

EL VIAJE DE LAS ARTES HACIA LA MODERNIDAD: LA FRANCIA DEL SIGLO XIX

ISABEL VELOSO SANTAMARÍA
Universidad Autónoma de Madrid (España)

RESUMEN

El siglo XIX es una época de profundas transformaciones ideológicas y estéticas que desembocarán en el nacimiento de una nueva interpretación del hecho artístico. Las páginas siguientes intentarán presentar un breve recorrido por la convergencia de las artes francesas –pintura, literatura, música y arquitectura– hacia la modernidad.

PALABRAS CLAVE

Clasicismo, forma, romanticismo, individuo, realismo, sociedad, impresionismo, deconstrucción, funcionalidad, eclecticismo, naturalismo, mimesis, analogía, simbolismo.

RESUME

Le XIX^{ème} siècle est une époque de transformations esthétiques et idéologiques très profondes qui aboutiront à la naissance d'une nouvelle interprétation du fait artistique. Les pages qui suivent essaieront de donner un aperçu de la convergence des arts français –peinture, littérature, musique et architecture– vers la modernité.

MOTS-CLES

Classicisme, forme, romantisme, individu, réalisme, société, impressionnisme, déconstruction, fonctionnalisme, écartisme, naturalisme, mimésis, analogie, symbolisme.

ABSTRACT

The nineteenth century was marked by profound ideological and aesthetic changes that gave rise to a new interpretation of the arts. The following pages will briefly describe how the French arts –painting, literature, music and architecture– were all moving in the same direction, towards modernity.

KEY WORDS

Classicism, form, romanticism, individual, realism, society, impressionism, deconstruction, functionalism, eclecticism, naturalism, mimesis, analogy, symbolism.

Dentro de la historia de Francia hay, sin duda, muchos períodos destacables, períodos que han influido en la historia universal política o socialmente. Los hay también que han determinado el devenir estético de las corrientes artísticas europeas en su desarrollo hacia la modernidad. No en vano Francia ha estado en la vanguardia artística en muchas ocasiones por ser una tierra donde las novedades, las revoluciones incluso, suelen germinar con facilidad. Una de las épocas de mayor productividad artística y mayor rebeldía fue el siglo XIX. Al empeño de sus novelistas y poetas, músicos, arquitectos y pintores debemos en gran parte la riqueza y multiplicidad de nuestro arte actual.

Como presentaremos a continuación, en un clima de auge económico y progreso científico espectaculares, las artes tuvieron que luchar contra el talante acomodaticio y retrógrado que se iba imponiendo desde el poder. Y lo hicieron todas juntas en una espectacular convergencia de la arquitectura, la pintura, la literatura y la música, decididas, a pesar de todo, a avanzar hacia el futuro.

Veremos pues cómo se fue gestando un abandono paulatino de los moldes neoclásicos, del rigorismo formalista, del racionalismo, de la dependencia del arte de factores ajenos a él, de la norma, etc., para abrir las puertas a nuevas y revolucionarias concepciones estéticas que reaccionaron de maneras diversas al devenir ideológico del siglo.

Para ello y tras una breve introducción estructuraremos las páginas que siguen en apartados dedicados a la evolución en las diferentes artes: pintura, arquitectura, música y literatura.

Pero no podemos abordar este repaso a la evolución artística de todo un siglo sin detenernos siquiera un momento en lo que a nuestro entender son los tres factores más determinantes en el desarrollo artístico del siglo:

- la consolidación de la burguesía como clase dominante.
- la coexistencia de academicismo e innovación
- la conciliación del individuo con la sociedad.

Acabado el Antiguo Régimen, tras la Revolución, el tiempo de la nobleza y el clero dio paso al de la burguesía. Esta clase social que inició su andadura con el empuje progresista de quien quiere romper los moldes sociales establecidos, terminó luchando por ocupar los puestos y los privilegios a los que había accedido la nobleza, sustituyendo la aristocracia de sangre por la aristocracia económica¹.

El aburguesamiento de la sociedad trajo consigo un embrutecimiento progresivo del gusto en el que convergen al menos dos causas: por una parte, dado su carácter advenedizo e inseguro, la burguesía apostó en materia artística por valores “eternos”, esto es, clásicos; por otra parte, exportó a los criterios estéticos su modo de entender la vida: arrogante, superficial, fácil y ostentoso. En la pintura, la arquitectura, la decoración de interiores, la música o la literatura nunca antes había predominado de manera tan generalizada el mal gusto, pues, para estos nuevos ricos, lo caro y pomposo era sinónimo indiscutible de calidad artística.

Obviamente siempre ha habido un estilo artístico de calidad que no se corresponde con el gusto del público de la época, y otro, quizá de menor calidad, pero de mucha mayor aceptación. Sin embargo, nunca hasta entonces, las tendencias artísticas de mayor nivel estuvieron tan alejadas del gusto de sus contemporáneos. El divorcio entre el público y los verdaderos artistas se instaló de tal manera que gran parte de la intelectualidad renunció a su aceptación general llegando a considerar el éxito como un signo de inferioridad artística.

No olvidemos pues que, en cualquiera de las manifestaciones estéticas, existirá una poderosa corriente de arte burgués de consumo en la que intentará abrir brecha el arte genuino para intentar nuevas vías de expresión: la pintura

¹ Con la emergencia de la burguesía el dinero se transformó en la medida de todas las cosas, incluido el arte, no en vano nos encontramos en la época de nacimiento del capitalismo moderno.

contemporánea al aire libre frente a la pintura mitológica de taller, la indefinición modal o tonal frente a la opereta, la arquitectura metálica frente al monumentalismo, el drama romántico frente al melodrama, por poner solo algunos ejemplos.

