



ABRIR PARTE II

III PARTE

EL SIGLO XIX

XV. HISTORIA Y CARACTERÍSTICAS DEL SIGLO

XV.1. LOS LÍMITES DEL PERÍODO

El siglo XIX, desde el punto de vista histórico y estilístico, empieza ya a los mediados del siglo XVIII, cuando, con el final del Barroco y del Rococó, que fueron los últimos “estilos de época”, dejan de existir las grandes formaciones estético-culturales representantes de un determinado período histórico conforme señala Werner Hofmann. Es, por lo tanto, en la segunda mitad del siglo XVIII que ocurre una verdadera ruptura en la evolución artística que repercutirá incluso en nuestros días. Y, con esto, empieza una era de historicismos y pluralismos estilísticos que, a partir de la mitad del siglo XIX, conllevan al eclecticismo estilístico que tendrá su culminación en el movimiento modernista o *art nouveau* entre el final del siglo XIX y primeros decenios del XX.²⁰¹

Hacia mediados del siglo XVIII empieza el pluralismo historicista del siglo XIX con el surgimiento del neogótico y del neoclasicismo. Pero, además de estos estilos revividos del pasado, a lo largo del siglo se suma a este pluralismo historicista otro tipo de pluralismo no historicista y ambos conviven simultáneamente. El pluralismo no historicista está formado por el surgimiento de

²⁰¹ Werner Hofmann in Ursula Hatje (dirección), **Historia de los Estilos Artísticos II – Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente**, p. 161.

La historia estilística del arte europeo entra, hacia mediados del siglo XVIII, en una nueva fase. El ciclo de los grandes estilos de época, que se extienden a todos los géneros artísticos, parecen haber llegado a su fin. El historicismo infunde una cierta inseguridad. Si bien afirma que cada estilo pertenece a la época que lo engendró, duda en conceder al propio presente el derecho a nuevas formas no derivadas de ningún estilo histórico. El artista se encuentra ante el problema de la elección de estilo. ¿Debe adherirse a uno de los estilos históricos o es mejor arrojarse al lastre del pasado, independizarse y crear para el presente un lenguaje actual? Estos interrogantes dan lugar a una posición compleja, dubitativa y dividida que marcará el arte del siglo XIX. La consciencia artística se escinde en dos bandos que contienden violentamente entre sí: uno que confía en la ejemplaridad del pasado e imita la Antigüedad clásica, el Renacimiento o el Gótico; otro que, consciente del presente, se plantea la resolución de los problemas artísticos con medios de expresión nuevos. La interpretación histórico-estilística ha de partir de este dualismo. Cronológicamente la escisión se sitúa a mediados del siglo XVIII. Hacia esta época se sitúa la adopción de los estilos históricos: hacia 1750 comienza el inglés Horace Walpole la construcción de la mansión neogótica de *Strawberry Hill*, y en 1757 comienza Soufflot – quien ya en 1741 había dado una conferencia sobre el Gótico – la iglesia clasicista de *Ste. Geneviève* (hoy *Pantheon*) en París. El culto al pasado gótico y clásico aparecen simultáneamente y a menudo en la persona del mismo arquitecto; su raíz común es la libertad de elección, que permite al artista decidirse por una u otra fórmula estilística.

nuevos movimientos que determinaron nuevos estilos artísticos en la época como, por ejemplo el Romanticismo y el Realismo, éste surgido en reacción tanto al Neoclasicismo como al Romanticismo y que tuvo su apogeo a mediados del siglo XIX. Aunque estos estilos no hayan surgido exactamente en las mismas fechas y el inicio de unos preceda cronológicamente al inicio de otros, todos terminaron por convivir simultáneamente. Los inicios históricos y estilísticos del siglo XIX, por lo tanto, están marcados por una diversidad y una variedad estilísticas que se traducen en dos tipos de pluralismos: un historicista, formado por movimientos revivalistas como el Neogótico y el Neoclasicismo, y otro no historicista, formado por estéticas y estilos nuevos como el Romanticismo y el Realismo.

Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX, con las combinaciones, mezclas y fusiones de varios estilos en una misma obra artística, sea arquitectónica, escultórica o pictórica, surge el verdadero eclecticismo estilístico de este siglo. En 1852, se instaura el Segundo Imperio en Francia que, según Arnold Hauser, "es el período clásico del eclecticismo, un período sin estilo propio en la arquitectura y las artes industriales, y sin unidad estilística en la pintura".²⁰²

Este eclecticismo estilístico que empieza a mediados del siglo XIX y, como ya hemos mencionado, culminará en el movimiento modernista o *art nouveau* que termina en el segundo decenio del del siglo XX que es cuando está marcado histórica y estilísticamente el fin del siglo XIX, pues, conforme ha señalado Arnold Hauser, "el 'siglo XX' comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veinte".²⁰³ Y, según Rafael Argullol,

tal vez la más genuina de estas "estéticas fugaces", al tiempo que la más demostrativa del eclecticismo y de la recuperación mixta de estilos anteriores, sea el denominado modernismo.

El modernismo es un movimiento híbrido desarrollado simultáneamente en varios países (de ahí su variedad de nombres: art nouveau, fin de siècle, modern style, style liberty, jugendstil) que se alimenta de una radical contradicción: por una parte busca expresar la modernidad introduciendo el arte en las más diversas esferas de la vida cotidiana; por otra parte se apoya en una continua recuperación de formas anteriores, desde las más remotas (orientalismo, gótico o barroco) a las más próximas (prerrafaelismo y simbolismo).²⁰⁴

²⁰² Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, V. III, p. 74.

²⁰³ Ídem, p. 265.

²⁰⁴ Rafael Argullol, op. cit. p. 100.

Por lo tanto, los límites históricos y estilísticos del siglo XIX están determinados cronológicamente por la mitad del siglo XVIII y los inicios del XX. Pero el verdadero eclecticismo decimonónico, aunque anteriormente hayan existido algunos antecedentes y anticipaciones sobre todo en la arquitectura, conforme veremos más adelante, empieza a partir de mediados del siglo XIX y termina en los inicios del siglo XX, con el fin del Modernismo o *Art Nouveau*, que, como ya hemos mencionado es la culminación de este eclecticismo.

XV.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL SIGLO XIX

La segunda mitad del siglo XVIII está marcada por la Revolución Industrial, que transforma la vida económica y social a través de la mecanización y de la industrialización y racionalización de la producción de mercancías. Y esto influye en la Revolución Francesa, que ocurre en el final del siglo y que también es un hecho determinante para las transformaciones en la estructura política y social, pues consagra y consolida las leyes del liberalismo económico. Y, en lo que respecta exclusivamente al arte y a las transformaciones estilísticas, la segunda mitad del siglo está determinada también por la Revolución Jardinera, que introduce el jardín paisajista inglés en detrimento del jardín arquitectónico francés y, con esto, según Francisco Otta, la arquitectura pasa a un segundo plano y la jardinería alcanza el predominio del arte. Esto rompe la jerarquía mantenida anteriormente y “fomenta la preferencia de lo irregular, sentimental y ‘orgánicamente crecido’ en las artes: responsable, por parte, por la aparición de los estilos *neogótico* y *romántico*”.²⁰⁵

Y, según sostiene Arnold Hauser, el Romanticismo es un movimiento originalmente inglés tal como el surgimiento de la burguesía moderna, que resulta de las condiciones que existen en Inglaterra y, por primera vez, tiene su propia opinión desvinculada de la aristocracia. Fenómenos como “las victorias militares de Inglaterra”, los descubrimientos geográficos que posibilitan la existencia de nuevos mercados y de nuevas rutas oceánicas y la existencia de grandes

²⁰⁵ Francisco Otta, op. cit., pp. 116 y 117.

capitales con posibilidades de inversión fueron los factores determinantes de la Revolución Industrial. A partir de entonces desaparece definitivamente la Edad Media y empieza la Edad Moderna, "la era de las máquinas". Con esto la sociedad se rearticula y se redefinen las clases sociales. Surge la moderna clase capitalista patronal, la nueva clase media y la nueva clase obrera, el moderno proletariado industrial.²⁰⁶

Arnold Hauser describe también la evolución y reorganización del sistema capitalista, por la necesidad de organización de las empresas y del capital con la finalidad de evitar los riesgos de pérdidas por la nueva clase capitalista. Y, con esto, el trabajo sufre una nueva valoración, se eleva "a la categoría de fuerza ética" y surge la idea de libertad económica e individual.

