, bajo la responsabilidad del arquitecto Guillermo Armas.

### **El Neoclasicismo republicano**

Con el advenimiento del Uruguay independiente confluyen, por un lado la negación a la tradición hispánica, y por otro la creciente influencia ideológica de Francia, que se hacía sentir muy fuerte en los sectores dirigentes.

La situación de conflicto en la que la joven república ingresa a partir de 1839, frenará toda obra relevante y habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX para encontrar una arquitectura significativa. Desde el punto de vista estilístico, continuará el predominio del Neoclasicismo, pero con variantes acordes a la nueva época. Las preocupaciones del estilo neoclásico por la austeridad ornamental, por las relaciones entre las partes del edificio, ajustando las proporciones al conjunto, agregará, durante este período, una preocupación política, emanada de la influencia de la Francia napoleónica: cumplir un rol apologético. El arquitecto, de acuerdo con la obra que se le encomiende, buscará proyectar edificios simbólicos de acuerdo con su finalidad.

El primero de los arquitectos importantes que se radica en la República, y cuya formación responde a la ideología y modo de enseñar franceses, es Carlo Zucchi.

**Carlo Zucchi** (1789-1849), no obstante su origen italiano, se había formado en Francia. Y su formación coincide precisamente con la época napoleónica, que le impone a la arquitectura una función de glorificación.

Zucchi llegó a Buenos Aires a fines de 1826 contratado por el gobierno argentino como “*Arquitecto del Gobierno*”, proyectando numerosas obras públicas y privadas. Esta década estuvo signada por el ambicioso plan de renovación urbana que Rivadavia pretendió impulsar en Buenos Aires, para transformarla en una capital moderna, siguiendo el modelo francés. En este marco, Zucchi no sólo diseñó edificios, sino también monumentos conmemorativos, de clara traza neoclásica, donde la columna, el obelisco y en algunos casos la pirámide, eran las formas básicas de las composiciones, inscriptas todas en una concepción de la arquitectura monumental como una base en la que apoyar los esfuerzos constitutivos de la nación. También proyectó monumentos de carácter funerario, como el que realizó, ya estando en Montevideo, para la familia de Fructuoso Rivera.

Por divergencias políticas con el gobierno de Rosas, se traslada a Montevideo a mediados de 1836, ciudad en la que permanecerá hasta 1842. A poco de llegar es designado por el gobierno de Oribe, vocal de la “Comisión Topográfica”, cuya misión era ejecutar o controlar todos los trabajos topográficos que se hicieran en el país. En su carácter de vocal se le nombró “*Ingeniero Arquitecto de la Comisión Topográfica y Arquitecto de Policía y Obras Públicas*”. Desde esta función, y también desde el ejercicio privado de su profesión, fueron muchos los proyectos realizados para Montevideo: planos para un nuevo muelle en la bahía montevideana, remodelación de la Plaza Independencia y su ordenamiento edilicio, la casa de Elías Gil en la plaza Independencia, la casa de la señora Francisca Romero de Díaz en la plaza Matriz, el monumento al general Julián Laguna, el plano general del cementerio nuevo (actual Central) y el diseño de una rotonda para el mismo, un proyecto de refacción de la Iglesia Matriz, la casa para Juan Francisco Giró en la calle Cerrito, el teatro Solís en la calle Buenos Aires, etc., etc.<sup>30</sup> Hemos seleccionado sólo algunos de sus numerosos proyectos, y seguidamente vamos a referirnos en particular a los dos que hasta la actualidad forman parte ineludible del paisaje montevideano: el vinculado con la plaza Independencia y el del teatro Solís.

---

<sup>30</sup> Confrontar **Loustaun, César J.** (1995) *Influencia de Francia en la arquitectura de Uruguay*. Ediciones Trilce. Montevideo, pág. 23

## Remodelación de la plaza Independencia

El 25 de agosto de 1829 la Asamblea Constituyente del nuevo Estado Oriental aprobó la demolición de la muralla de Montevideo, trabajo que comenzó a cumplirse en forma inmediata. Al mismo tiempo se pasó a delinear la nueva población en el llamado “campo de Marte”, que era la extensión comprendida entre la muralla Este y el ejido de la ciudad. Se delimitaron 136 manzanas y 2 plazas: la mitad este de la actual plaza Independencia y la actual plaza Cagancha, trabajo que estuvo a cargo del Ingeniero José María Reyes, presidente de la Comisión Topográfica.<sup>31</sup>

En 1833 se dispuso la apertura de la Ciudadela, que ocupaba la mitad oeste de la actual plaza Independencia, posibilitando la comunicación entre la “Ciudad Vieja” y la “Ciudad Nueva”; y en 1835 se resolvió la construcción de una gran plaza en la parte exterior, al este, de la ex Ciudadela, llamada Independencia a partir de 1843.