- De la interacción de dos focos de producción, el académico y el innovador, surgirá el potente arte francés decimonónico. Lo interesante del concepto “académico” es el hecho de destacar la importante labor artística que el estado francés ejerció a lo largo de todo el siglo. Desde los tiempos posrevolucionarios se multiplicaron las instituciones que potenciaban el cultivo de las artes, la vigilancia del patrimonio, el talento de los artistas más destacados, etc.². Sin embargo en muchos casos esta intervención derivó en intervencionismo y en unas posturas que a fuerza de defender el criterio oficialista se cerraban tozudamente a cualquier innovación, lo cual motivó que, en nombre de la sacrosanta libertad del artista, se vilipendiara la labor del estado; no obstante, hemos de reconocer que por las aulas de sus instituciones pasaron los mejores representantes del arte decimonónico para adquirir una formación que luego les posibilitase buscar y encontrar nuevos caminos, especialmente en los *ateliers* privados, propiedad de diferentes artistas, que suponían el complemento perfecto a la formación institucional.

- Durante todo ese siglo, y una vez caído el Antiguo Régimen como ya hemos dicho, asistimos a una preocupación constante por reflejar una dialéctica: la del individuo que lucha por recobrar su identidad y su papel social contra el enemigo que suponen las estructuras de poder, ya sea políticas, económicas o culturales. Esta lucha tomará diferentes matices. Así, a principios de siglo, veremos cómo el individuo rehúye el enfrentamiento directo con la Historia, refugiándose en su melancólico aislamiento, obsesionado consigo mismo; a mediados de siglo optará en cambio por el combate cuerpo a cuerpo, convencido de sus posibilidades, confiado en que otro mundo es posible; y en el último tercio,

² Nos referimos , por ejemplo a La Escuela de Bellas Artes de París, la Academia de Bellas Artes, El Premio de Roma, el Instituto de Francia o los conocidos “salones” sobre los que volveremos.

desesperado y decepcionado, se refugiará en el sueño, el símbolo o los paraísos artificiales para desentenderse de la realidad.

En definitiva, nos enfrentamos a un siglo que intentará, por todos los medios, no solo conciliar el individuo con la sociedad sino, quizás, las dos vertientes de ese mismo individuo: la trascendente e ideal con la inmanente y material.

LA PINTURA. HACIA LA LUZ Y EL COLOR

El siglo XIX comienza artísticamente hablando con un paso atrás en la evolución estética. La concepción napoleónica del arte tras la Revolución de 1789 frenó en Francia la emergencia del romanticismo, tal y como sucedía en otros países europeos como Alemania e Inglaterra, y recuperó las bases del neoclasicismo haciendo de ellas el epítome del espíritu francés en todas las artes.

La pintura neoclásica, representada magistralmente por Jacques-Louis David (1748-1825) y Dominique Ingres (1770-1867), parte de la concepción trascendente del arte, es decir, de un arte útil cuyo objeto sería aleccionar al pueblo; para ello se rescatan los ideales estéticos clásicos en respuesta austera a las estridencias del barroco y, sobre todo, del sensualismo rococó orientado no al intelecto sino a los sentidos.

Ante la imposibilidad de enunciar todas y cada una de sus características preferimos destacar aquellas cuya transformación será la bisagra para pasar a la pintura moderna:

- El carácter mitológico e histórico. Se trata de una pintura de taller que sigue básicamente los modelos ideales de la antigüedad grecolatina. A medida que este carácter histórico vaya dando paso a la contemporaneidad primero y la cotidianeidad después, nos iremos acercando a la modernidad que trajo el impresionismo.

- El imperio absoluto de la forma –línea, contorno y composición (no en vano los pintores de esta época eran todos excelentes dibujantes)–. Como en el caso anterior, la pintura moderna pasará indefectiblemente

por el destierro de la perfecta definición de las formas en favor de la luz y el color, camino de la abstracción.

Durante los años imperiales el pintor más conocido de Francia fue sin duda Jacques-Louis David a quien debemos cuadros de temas revolucionarios tan conocidos por todos como la *Muerte de Marat* (1793), o los diversos retratos de Napoleón que han servido para asentar iconográficamente la figura del general y emperador en la imaginación occidental³. Ingres, que se educó en el taller del anterior, representa la perfección absoluta del dibujo y la simetría, la quintaesencia del arte neoclásico que intentó inculcar a sus alumnos de la escuela de Bellas Artes.

La pintura romántica supuso la irrupción del individualismo y la subjetividad en el arte. Aunque acallada momentáneamente por el clasicismo imperial, esta pintura empezó a gestarse tras el fracaso de la Revolución y sus valores de libertad que nunca se pusieron verdaderamente en marcha. Tras ella, la idea de un cambio global de la sociedad parecía utópica, dando a entender que sólo quedaba ya la posibilidad de las revoluciones individuales, la rebeldía del yo ante un mundo demasiado rígido y convencional.

Precisamente por eso ya no se buscaba un arte para cambiar la sociedad como ocurría en el neoclasicismo, sino para expresar el interior del individuo como única verdad. Será un movimiento subjetivo que no plasmará (aún) la realidad tal y como se ve, ni tampoco (ya) tal y como se quisiera ver, sino en función de los sentimientos del sujeto que, en oposición a lo racional, serán la clave para interpretar el mundo; el destino trágico, la libertad, el erotismo, la violencia, lo irracional y oculto, el poder sereno y apacible o violento y turbulento de la naturaleza recién recuperada para el arte o la actualidad histórica y política son las bases temáticas de esta estética.