*En la victoria de este principio sobre las regulaciones medievales y mercantilistas se apoya la esencia de la revolución industrial. Con el principio del **laissez-faire** comienza realmente la economía moderna, y la idea de libertad individual se impone por primera vez como ideología de este liberalismo económico.*²⁰⁷

Por lo tanto, con las revoluciones Industrial y Francesa, las relaciones capitalistas se transforman, determinando un cambio en el sistema político y económico en el que, con la ascensión de la burguesía y el desarrollo decisivo de

²⁰⁶ Arnold Hauser, **Historia Social de la Literatura y del Arte**, V. II, pp. 214, 215, 216 y 217.

El romanticismo es en sus orígenes un movimiento inglés, así como la moderna burguesía, que literalmente tiene ahora, por primera vez, opinión propia independiente de la aristocracia, es un resultado de la situación existente en Inglaterra. (...). Las victorias militares de Inglaterra, los descubrimientos geográficos, los nuevos mercados y rutas oceánicas, los capitales relativamente grandes dispuestos a la inversión, todo eso constituye las premisas de esta revolución [la Revolución Industrial]. La importancia de los nuevos descubrimientos no puede explicarse simplemente por el auge de las ciencias exactas y la aparición súbita de las facilidades técnicas. Los inventos han sido realizados porque se los puede utilizar, porque existe una demanda masiva de artículos industriales que no cabe satisfacer con los viejos métodos de producción, y porque se tienen los medios materiales para llevar a cabo la transformación industrial. (...) A pesar de esto, la revolución industrial no tiene la significación de un comienzo radicalmente nuevo. Es más bien solamente la continuación de una evolución iniciada ya a finales de la Edad Media.(...).Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a fines del siglo XVIII surge un mundo nuevo.

Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales y tradicionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la 'Edad Moderna' en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, a consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. (...). Y surge, finalmente, una nueva articulación de la sociedad; una nueva clase capitalista (la moderna clase patronal), una nueva clase media amenazada de extinción (los herederos de los pequeños y medianos comerciantes e industriales), y una nueva clase trabajadora (el moderno proletariado industrial).

la mecanización y la racionalización de la producción de mercancías, ocurren cambios importantes en la estructura social y económica y se modifican y se determinan las nuevas clases sociales con la consolidación y dominio de la nueva clase capitalista, la definición de la clase media y el surgimiento de la clase obrera industrial.

Este período está marcado también tanto por los descubrimientos geográficos y de nuevas rutas oceánicas como por nuevos descubrimientos científicos y avances tecnológicos. Entre ellos podemos destacar, en lo que concierne a los nuevos hallazgos científicos, la publicación, en 1737, del *Systema Naturae* por Carolus Linnaeus y, poco antes, Charles de Fay descubre las cargas eléctricas negativas y positivas, lo que permite ampliar considerablemente los conocimientos de la naturaleza. Y, con respecto a los avances tecnológicos y que son importantes para la Revolución Industrial, se perfeccionan, entre 1760 y 1775, los hornos de carbón para la fundición de hierro, las hilaturas textiles son mecanizadas hacia 1764-1769 y Joseph Priestley, en 1774, descubre el oxígeno. Y entre los hechos que contribuyeron a los descubrimientos de nuevas rutas oceánicas y de nuevos puntos geográficos, se destacan la primera travesía aérea del canal de la mancha realizada en globo en 1785, cuyas investigaciones con este tipo de transporte siguen durante el siglo XIX, y el primer viaje del barco a vapor *Clermont*, de Robert Fulton, en 1807. Estos hechos fueron importantes para el desarrollo de los medios de transporte que fue decisivo para la aproximación y el conocimiento de nuevas tierras, nuevos pueblos y, por consiguiente, nuevas culturas.²⁰⁸

Todos estos factores, como la nueva estructura social y la ampliación de los conocimientos, tanto del punto de vista geográfico como tecnológico y científico, crean una situación de mayor diversidad y variedad en todos los aspectos de la vida cultural del siglo.

Louis Hatecoeur añade a estos factores que hemos mencionado, el desarrollo de técnicas de reproducción de imágenes, como la litografía y la fotografía, y el descubrimiento de la historia, que fueron importantes también para

²⁰⁷ Ídem, pp. 219 y 220.