De acuerdo con el trazado realizado por Reyes, la plaza contigua a la Ciudadela, que él la proponía como una pequeña plaza semioctogonal, debía servir de nexo entre la Ciudad Nueva y la Ciudad Vieja, y sobre todo debía realizar el entronque de la calle Sarandí con la Avenida 18 de Julio. Zucchi, desde su cargo de Ingeniero Arquitecto de la Comisión Topográfica presenta en 1837 un proyecto que será el efectivamente aprobado y que, desde el punto de vista urbanístico, es el más importante de todos los que presentó.

Frente a la propuesta de Reyes, Zucchi plantea una alternativa diferente para ordenar ese espacio de conexión: propone una plaza de mayores dimensiones y de forma rectangular. Incluso sugiere la demolición de la Ciudadela, construcción que a la sazón había sido destinada a mercado, para ocupar ese lugar con un remanso arbolado. También aconsejó levantar en la nueva plaza un monumento nacional que sirviera al país como testimonio “*de su independencia, sus glorias y su decisión de sostener el régimen constitucional*”<sup>32</sup>.

Junto a esta remodelación, el proyecto de Zucchi planteaba además el ordenamiento edilicio del contorno de la plaza, afiliándola así a un tipo de plaza ideado por el clasicismo francés para honrar a sus gobernantes, consistente en un espacio cerrado en el que los edificios circundantes vuelcan hacia él sus fachadas homogeneizadas por un mismo motivo rítmicamente repetido. A vía de ejemplo, la plaza Vendome, erigida para la gloria de Napoleón en 1810, fue delineada con sujeción a esta idea.

El planteo de Zucchi consistió en unificar todas las fachadas de los edificios frentistas a la plaza anteponiéndoles a todos un pórtico con arcos de medio punto, inspirándose para esta idea en la solución brindada en 1802 por Percier y Fontaine en la rue de Rivoli, en París, diseñada para celebrar la victoria napoleónica frente a Austria de 1797. Estos dos arquitectos, a los que ya nos hemos referido en este capítulo, presentaron fachadas iguales en la acera norte de la calle, mediante pórticos, cuya unidad rítmica la constituía una arcada romana.

Zucchi puso en práctica la propuesta con la construcción de la casa de Elías Gil, realizada en 1837 en el lugar donde hoy se levanta la Torre Ejecutiva. Una gran galería porticada<sup>33</sup> con arcos de medio punto sobre pilares de base cuadrada, de gran sobriedad neoclásica,

---

<sup>31</sup> Al desarrollo urbanístico de Montevideo a lo largo del siglo XIX nos referiremos específicamente en el Capítulo III.

<sup>32</sup> Citado por **González, Nery** (2007), *La Plaza Independencia: renegando de Zucchi*. En <http://blogs.montevideo.com.uy>

<sup>33</sup> Estos arcos se denominaron de la “pasiva” porque la construcción sirvió de cuartel durante la Guerra Grande al Regimiento de los Pasivos, es decir, de los veteranos jubilados.

recorría todo su frente. Esta casa, sucesivamente reformada, será finalmente demolida en 1954.

La situación de inestabilidad política y el posterior desencadenamiento de la Guerra Grande impidieron que se siguiera adelante con este proyecto para la plaza, que recién será retomado parcialmente, y con variantes, en 1860 por el arquitecto Poncini.

## **El teatro Solís**



### **TEATRO SOLÍS**

***Teatro Solís. Montevideo. 1856. Arquitectos Carlo Zucchi (proyecto original), Francisco Javier de Garmendia (proyecto definitivo), César Clemente (fachada), Víctor Rabú (alas laterales). Vista de su fachada, tal como luce en la actualidad, después de las intervenciones realizadas entre 1998 y 2004.***

El diseño más memorable de Zucchi fue el del teatro Solís, realizado en 1841.