Frente a la depurada línea del neoclasicismo, los pintores románticos, esencialmente Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-

³ Al conocer en 1797 a Napoleón la vida del pintor cobra un nuevo sentido vinculándose estrechamente al emperador hasta el punto de ser considerado como el pintor oficial del primer imperio. Al caer Napoleón, David se exilió en Bruselas dedicándose a pinturas de temas mitológicos.

1863) prefieren la potencialidad expresiva del color y de la luz, sobre todo Delacroix que se convertiría en maestro de los impresionistas por sus atrevidas experimentaciones cromáticas en una pintura hasta entonces dominada por los tonos apagados, terrosos, monótonos y sin vida.

La obra de arte romántica debía su grandeza en parte a la improvisación, al sentimiento, al estado de ánimo y a la inspiración, más fértiles, a su parecer, que la labor racional, el trabajo sistemático o el plan preconcebido. Los elementos más valiosos de la obra de arte radicarían en ocurrencias fortuitas, hallazgos, regalos de la inspiración divina.

En este estado de cosas y adentrándonos ya en la segunda mitad del siglo XIX, aires nuevos se percibían en la evolución estética. De manera asombrosamente simultánea asistimos al desarrollo de dos corrientes estéticas divergentes: el impresionismo, más acorde con la evolución de los tiempos, y el simbolismo, como cuestionamiento de esa pretendida modernidad.

En pleno auge económico, progreso técnico y positivismo materialista, el arte impresionista se impregna del espíritu científico del Segundo Imperio y decide poner rumbo a la modernidad. Ese viaje se hará a través de una serie de pautas que nos harán pasar del arte realista de Camille Corot (1796-1875) y Gustave Courbet (1819-1877) a la pintura impresionista. Los pasos esenciales en ese tránsito fueron:

- La contemporaneidad y la cotidianeidad que contribuyeron a enriquecer temáticamente la pintura. La gran novedad es la ausencia de referencias fuera de la percepción visual, basándose en lo visible y no en el ideal respaldado por la pintura académica y expresado en la plasmación de temas mitológicos, históricos o religiosos. Esta contemporaneidad elevó a la categoría de arte temas hasta entonces ajenos a él: la vida de los trabajadores, el mundo rural, el urbano, la mujer moderna, la industria, el ferrocarril, el ocio en las ciudades, la vida familiar y doméstica⁴. La banalidad e inmediatez de sus escenas y personajes fueron criticadas por

⁴ Dentro de esa contemporaneidad, la generación de 1848, encabezada por Courbet, manifiesta cierta preferencia por la realidad social, aunque sin ninguna reivindicación de mejoras sociales o cambios políticos.

la burguesía conservadora tachándolas de complacencia en la fealdad y la vulgaridad, y de atentado al buen gusto.

- La preocupación por investigar cómo se proyecta la luz sobre el objeto o la figura humana, y cómo trasladar sus efectos cambiantes al lienzo⁵ es una de las bases de esta pintura. Se va generalizando la técnica de la traducción del efecto lumínico mediante toques fragmentados de color tal y como se había observado antaño en Giorgione, Tiziano y sobre todo en Velázquez⁶.

- La pintura al aire libre, porque la luz se convierte en un reto cuando cambia, cuando se hace volátil y fugitiva. Los pintores empiezan a salir a la naturaleza para intentar captar la instantaneidad de un efecto lumínico preciso. Y esa instantaneidad se logra gracias al matrimonio de la luz y el color, abandonando la línea. Tradicionalmente la pintura al aire libre se limitaba al trazado de bocetos para reconstruir el original en el taller de manera que la espontaneidad y “la impresión” quedaban cuidadosamente borradas en el proceso. Algo que Corot o Courbet empezaron a remediar.

Como cabía esperar, la sociedad francesa no aceptó de buen grado lo que supuso toda una revolución pictórica. El academicismo seguía imperando en las casas de la clase media que decoraba sus paredes con los retratos de corte clásico de Édouard Dubufe, la pintura histórica pseudo-barroca de Thomas Couture y Louis Boulanger o las decoraciones mito-alegóricas de William Bouguereau y Paul Baudry, es decir, todo lo ostentoso, grandioso e indefectiblemente clásico.

⁵ Recordemos que estamos en la época de enormes avances científicos en la química –creación de colores sintéticos– y la óptica –teoría de los colores complementarios– perfectamente aplicables al arte impresionista.

⁶ Velázquez es considerado como uno de los maestros indiscutibles por los impresionistas. Monet y Degas visitaron frecuentemente la galería española del Louvre interesados sobremanera por los cuadros del “pintor de los pintores”, en palabras de Monet.

Igualmente académico era el criterio del jurado de los Salones⁷ formado en su mayoría por profesores o antiguos alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En el Salón de 1863 se rechazaron tres mil de las cinco mil obras presentadas, lo que motivó que el emperador Napoleón III creara un salón anexo donde se expusieran las obras no aceptadas. Será entonces en ese “Salón des Refusés” donde irán apareciendo las primeras obras impresionistas, como el *Almuerzo sobre la hierba* de Edouard Manet que se exhibió ese mismo año, con el consiguiente escándalo.

Claude Monet (1840-1926), Edouard Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903) o Auguste Renoir (1841-1920) representaron en sus cuadros las escenas cotidianas de la vida moderna francesa desde una perspectiva eminentemente sensorial, intentando registrar lo que el ojo ve, con todas sus limitaciones y sin ningún convencionalismo técnico o moral.