²⁰⁸ Frederick Hartt, op. cit., 892 y 894.

ampliar los conocimientos en la época.²⁰⁹ El descubrimiento de la historia ha ocurrido a través de las investigaciones de los historiadores, de las excavaciones en Herculano, que empiezan en 1738, y las de Paestum y Pompeya, que comienzan posteriormente,²¹⁰ que son acompañadas de la publicación de libros de historia. Pues, según Werner Hofmann. “la renovación de las formas arquitectónicas antiguas iba acompañada de publicaciones de historia, entre las que se ha de citar en primer lugar la **Historia de la Antigüedad** (1763), de Winckelmann. Se creaban de esta manera, al mismo tiempo, los fundamentos arqueológicos sobre los que podían construir los arquitectos”.²¹¹

Estos descubrimientos de la historia permiten el mayor conocimiento de los estilos del pasado y contribuyen directamente al historicismo y al pluralismo historicista y, por consiguiente, a la diversidad estilística del período.

Esta amplia variedad en los conocimientos, por lo tanto, ha determinado un pluralismo, una heterogeneidad y un hibridismo que se reflejarán en el eclecticismo a partir de la mitad del siglo XIX. Sin embargo, esta heterogeneidad ya era posible encontrarla en la formación del Neoclasicismo, cuyos inicios estaban determinados por la elección y mezclas de formas híbridas que se manifestaban, además de en la arquitectura, en la pintura y en la literatura conforme señala Hauser.²¹² Por ello, podemos decir que este movimiento fue ya una anticipación y un antecedente del eclecticismo decimonónico.

²⁰⁹ Louis Hatecoeur, **Historia del Arte – Tomo V – De la Naturaleza a la Abstracción – Del Romanticismo al siglo XX**, p. 227.

Las investigaciones de los historiadores, el desarrollo de la litografía y pronto de la fotografía, las facilidades en los viajes debidas a los ferrocarriles y a la navegación a vapor, las expediciones coloniales a África y Asia, permitieron publicar documentos cada vez más numerosos; los artistas se dieron cuenta, como había dicho Delacroix, que habían existido muchas formas de belleza. Hemos comprobado, desde la época romántica, las consecuencias de la noción de relatividad que, nacida en el siglo XVIII, había arruinado el concepto clásico de belleza absoluta.

²¹⁰ Frederick Hartt, op. cit., p. 892.

²¹¹ Werner Hofmann in Ursula Hatje, op. cit., V. II, p. 161.

²¹² Arnold Hauser, **Historia Social de la Literatura y del Arte**, V. II, pp. 310 y 311.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque proceda de manera ininterrumpida, se consuma en varias fases claramente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 hasta 1780 y que suele ser llamada “clasicismo rococó” por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el “estilo Luis XVI”, pero representa sólo una corriente subterránea en la auténtica vida artística de la época. La heterogeneidad de las tendencias estilísticas en competencia se manifiesta del modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococós con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molesta esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su

Al final del siglo XVIII permanece todavía esta heterogeneidad estilística que se manifiesta en un conflicto de estilos que ocurre también en la pintura, incluso en la elección del clasicismo como el estilo y el arte oficial de la Revolución Francesa, conforme también señala Hauser:

*El tercer cuarto del siglo estuvo todavía lleno de conflicto de estilos.(...) El éxito de **El juramento de los Horacios**, en 1785, significa el fin de una lucha de treinta años y la victoria del nuevo estilo monumental. Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente desde 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. En vísperas de la Revolución estaban en conjunto representadas en la pintura francesa las siguientes tendencias: 1ª, la tradición del Rococó sensualista y colorista en el arte de Fragonard; 2ª, el sentimentalismo representado por Greuze; 3ª, el naturalismo burgués de Chardin; 4ª, el clasicismo de Vien. La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología,(...).²¹³*