La construcción del teatro fue resultado de un emprendimiento particular, llevado adelante por una sociedad de accionistas conformada en 1840.

La sociedad encarga a Zucchi su opinión sobre el mejor emplazamiento y también el proyecto de la obra. El lugar seleccionado, delimitado por las actuales calles Buenos Aires, Juncal, Bartolomé Mitre y Reconquista, fue uno de los tres sugeridos por Zucchi. Éste presentó su proyecto en febrero de 1841 acompañado por planos, memoria y presupuesto.

El teatro proyectado, con unas 1600 plazas, estaba inspirado en la tradición de la arquitectura de teatros italiana. En su planta, los vínculos se dan con el Scala de Milán, por la sala en forma de herradura. En lo que refiere a su fachada, que está inspirada en la del teatro Carlo Felice de Génova, que el propio Zucchi cita en su memoria como obra de referencia, presenta un peristilo con seis columnas de un piso de altura, descompuestas en doce piezas almohadilladas cada una. Se accedía a la sala a través de un amplio vestíbulo de tres naves separadas por columnas.

El proyecto no fue aceptado por la comisión directiva de la sociedad de accionistas, por entender que sus costos eran muy altos y excedían el capital reunido. Frente al reclamo de cobro de honorarios, tampoco accedió la comisión a hacerlos efectivos. Claramente tras estos desacuerdos pesaban diferencias y desconfianzas políticas por sus relaciones con figuras argentinas, en tiempos de gran tensión regional producto de la Guerra Grande, ya en curso. De lo contrario, es inexplicable cómo no se hizo ningún intento para arribar a un acuerdo.

Alejado Zucchi de la concreción del teatro, la comisión encargará la obra al arquitecto español **Francisco Javier de Garmendia**, quien presenta un proyecto realizado en base al de Zucchi pero con la reducción presupuestal suficiente para ser aceptado. La fachada, en cambio, no pertenece a Garmendia sino al arquitecto uruguayo formado en Italia, **César Clemente**, quien incorpora un peristilo octástilo, de orden corintio (sustituyendo al dórico del plano original), desarrollado en dos plantas. Pese a estos cambios, el edificio sigue estando inscripto en la propuesta neoclásica. Sobre el pórtico se eleva un frontón decorado con el emblema del sol naciente, en alusión a la joven república, demostrativo del ideal patriótico que animó al emprendimiento.

La construcción efectiva comenzó en 1842, pero al poco tiempo, en 1843, debió ser suspendida por el establecimiento del Sitio de Montevideo, en el marco de la Guerra Grande, retomándose en 1852, una vez terminada la contienda. Fue inaugurado el 25 de agosto de 1856.

### **FOTO 51 SOLIS 1860**

**(pie) Fig. 51 El teatro Solís hacia 1860. Foto del Archivo del Centro Municipal de Fotografía.**

Todos los datos manejados hasta aquí, están referidos al cuerpo central del teatro, ya que las alas laterales fueron construidas entre 1869 y 1884 por el arquitecto Víctor Rabú, circunstancia a la que nos referiremos en el siguiente capítulo. Estas alas, previstas en el replanteo que realizó Garmendía, estaban destinadas a ubicar locales de alquiler para comercios y otras actividades que aseguraran a la administración del teatro mayores rentas que se sumaran a las provenientes de los espectáculos.

En lo que respecta a la historia posterior del edificio señalemos que en 1882 el techo fue reconstruido por el ingeniero Juan Alberto Capurro, sustituyéndose las cerchas de madera por unas nuevas de hierro. En 1937 fue adquirido por el Municipio de Montevideo, quien lo administra desde entonces. En 1946 se hicieron refacciones tendientes a modernizarlo.

Pero la intervención más importante y radical fue la realizada entre 1998 y 2004, años en los que el teatro permaneció cerrado, y en los que se aplicaron restauraciones fieles al estilo en todo lo catalogado como “elementos patrimoniales”<sup>34</sup> –sala, foyer, fachadas– y se transformó, en una renovación a fondo, todo lo relacionado con el escenario y la caja escénica, al tiempo que se rediseñó el sistema de acceso y de circulación en el interior del teatro. La reapertura fue el 25 de agosto de 2004.