Poco a poco la pintura académica se fue abriendo al nuevo concepto pictórico e incluso el público comenzó a aceptarlo: lo heterodoxo se hizo ortodoxo.

En la misma época el simbolismo optó por otro camino. No apostó por la técnica ni por la vida contemporánea ni por la instantaneidad, sino que se replegó hacia espacios íntimos del yo y un pasado medieval y religioso. Tampoco desarrolló un estilo unitario; fue más bien un conglomerado de encuentros pictóricos individuales que, sin embargo, com-partieron algunas líneas generales.

Podemos hablar de un simbolismo de tendencia más “mística” –Odilon Redon (1840-1916), Gustave Moreau (1826-1898) o Puvis de Chavannes (1824-1898)– que desarrolló un arte ideista, sintético, subjetivo y decorativo que se nutrió tanto de algunos conceptos impresionistas –su preocupación por pintar no la cosa sino el efecto que produce en el espectador, su interés por estudiar los productos del color y la luz– como de la influencia de la pintura prerrafaelista que contribuyeron a rehabilitar un idílico pasado medieval de

⁷ El Salón era la única exposición estatal que existía en Francia y el medio más codiciado por todos los artistas –academicistas o innovadores– para darse a conocer entre el público y poder vender sus obras. El único requisito era pasar la selección hecha por un jurado.

resonancias míticas, la pintura de taller, la pureza de la línea del Quattrocento⁸ y las figuras evanescentes y oníricas en escenas de exaltación espiritual.

Paul Gauguin (1848-1903) y el heterogéneo grupo de los “nabis”, que lo tomaron como referente, pretendieron una superación del impresionismo. La intención de Gauguin era trascender la observación física pasando de las circunstancias objetivas al estado de ánimo de quien observa y al significado simbólico de que están cargados ya no solo los objetos, sino los signos mismos del cuadro (líneas y colores). De ahí su necesidad de superar los límites sensoriales sugiriendo la realidad incluso a través de su completa deformación, de su abstracción. Lo que nos llevará ya a las vanguardias de principios del XX.

LA LITERATURA. DEL YO A LA REALIDAD Y AL SUEÑO

Frente al neoclasicismo napoleónico, el romanticismo⁹ promulgará una idéntica defensa de la libertad estética a la que vimos en pintura, para escapar igualmente de la rigidez de las normas clásicas. La imitación de los modelos antiguos dará paso a un arte gobernado por la inspiración y el genio individual que, a finales del siglo anterior, había encontrado en Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) su principal motor ideológico.

A diferencia de los parámetros dieciochescos de carácter racional y social, con el individualismo del primer romanticismo el sujeto y la originalidad pasaron a ser la medida de las cosas: todo lo que era diferente, todo lo que escapaba al orden establecido era original, y solo lo original y subjetivo era digno de consideración. Se inauguró entonces el culto a la diversidad en detrimento de la norma y de la (imposible) consecución de un ideal racional.

Este individualismo sensuista –“Siento, luego existo”– se nutrió del creciente pesimismo y del desencanto posrevolucionario que provocaron que el yo se encerrase en su interior o se refugiase en la naturaleza y el viaje para dar la espalda a la realidad.

⁸ Se recupera en este arte el dibujo tal y como lo entendía Ingres, por ejemplo.

⁹ El sustantivo “romantisme” fue introducido por la ideóloga y escritora Madame de Staël (1766-1817) al amparo de las teorías estéticas de alemanes como Friedrich Schlegel

Siendo el yo el centro del universo, resulta bastante lógico que el género literario más propicio para su expresión fuera el autobiográfico (autobiografía, diario íntimo –muy especialmente el *Oberman* (1804) de Étienne de Sénancourt– o memorias, como las *Mémoires d'Outre-tombe* (1803-1846) de René de Chateaubriand).

Pero a medida que avanza el siglo el individuo va recobrando la confianza en sí mismo y en el contexto social donde se encuentra. Un ola de optimismo recorre Francia haciendo que hombres de letras se involucren activamente en la política –Victor Hugo, o Lamartine, por ejemplo– y en las reformas sociales, seguros de poder conseguir un mundo más justo y progresista. De aquí que asistamos a un renovado interés por dos nuevos aspectos: la Historia y el hombre social.

El protagonismo de una historia cada vez más cercana al presente domina tanto en novela –*Les Chroniques italiennes* de Stendhal, *Notre-Dame de Paris* de Hugo o *Les Chouans* de Balzac– como en la poesía –*Jocelyn* (1836) y de *Les Révolutions* (1837) ambos de Lamartine o *La légende des siècles* (1859) de Victor Hugo– y también en el drama –gran parte de las obras de Hugo y de Alfred de Vigny–.

El arte se hizo trascendente en su necesidad de reflejar los problemas de la sociedad y orientarla hacia un nuevo rumbo. A partir de 1830 es norma juzgar una obra de arte literaria desde el punto de vista de su relación con los problemas de actualidad política y social, dominando una estética utilitarista en la que el escritor encarna el papel de guía espiritual, político y estético.

La línea artística en la que encontramos obras de Balzac, *La Cousine Bette*, *Le Cousin Pons*, etc.¹⁰, y de Stendhal, *Le rouge et le noir*, será la que entroncará con la literatura del realismo objetivo y del realismo científico o naturalismo.