### **SOLÍS VESTÍBULO**

<sup>34</sup> Se definen como Elementos Patrimoniales aquellos elementos de relevancia histórica y formal que han conducido a la formación e identidad del edificio monumento.

**Fig. 52 Vestíbulo del Teatro Solís. Destaca la riqueza de los materiales empleados, como el mármol blanco de Carrara presente en los fustes de las columnas. La lujosa araña, en estilo Imperio, de 1,5 metros de altura y 15 lámparas, añadida a principios del siglo XX junto con la de la sala, también fue minuciosamente restaurada durante la última intervención.**

### **Bernardo Poncini y la Rotonda del Cementerio Central**

El Cementerio Central constituye, tanto desde su planimetría como desde su resolución plástica, un ejemplo de las soluciones urbanas brindadas desde el pensamiento neoclásico. Previsto su espacio en el trazado de la ciudad nueva elaborado por el Ingeniero José María Reyes en 1829, fue habilitado en 1835. En 1838, Zucchi, desde su cargo en la Comisión Topográfica, realiza un primer estudio planimétrico y plástico, que no llega a concretarse a raíz del desencadenamiento de la Guerra Grande. Correspondió entonces al arquitecto **Bernardo Poncini** (1814-1874) el proyecto de lo que es hoy el primer cuerpo del cementerio (al que luego se adicionaron dos más) y la dirección de la obra, a partir de 1858. Bernardo y Francisco Poncini, fueron dos hermanos nacidos en Tesino, Suiza, y que una vez arribados a Montevideo a mediados de la década de 1850, fundaron una empresa constructora de importante trayectoria en nuestro medio. Su formación se realizó en el norte de Italia, en el marco de la influencia directriz que en términos arquitectónicos tenía la Academia de Brera, de Milán, basada en la tradición italiana con origen en Vignola y Palladio, que se hacía sentir no sólo en sus egresados sino también en todos los que trabajaban con ellos, tanto constructores como albañiles.

La obra realizada por Bernardo comprendió, entre otras, la finalización de la fachada de la Iglesia Matriz, a la que ya hemos hecho referencia; continuó con la sistematización de la plaza Independencia, iniciada por Carlo Zucchi; se encargó de proyectar y construir el primer cuerpo del Cementerio Central y su Rotonda, del que fue su verdadero creador artístico; y se ocupó también de la construcción del ala sobre la calle Guaraní del Hospital de la Caridad, actual Maciel, cuya edificación comenzó José Toribio, hijo de Tomás.

A Francisco por su parte, también entre otras obras, le corresponde el proyecto de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, en Paysandú.



### **ROTONDA 8**

**Fig. 53 Rotonda del Cementerio Central. Montevideo. Bernardo Poncini. 1858-1863. Fachada posterior, con el ingreso al Panteón Nacional.**

La organización del espacio en el Cementerio Central, tal como lo estructura Poncini, gira en torno a un elemento central dominante: la Rotonda. Se trataba de una construcción prevista para capilla y cripta ubicada en el área central del cementerio. Varios caminos en diagonal convergen hacia ella realzando física y visualmente el edificio. Dieciséis cuadrantes simétricamente distribuidos, quedaban reservados para el emplazamiento de los monumentos funerarios. La concepción de la necrópolis en las afueras de la ciudad y como un jardín con caminos previstos para paseos, está en absoluta consonancia con las políticas que con respecto a los cementerios se habían ido imponiendo en Europa desde finales del siglo XVIII.

La Rotonda se resuelve con una planta octogonal cubierta por una cúpula, que descansa sobre un tambor cilíndrico de escasa altura, como forma de transición, y rodeada por tres pisos de nichos, tanto externos como internos. La cúpula está revestida exteriormente de azulejos de color, a la manera italiana de la época, y en el interior está decorada con frescos, originalmente del pintor italiano Verazzi que, al deteriorarse, fueron reemplazados en 1884 por frescos realizados por Juan Manuel Blanes.

Esta planta centralizada, de clara inspiración en el Panteón de Agripa, en Roma, era muy utilizada por la arquitectura italiana del fines del siglo XVIII y principios del XIX, en la que Poncini se había formado. Poncini está inspirándose en el estilo neoclásico del tipo que se desarrolla en Milán por aquellos años, caracterizado por la armonía de las masas y la austeridad decorativa, derivadas del clásico romano y renacentista.