A caballo entre el romanticismo y el simbolismo encontramos una literatura que, sobre una hipotética desaparición del yo que escribe, pretende reflejar la

¹⁰ Y gran parte de las novelas que, junto con éstas, forman *La Comédie Humaine*, la magna obra de Balzac que agrupa aproximadamente 90 novelas con las que pretendía ser “un historiador del presente”.

realidad tal y como se percibe, lejos de los excesos y el exhibicionismo románticos, en la línea estética del impresionismo pictórico. Son básicamente novelas en las que, recuperando acaso inconscientemente el realismo español del Siglo de Oro, volvemos a encontrar personajes ajenos completamente a cualquier dimensión singular o heroica; por el contrario se tratará de seres que se irán banalizando primero y marginalizando después en una progresión que nos llevaría de la clase media al obrero, de éste a la marginación social, para terminar en la marginación psicológica y la fantasía, dentro ya de los límites del simbolismo.

Antes de que naturalismo propusiera la cientificación absoluta del arte, apareció una de las mayores figuras de la literatura decimonónica: Gustave Flaubert (1821-1880). El que fuera maestro de gran parte de los autores posteriores supo encontrar el delicado equilibrio entre la subjetividad del autor y el realismo documental a partir de la correcta interpretación del concepto de “mimesis” aristotélica. La imitación absoluta de la realidad por parte del arte, tal y como se empezaba a proponer en los círculos intelectuales, no era sino una entelequia fruto de la aplicación de criterios científicos a la literatura (como a la historia, la religión, la política y cualquier otra disciplina humanística). Afortunadamente Flaubert, como Émile Zola poco más tarde, comprendieron que el autor no podía ni debía copiar la realidad sino interpretarla, recrearla: “dar sensación de realidad” pero sin pretender ser la realidad misma. Y para ello el autor debía parecer ausente del texto, al menos en el nivel más explícito. Sin embargo, sus obras están lejos de gestarse solas; son el resultado de una labor de infinito y minucioso trabajo de composición, documentación y virtuosismo lingüístico en algunos casos. En perpetua contradicción consigo mismo y dominado por un pesimismo nihilista creciente, Gustave Flaubert renunció a vivir y se refugió en la escritura en pos de una perfección desasosegante que persiguió compulsivamente, como quien se aferra al único salvavidas que le impide ser arrastrado por la corriente. La muy escandalosa para su tiempo *Madame Bovary* (1856) fue el resultado de cinco años de estudios y más de dos mil páginas de borradores.

En la estela flaubertiana se instaló el llamado “naturalismo” que pretendió llevar la labor del novelista al extremo del grado cero de la escritura. En unos años en los que la ciencia parecía la panacea y el único criterio para valorarlo

todo, se demostró que su aplicación al arte era absolutamente desastrosa, como lo prueba el olvido en que han caído aquellos escritores que lo intentaron. Émile Zola (1840-1902) esquivó tal final al alejar sus magníficas novelas de los parámetros teóricos que él mismo defendía.

Aún habiendo talantes optimistas como el de Zola que creían en un mundo edificado sobre el progreso científico, la justicia entre los hombres y el trabajo por encima de las miserias humanas, en general el aire de esta época estaba impregnado de gran pesimismo y desencanto. El artista se sentía incomprendido en una sociedad tremendamente materialista en la que se comercializaba con todo; en una sociedad plagada de apariencias y cinismo, y profundamente conservadora. Crecía el sentimiento de hastío así como la incapacidad para asumir la pérdida de cualquier dimensión trascendente promovida por el materialismo positivista. Es el momento en que primero Baudelaire (1821-1867) y luego Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898) intentan llenar ese vacío con la trascendencia poética que traerá el simbolismo, y con él la modernidad poética. Porque decir simbolismo es decir poesía, siendo ésta considerada como la esencia misma del lenguaje. Desde el momento en que la poesía se apropia de todo el espectro literario queda poco sitio para otras formas como la novela o el teatro¹¹.

La poesía tradicional era una poesía referencial que siempre remitía a algo ajeno a ella misma, algo preexistente e independiente del poema. Frente a esto la modernidad poética apuesta por una poesía no representativa, que no remita a nada externo a ella sino a un referente que ella misma creará, en una dinámica que veremos repetida en el contexto musical, en estos años íntimamente ligado al poético. La poesía simbolista escapa del ámbito exclusivamente artístico para proponer una lectura del mundo desde un ángulo diferente, analógico, y no analítico o racional. Incluso podemos decir que la literatura, en general, se vive en los últimos años del siglo como una auténtica religión en un momento de avidez de absoluto.

¹¹ Sin embargo es en estos momentos cuando tiene lugar la total renovación del teatro que había caído en la más completa vulgaridad desde mediados de siglo. Siguiendo la estela de Ibsen y Strindberg, el teatro se recuperará esencialmente con las obras del belga Maurice Maeterlinck (1862-1949)

El carácter elitista del simbolismo, contrario al arte de burgués de masas, hizo que durante muchos años se considerara a estos poetas como “poetas sin público”, sin mercado, prácticamente desconocidos. Si a esto unimos su convencimiento de que la palabra no es capaz de decir dignamente la cosa, tenemos como resultado un discurso poético oblicuo, alusivo, sugeridor hasta el enigma, una lengua que refiere los objetos de modo indirecto, como por medio de juegos de reflejos, de impresiones inconexas, de recreaciones metafóricas inéditas y de una sintaxis descoyuntada, con una tipografía y puntuación sorprendentes. De todo esto se desprende la impresión general de que se trata de una poesía obtusa, oscura e incomprensible, algo que generó a los simbolistas numerosas críticas por parte de quienes aún se mantenían fieles a las exigencias clásicas de claridad y racionalidad, y por parte de los defensores de la poesía romántica, más realista y sencilla formalmente.

LA ARQUITECTURA. ECLECTICISMO Y METAL

La arquitectura francesa del XIX emprende su andadura basándose en tres elementos clave: historicismo, funcionalidad y renovación de los materiales.

Hastados como estaban de los excesos rococó, los artistas buscaban ya otros medios de expresión cuando en el primer tercio del XVIII se descubrieron los restos de Pompeya (1748) y Herculano (1737). Estas excavaciones vinieron a reforzar el gusto por la Antigüedad nutrido por los preceptos ilustrados. El neoclásico se fue imponiendo con su tendencia a sumar arqueología y moral. El imperio de Napoleón se decantó más hacia los modelos arquitectónicos romanos en un intento de hacer equivalentes los dos imperios, pero más tarde se le sumaron la arquitectura griega del período ático, la monumentalidad de la arquitectura egipcia, etc.

En la arquitectura decimonónica el historicismo supuso no tanto el interés por la recuperación de los estilos del pasado, reinterpretados o copiados científicamente, como su coexistencia pacífica. Durante todo el XIX asistimos a la simultaneidad de estilos arquitectónicos que van desde el más puro neoclasicismo hasta una concepción más amplia que abarca todo lo que recuerde, aunque sea vagamente, a la Antigüedad, neobarroco, neogótico, bizantino, etc., ya sea en construcciones nuevas o en restauraciones. Lo que

ocurre, sin embargo, es que en muchas ocasiones cuando este eclecticismo se aplicaba a una sola obra se transformaba en abigarramiento inarmónico en manos de clientes cuyo único interés era la ostentación y el lujo. Es el monumentalismo de los palacetes burgueses de las grandes ciudades. En ellos no se hace distinción entre materiales verdaderos y falsos. Se usan los estilos antiguos, no para recuperar sus líneas estéticas sino para recargar y recargar hasta el infinito, sin medida, de cara a dar impresión de riqueza. Es el arte sometido a la tiranía del dinero y de las apariencias. Se copia y combina la arquitectura de los palacios romanos, de los castillos del Loira, los salones barrocos, los atrios pompeyanos, el mobiliario Luis XV y las tapicerías Luis XVI.

No obstante, hay construcciones como el *Teatro de la Ópera* (1875) de París del arquitecto Charles Garnier que elevaron este eclecticismo a rango de estilo arquitectónico de calidad bautizado por el propio arquitecto como “estilo Napoleón III”. El efecto general de este emblemático edificio no es el de esa vacua ostentación de una sociedad de nuevos ricos o de abigarramiento desconcertante: el arquitecto, en sus diseños –interior y exterior– logró darle una armonía inédita y una funcionalidad que no olvidó garantizar la idoneidad de las cualidades acústicas o los lugares destinados al público.

Otra consecuencia del interés por la Historia fue la recuperación del estilo gótico francés alentada tanto por elementos ideológicos (nacionalismo, tradicionalismo, refugio en tiempos pretéritos, conservación del patrimonio, etc.) como por elementos técnicos, como la renovación de los materiales arquitectónicos.

De la mano de las construcciones o restauraciones de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), una de las grandes figuras del arquitectura francesa de ese siglo, se volvió hacia el pasado medieval, cuyo máximo exponente sería la *Sainte Chapelle*, construida en el XIII y restaurada por el mismo Viollet-le-Duc¹² a mediados del XIX, para rescatar de allí el modelo del arte gótico, como ya sucediera con anterioridad en Inglaterra. Fue además un sistema para recuperar una arquitectura del sentimiento y del dramatismo que escapase a la rigidez neoclásica y académica anterior. Para ello se sirvió de la inestimable ayuda de la decoración interior de las

¹² A quien debemos también la restauración de *Notre-Dame*.

iglesias rebosantes de pinturas, esculturas y vidrieras. Así que podemos considerar este neogótico como esencialmente polícromo y romántico, a caballo entre la política y el arte.

Pero la gran revolución arquitectónica del siglo fue sin duda la arquitectura metálica, producto directo de dos de las características mencionadas más arriba: la funcionalidad y renovación de los materiales.

La era técnica e industrial trajo consigo un cambio en el concepto de belleza en la arquitectura¹³: la belleza intrínseca dejará paso a la belleza en la adecuación a la función. Un edificio será bello no por sí mismo sino por su adecuación a la función que debe desempeñar: cuanto mejor responda una construcción al objetivo que debe cumplir, más bella será.

La misma industria posibilitó el empleo de nuevos materiales, básicamente hierro y el hormigón armado. La sustitución del carbón vegetal por el carbón mineral permitió la obtención de hierro fundido o colado más duro, resistente a la compresión e inflexible, infinitamente más seguro que la madera. Sus condiciones posibilitaban estructuras arquitectónicas más fuertes y altas. Hierro y hormigón desbancaron completamente a la piedra dada su resistencia y ligereza, su necesidad de menores cimientos y soportes, y el consecuente privilegio de la transparencia. Es la arquitectura metálica en la que los ingenieros empezaron a disputar el protagonismo a los arquitectos. Desde pequeñas construcciones como los invernaderos hasta las más notorias como estaciones de tren –*Estación de Saint-Lazare* en París– mercados centrales, grandes almacenes, puentes o galerías cubiertas, sin olvidarnos del mayor símbolo de este arte –*La Torre Eiffel* (1867)– esta nueva concepción de la arquitectura recorrió no sólo Francia sino Europa entera.