### **ROTONDA 9**

**Fig. 54 Vista parcial de la fachada posterior, donde se observa el arco de medio punto que indica el ingreso a la capilla, flanqueado por columnas dóricas adosadas sosteniendo un frontón triangular. En el costado se aprecia un nicho vacío que originalmente albergó una de las esculturas de José Livi, hoy inexistente.**

En el exterior, la Rotonda presenta cuatro fachadas idénticas, en cuyos ejes se ubica un arco de medio punto que se apoya en columnas dóricas pareadas sin estriar. El entablamento presenta un friso con triglifos y metopas decoradas con motivos funerarios.



El interior y los nichos del exterior se decoraron con obras del escultor italiano radicado en Montevideo, José Livi<sup>35</sup>, realizadas en la década de 1860, de la que sólo se conserva La Piedad que luce en el interior.



### **ROTONDA 3**

**Fig. 55 Interior de la capilla. Escultura “La Piedad”, realizada por el escultor italiano José Livi en la década de 1860.**

---

<sup>35</sup> Bernardo Poncini fue quien contactó a José Livi con el Presidente de la República del momento, Gabriel Pereira, y en los años siguientes Livi realizará varias obras para el estado uruguayo (la estatua a la Paz, ubicada en Plaza Cagancha es de este artista). Para la Rotonda realizó esculturas de Jesús, de los cuatro Evangelistas y los cuatro Profetas, además de La Piedad, que es la única que se conserva. También realizó varios monumentos funerarios destinados a homenajear a los militares de la época.

## GLOSARIO

**Abocinado**.- Se aplica al vano cuya anchura aumenta o disminuye progresivamente.

**Adintelada:** (o arquitejada) Aquel tipo de arquitectura que, sobre los elementos sustentantes, sitúa únicamente elementos horizontales, no empleando el arco y la bóveda.

**Alarife:** Experto en tareas de construcción.

**Alegoría:** Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos.

**Almohadillado:** Muro de sillares prismáticos que presentan caras exteriores labradas en forma de almohadillas y cuyos bordes presentan una estrecha franja lisa para facilitar su exacto montaje. Como adjetivo, se aplica al sillar con esta forma.

**Anclajes:** Sistema constructivo para cimentaciones profundas que trabajan como soporte y sujeción.

**Arco de descarga:** Arco ciego practicado en un muro, con el objeto de desviar parte de los empujes o tensiones del muro bajo el mismo.

**Artesonado:** Ornamentación en techos y bóvedas, realizada generalmente en madera, en base a elementos cuadrados o poligonales. Suele estar formado por un panel bordeado por vigas salientes y molduras.

**Ático:** Último piso de un edificio. A veces se coloca por ornato.

**Balaustrada:** Serie u orden de balaustres colocados entre los barandales.

**Balaustres:** Cada una de las columnas pequeñas que con los barandales forman las barandillas o antepechos de balcones, azoteas, corredores y escaleras.

**Baptisterio:** Edificio generalmente de planta circular o poligonal, próximo a un templo y generalmente pequeño, donde se administraba el bautismo.

**Bóveda de cañón:** De forma semicilíndrica, originada por la prolongación de un arco de medio punto en el espacio. Se emplea para cubrir espacios longitudinales, como las naves de las iglesias.

**Canecillo:** Pequeña ménsula que sostiene una cornisa u aleros. Puede llevar o no decoración.

**Casetones:** Compartimientos de forma geométrica (habitualmente cuadrados o hexagonales) que pueden formar la cara interna de las bóvedas y los artesonados.

**Cenotafio:** Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica.

**Cercha:** Cimbra o armadura que sostiene un arco o una bóveda durante su construcción.

**Columna colosal:** Es aquella cuyo fuste abarca más de una planta en la fachada.

**Comitente:** Aquel que encarga al artista una obra.

**Contrafuerte:** También llamado **estribo**, es un engrosamiento puntual en el muro, normalmente hacia el exterior, usado para transmitir las cargas transversales a la cimentación.

**Cornisa:** Remate con molduras en las zonas más altas de un edificio.

**Cúpula:** Bóveda semiesférica.

**Dintel:** Elemento horizontal (madera, piedra, hierro, etc.) sostenido por dos pies derechos, jambas o muros, formando un vano.

**Estuco:** Mezcla de cal y polvo de mármol, alabastro y yeso que tiene numerosos usos por su bajo costo y ligereza.

**Entablamento:** Conjunto formado, en cualquiera de los órdenes clásicos, por el arquitrabe, el friso y la cornisa. En general, en las estructuras adinteladas, conjunto de elementos horizontales sostenidos por otros verticales (pilares o columnas).

**Fachada:** Parte delantera y/o exterior de un edificio, que posee un carácter principal y en la cual suele colocarse uno o más accesos al interior.

**Foyer:** Espacio que en los teatros sirve de transición a otra sala mayor, para reunirse o pasear.

**Friso:** Banda o faja horizontal de un muro decorado con relieves.

**Frontispicio:** Fachada o delantera de un edificio.

**Frontón:** Espacio triangular que remata la fachada de un edificio, especialmente de los templos clásicos. Puede también emplearse para rematar ventanas, portadas, etc.

**Guirnalda:** Elemento decorativo compuesto por frutos, hojas y flores, unidos por una cinta.

**Hexástilo:** Dicho especialmente de un edificio de estilo clásico que presenta una fila de seis columnas en la fachada.

**Hornacina:** Hueco en forma de arco realizado en la pared para albergar una estatua, imagen u objeto decorativo.

**Imaginería:** Talla o pintura de imágenes sagradas.

**Jamba:** Cada uno de los elementos verticales que, como pilares, sostienen el arco o dintel en un vano. A menudo perfilados o con columnas o esculturas en la base.

**Mecenazgo:** Protección dispensada por una persona a un escritor o artista.

**Octástilo:** Dicho especialmente de un edificio de estilo clásico que presenta una fila de ocho columnas en la fachada.

**Óculo:** Vano de forma circular u ovalada.

**Orden:** Conjunto de elementos arquitectónicos que, con objeto de obtener edificios de proporciones armoniosas, siguen unos criterios fijos de forma, belleza y proporción, especialmente referidos a la columna y el entablamento. Hay tres tipos de órdenes: dórico, jónico y corintio. El dórico es un orden robusto y sobrio que se ha relacionado con lo masculino. El jónico es más fino y rico, se ha relacionado con lo femenino. El corintio es más ornamental.

**Pechina:** Cada uno de los cuatro triángulos esféricos que sirven para pasar del cuadrado del crucero al círculo de la cúpula que sostienen.

**Períptero:** Templo clásico rodeado por columnas que dejan paso entre estas y el muro.

**Peristilo:** Columnata alrededor de un patio o del exterior de un edificio.

**Planimetría:** Representación y medida sobre un plano de una porción de la superficie terrestre.

**Planta:** Representación gráfica de una construcción mediante un plano de su sección horizontal. **Planta de cruz griega:** Cuando la sección horizontal forma una cruz con los dos brazos iguales, con cruce en el centro.

**Podio:** Plataforma elevada sobre la que se asienta un templo romano.

**Pórtico:** Espacio cubierto y sostenido por columnas que precede a un edificio.

**Retablo:** Conjunto de representaciones talladas o pintadas que decoran el muro situado tras el altar.

**Sillar:** Bloque de piedra escuadrado y de sección rectangular que se emplea en algunas construcciones.

**Tambor:** Elemento constructivo cilíndrico que sirve de base a una cúpula a fin de dar a ésta mayor realce; generalmente con ventanillas u otro tipo de abertura para iluminar el interior del edificio.

## ACTIVIDADES

- 1) A partir de la siguiente imagen, analice las relaciones existentes entre arte y política durante el Neoclasicismo europeo a comienzos del siglo XIX, así como las fuentes de inspiración de Cánova en el diseño de la obra.