LA MÚSICA: DE LA MÚSICA PROGRAMÁTICA A LA DECONSTRUCCIÓN MUSICAL

Si tuviéramos que reducir la historia de la música francesa del XIX a solo los nombres imprescindibles, creemos que no sería muy errado seleccionar,

¹³ Respaldo por la Escuela Politécnica de Parí en oposición a la Escuela de Bellas Artes.

cronológicamente hablando, a Héctor Berlioz, Gabriel Fauré, Claude Debussy y Maurice Ravel.

Desde principios de siglo, la música francesa asumió como propias las características del romanticismo musical inaugurado por Beethoven. De entre ellas podemos destacar dos que nos resultan esenciales y ya conocidas: la expresividad y libertad del artista, regidas más por el sentimiento que por la reflexión, y la intensa relación de la música con la literatura. A esto último nos referimos con el concepto de “música programática”: una música que atendía más al desarrollo de una idea que al plano estrictamente musical, una composición orquestal inspirada directamente en la literatura –drama, poesía– y que sigue un argumento. Lo cual nos lleva indefectiblemente al imperio de la ópera y de la incesante “musicalización” de poemas en forma de “melodías”.

Sin lugar a dudas, la figura cumbre del romanticismo francés, en justo intermedio entre Beethoven y Wagner, fue Héctor Berlioz (1803-1869). Su música es el paradigma del romanticismo que tan asombrosamente inaugurara el primero, como demuestra, por ejemplo, que sea incapaz de componer nada que no vaya asociado a un argumento, un decorado, a una base literaria en definitiva (*La Condenación de Fausto*, sobre la obra de Goethe o *Romeo y Julieta* inspirada en su muy admirado Shakespeare) Asimismo, y a ejemplo de Beethoven, Berlioz es un músico *total* en cuya obra –en cada nota– encontramos una resonancia de los avatares de su vida, como puede comprobarse en su *Sinfonía Fantástica*. Se trata de un músico más confiado en la genialidad que en el trabajo, con tendencia a volverse grandilocuente, pero con el valor de hacer asociaciones inéditas y arriesgadas de instrumentos, a sacar de cada uno de ellos todas sus posibilidades. A él debemos la renovación de la orquesta tal y como la conocemos hoy¹⁴.

La tendencia a la música programática provocó que la única manera de acceder a la notoriedad musical en Francia fuera la ópera, aunque si excep-

¹⁴ La ampliación orquestal fue considerada por sus contemporáneos como exagerada, imposible o sencillamente ridícula, hasta el punto de que se llegaron a distribuir caricaturas del músico dirigiendo lo que supuestamente sería la *orquesta Berlioz*, en las que tanto él como los instrumentistas quedaban exhaustos.

tuamos la genialidad tan prematuramente malograda de Georges Bizet (1838-1875), los compositores de ópera no fueron muy brillantes; lo que no es óbice para que, como en el caso de Charles Gounod y su *Fausto*, se convirtieran en verdaderos fenómenos de popularidad, incluso fuera de Francia. La ópera francesa respondió muy bien al gusto de la burguesía que llenaba los teatros – las obras de Jules Massenet, por ejemplo– pero se fue empobreciendo. Quizá producto de esa generalización del gusto burgués fue el éxito incomparable de la opereta –el producto artístico más genuino en el Segundo Imperio– y de su creador Jacques Offenbach (1819-1880). En línea con la ópera bufa y el vaudeville del siglo anterior, se centra básicamente en la manipulación –no exenta de “cierta” calidad– de temas mitológicos o clásicos para parodias y veladas alusiones (y a veces no tan veladas) a temas de actualidad en forma de chistes “facilones”, triviales, de espíritu lúdico y burlón, en situaciones absolutamente inverosímiles. El ritmo es frenético y el buen gusto se sacrifica muchas veces al efecto. Es lo que más éxito tiene en una sociedad cuya emperatriz reconocía detestar la música clásica.

Avanzando en el tiempo, el eslabón que une la música romántica y la moderna, es sin duda Gabriel Fauré, con quien el referente figurativo empieza a perderse de manera semejante a lo que iba ocurriendo en poesía, tal y como vimos. Se le suele considerar como el músico de la espiritualidad por el intimismo nostálgico e incluso el misticismo que desprenden sus composiciones, muchas de ellas canciones basadas en poemas simbolistas, especialmente de Verlaine, como *La Bonne Chanson*. En medio de un panorama musical dominado por la poderosa influencia de Wagner, Fauré fue de los pocos que pudo resistírsele. A diferencia de aquél, Fauré huye de todo lo grandilocuente para centrarse en lo refinado, elegante y lo preciso, en la estela de Chopin, por ejemplo.

Y en esa evolución hacia la disolución de la forma, hacia la impresión y la ruptura de las estructuras clásicas –como vimos en pintura– reina por derecho propio el que muchos consideran como el más grande músico francés de todos los tiempos: Claude Debussy (1862-1918). Con él, y concretamente con su *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), sobre un poema de Mallarmé, entramos en la música moderna a través de la deestructuración de la escala, los nuevos conceptos de orquestación, la interpretación al piano o el poder del sonido por el sonido

mismo. Se le ha calificado tradicionalmente de “impresionista” a pesar suyo¹⁵; pero lo cierto es que su concepto musical comparte con los pintores el deseo de reflejar una impresión, la fugacidad de un momento, la sensibilidad por encima del academicismo y de lo figurativo. Esa huida del referente literario le hizo escoger *Pélleas et Mélisande* de Maeterlinck como base de su única ópera: un texto muy innovador y sutil que se limita a sugerir, a hacer un elocuente uso del silencio, reduciendo al mínimo cualquier elemento accesorio en escenografía, diálogo, etc. Es el polo opuesto de la ópera wagneriana¹⁶, y por supuesto, de la ópera italiana. Lo mismo ocurre con sus composiciones: todas ellas llevan un nombre (*Primavera, Iberia, El rincón de los niños, Estampas, El mar, Claro de luna*, etc.) pero la música no está a su servicio, no es un nombre significativo porque las notas no relatan su historia, se limitan a ofrecer una impresión del mar, de lo español o de la luz de la luna, por ejemplo.