### CANOVA NAPOLEON

**Fig. 56 Napoleón. Antonio Cánova. 1806. Mármol. Apsley House, Londres.**

- 2) Busque información e imágenes sobre dos de las obras de Goya más visitadas en el Museo del Prado: *La maja desnuda* y *La maja vestida*, y conteste:
  - ¿Qué características peculiares tienen estas representaciones en relación con los convencionalismos sociales, y pictóricos, de la época de Goya?
  - ¿Qué personaje del entorno de Goya encargó las pinturas y cuál fue el destino de estas obras en los años siguientes?
  - ¿Qué problemas le acarreó a Goya, con la Inquisición, la realización de estas obras?
- 3) Conforme un equipo integrado por tres compañeros y realice un relevamiento fotográfico a partir del cual pueda visualizarse la apariencia que presentaban, a finales del siglo XIX, los edificios neoclásicos montevideanos a los que se ha hecho referencia en este capítulo, así como su entorno. Para la tarea se sugiere consultar el archivo del Centro Municipal de Fotografía, realizar una búsqueda de imágenes en Internet, indagar en archivos fotográficos familiares, así como en ediciones del tipo de la realizada por el diario El País en el año 2008 “Mil fotos rescatadas del olvido”, entre otras. Con las imágenes obtenidas, prepare una presentación de diapositivas con la información necesaria para su contextualización.
- 4) Ubique información sobre el edificio que aparece en la siguiente imagen y responda:

- ¿Qué acontecimientos importantes registra su construcción y su “reconstrucción”?
- ¿Cómo describiría sus elementos neoclásicos?
- ¿Sigue utilizándose en la actualidad?



### TEMPLO INGLÉS

**Fig. 57 Templo Inglés. Montevideo. 1845 (construcción original) 1934 (reconstrucción).**

### PROCEDENCIA DE LAS FIGURAS<sup>36</sup>

1. Dominio público. Wikimedia Commons
2. © Andrew Dunn. Wikimedia Commons
3. © The Metropolitan Museum of Art
4. © Web Gallery of Art
5. © Starus. Wikimedia Commons
6. © Eric Pouhier. Wikimedia Commons
7. Foto gentileza Graciana Demarco
8. Foto gentileza Graciana Demarco
9. © DanMcKay. Wikimedia Commons
10. Dominio público. Wikimedia Commons
11. Dominio público. Wikimedia Commons
12. © Eric Pouhier. Wikimedia Commons
13. © Ayuntamiento de Pamplona. En [www.pamplona.es](http://www.pamplona.es)
14. © esacademic.com
15. Dominio público. Wikimedia Commons
16. Dominio público. Wikimedia Commons

<sup>36</sup> Las imágenes tomadas de la base de datos Wikimedia Commons indicadas con la expresión “Dominio público” es porque así están indicadas en este archivo. Y aquellas en que se ha atribuido autor, están bajo la siguiente licencia: “Creative Commons. Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0)”, enlace: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>, estableciéndose como requisito para su uso reconocer los créditos de la obra al autor de la misma, tal como éste aparece en la base de datos.

17. © Rolf Süssbrich. Wikimedia Commons
18. © Christopher Hollis. Wikimedia Commons
19. Dominio público. Wikimedia Commons
20. © Sailko. Wikimedia Commons
21. © Sailko. Wikimedia Commons
22. Tomada de [www.all-art.org](http://www.all-art.org)
23. © Wen-Hsiang Tsai. En [www.cis.nctu.tw/~whtsai/](http://www.cis.nctu.tw/~whtsai/)
24. Dominio público. Wikimedia Commons
25. Fotografía de los autores
26. Dominio público. Wikimedia Commons
27. © Web Gallery of Art
28. © Web Gallery of Art
29. Dominio público. Wikimedia Commons
30. Dominio público. Wikimedia Commons
31. © Museo Nacional del Prado
32. © Museo Nacional del Prado
33. © Museo Nacional del Prado
34. © Museo Nacional del Prado
35. © The Metropolitan Museum of Art
36. © The Metropolitan Museum of Art
37. © The Metropolitan Museum of Art
38. © Museo Nacional del Prado
39. © The Metropolitan Museum of Art
40. © Museo Nacional del Prado
41. © Museo Nacional del Prado
42. © Museo Nacional del Prado
43. © Museo Nacional del Prado
44. Fotografía de los autores
45. Fotografía de los autores
46. Fotografía de los autores
47. Fotografía de los autores
48. Fotografía de los autores
49. Fotografía de los autores
50. Fotografía de los autores
51. Tomada de [www.teatrosolis.org.uy](http://www.teatrosolis.org.uy)
52. Fotografía de los autores
53. Fotografía de los autores
54. Fotografía de los autores
55. Fotografía de los autores
56. Tomada de [www.all-art.org](http://www.all-art.org)
57. Fotografía de los autores