Debussy aborreció desde su juventud cualquier regla fija que sometiese a la modulación o la progresión, haciendo con las relaciones tonales lo que los pintores modernos hicieron con los colores. La armonía y la melodía ceden su hasta entonces indiscutible preeminencia al color, el timbre y el ritmo.

Las relaciones entre Debussy y Maurice Ravel (1875-1937) fueron complejas y se desarrollaron siempre bajo el signo de una supuesta enemistad fomentada por aquellos que tildaban a Ravel de imitar constantemente a su predecesor. Aunque él siempre reconoció la influencia de Debussy –como la de Fauré, de quien fue alumno en el Conservatorio, la de Satie o la de Mussorgsky– no debemos pasar por alto que se trata de maneras diferentes de concebir la música moderna. Si Debussy continuaba el sensualismo de Chopin, Ravel estaba más próximo a la precisión de Liszt. Porque allí donde Debussy elucubraba lejos de cualquier norma, entre la improvisación, el exotismo, la impresión tonal o las escalas no resueltas, Ravel operaba más como un técnico¹⁷ que peca quizás de mayor

¹⁵ Quizá porque en la denominación vislumbraba aún cierto matiz peyorativo o porque sus preferencias estéticas se decantaban más por los poetas simbolistas que por los pintores impresionistas.

¹⁶ Debussy, como todos los demás, comenzó defendiendo el arte de Wagner, pero poco a poco se fue alejando de él, quizá por influencia de su amigo Erik Satie (1866-1925), uno de los primeros surrealistas.

¹⁷ De él decía Stravinsky que era como un relojero suizo.

artificio. Porque, sin duda alguna, Ravel era más proclive a la exactitud formal, a la adecuación a las reglas y formas más ortodoxas –sonatas y formas clásicas y barrocas– en la estela de Mozart o Schubert. Lo instintivo, vago y ensoñador deja paso al estudio equilibrado y objetivo, con un extraordinario acabado no exento muchas veces de ingenio. Si pudiéramos aplicar a los dos músicos referentes poéticos, Debussy estaría más próximo a Baudelaire y Verlaine y Ravel al más intelectual Mallarmé, cuya sintaxis es muy similar a la manera de componer de Ravel como podemos observar en *Trois poèmes de Mallarmé*, compuestos bajo el influjo de Schönberg, el músico del progreso, de la disonancia expresionista, y de Stravinsky¹⁸. En general, en toda su música se pueden detectar influencias de los grandes movimientos estéticos de la época desde el impresionismo y simbolismo hasta el cubismo o expresionismo.

Deseamos que este repaso a la evolución de las artes francesas del XIX haya contribuido modestamente a modificar la impresión que se tiene de ese siglo como un tiempo antiguo, desfasado y con ninguna conexión con el presente. Muy al contrario se trata de unos años esenciales para el establecimiento de los cimientos de la modernidad artística de la que hoy gozamos. Sentimos, no obstante, que este recorrido haya sido necesariamente somero, dada amplitud del tema tratado, aunque quizás haya servido para destacar cómo y por qué aparecieron los fundamentos, a veces contradictorios, del arte moderno: la explosión del poder del individuo rompiendo los cánones clásicos, la contemporaneidad, la impresión, lo fragmentario y lo sugerido; lo funcional y lo ecléctico; el progresivo abandono de las convenciones, la inmanencia del arte y los nuevos conceptos de lo Bello.

BIBLIOGRAFÍA

- BALL, Philip (2001) *La invención del color*, Madrid, Turner.
 HAUSER, Arnold (1971) *Historia social de la literatura y del arte III*, Madrid, ediciones Guadarrama.
 HERBERT, Robert (1989) *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*. Madrid, Alianza.
 JANKÉLÉVITCH Vladimir (1983) *La musique et l'ineffable*, Paris : Le Seuil.

¹⁸ Insistamos de nuevo en la importancia que el lenguaje y la naturaleza de la música tuvieron para los poetas simbolistas que veían en ella el modelo de la expresión poética.

EL VIAJE DE LAS ARTES HACIA LA MODERNIDAD...

LOYER, François (1999) *Histoire de l'architecture française. De la révolution à nos jours*. Paris, éditions Mengès.

MARCHAL, Bertrand (1993) *Lire le symbolisme*. Paris, Dunod.

SANZ, Teófilo (1999) *Música y literatura: la poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*. Burgos, Universidad de Burgos.

Del PRADO, Javier (coord.) (1994) *Historia de la literatura francesa*. Madrid. Cátedra.

EN INTERNET

MARTINEZ, Patricia “Romanticismo o romanticismos en Francia”. Disponible en Internet (10.02.2006) <http://www.liceus.com>

DÍAZ, Félix “Arquitectura y urbanismo” Disponible en Internet (10.02.2006) <http://www.liceus.com>

MORENTE, M^aIsabel “El neoclásico como expresión pictórica” Disponible en Internet (10.02.2006) <http://www.liceus.com>

<http://members.tripod.com/~mundoclasico>

<http://www.artehistoria.com>