Y estos conflictos, que no son solamente estilísticos, pues se manifiestan en todos los aspectos de la cultura y de la sociedad de la época, siguen todavía a lo largo del siglo XIX. En 1852, cae la república en Francia y Napoleón III, hijo de Luis Bonaparte y sobrino de Napoleón, se proclama Emperador e instaura el Segundo Imperio. Fue un período de auge económico en que se aumentaron los descubrimientos científicos y tecnológicos y el tráfico de mercancías se acelera y se amplía y el sistema de créditos se difunde. Y, con la caída del antiguo régimen, la cultura francesa entra en crisis y se aumentan los conflictos en la elección de los estilos que conllevan a las mezclas y a las fusiones estilísticas. Esta época, como ya hemos mencionado, fue, según Hauser, “el período clásico del eclecticismo”. Por lo tanto, a partir de la mitad del siglo XIX los estilos existentes en la época empiezan a acoplarse y a mezclarse de forma decisiva, iniciando, con esto, el verdadero eclecticismo decimonónico, sobre todo en el sentido del

capacidad para elegir entre las alternativas posibles que en este eclecticismo. El Barroco se caracterizaba ya por su vacilación entre racionalismo y sensualismo, formalismo y espontaneidad, clasicismo y modernidad, pero trataba de resolver estos antagonismos en un único estilo, aunque no fuera completamente homogéneo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un arte en el que ni siquiera se intenta reducir los diversos elementos estilísticos a un común denominador. Pues lo mismo que en la arquitectura se combinan exteriores e interiores de diferente dirección estilística, en la pintura y en la poesía están también oraciones de estilos completamente distintos unas junto a otras: obras de Boucher, Fragonard y Voltaire junto a las de Vien, Greuze, Diderot y Rosseau. La época produce a lo sumo formas híbridas, pero no trae un ajuste de los principios formales opuestos. Este eclecticismo corresponde a la estructura general de la sociedad en que las clases se mezclan y con frecuencia operan conjuntamente, pero interiormente, sin embargo, siguen siendo ajenas unas a otras.

²¹³ Ídem, p. 315.

concepto de "eclecticismo completo" mencionado por Francisco Otta que ya desarrollamos en la primera parte de esta investigación.

Además de los otros descubrimientos científicos y del desarrollo tecnológico que ya venían ocurriendo a lo largo del siglo, a partir de su segunda mitad, nuevos acontecimientos surgen en estos campos. En 1859, Charles Darwin publica *El Origen de las Especies*, aumentando la gama de los conocimientos en lo que concierne a la naturaleza y, entre 1858 y 1866, fue construido el primer cable transatlántico que ha consistido en un gran avance en los medios de comunicación, aproximando distantes puntos geográficos y posibilitando un aumento en el intercambio cultural y el mutuo conocimiento entre pueblos y culturas distintos y lejanos. Y, como señala Rafael Argullol:

*A mediados del siglo XIX comienza la proliferación de los "ismos", corrientes artísticas contrapuestas entre sí, y muchas más efímeras, que irán multiplicándose hasta convertirse, ya en nuestro siglo, en un verdadero aluvión. Las razones de diversa índole que están en la base de este fenómeno son las mismas que impiden la formulación de un nuevo arte "de época". Hemos aludido a la íntima contradicción de la cultura occidental desde el romanticismo; sin embargo no es difícil constatar otras, igualmente importantes: la ausencia de un pensamiento filosófico homogéneo, la primacía creciente de las ciencias particulares, el ritmo trepidante de las innovaciones tecnológicas, los efectos políticos y económicos de la revolución industrial, la expansión de los medios de comunicación, la masificación de la educación.*²¹⁴

Según René Huyghe, a partir de la mitad de este siglo, aumenta también significativamente la población de las ciudades más importantes y, con esto, surgen los grandes centros urbanos que se convierten en los grandes centros culturales en el sentido moderno.²¹⁵

Alrededor del año 1880, los conflictos y las contradicciones son cada vez mayores. El academicismo que se origina en la enseñanza escolar se convirtió en el gusto oficial y se oponía a todo intento de creación de un arte nuevo. Y según Huyghe, "a lo sumo se habla de un compromiso ecléctico, entre las lecciones del pasado y el naturalismo para la pintura, entre los diferentes estilos del pasado y a

²¹⁴ Rafael Argullol, op. cit., p. 97.

²¹⁵ René Huyghe, *El Arte y el Mundo Moderno*, V. I, p. 70.

Se ha podido evaluar que el crecimiento urbano entre 1850 y 1895 era del orden de 350 por 100 por término medio, siendo de 340 en Londres y de 345 en París para llegar a 490 en Viena y a 872 en Berlín. El mismo fenómeno se produjo en Budapest y en Praga, menos en Roma, pero en los Estados Unidos se alcanzan cifras asombrosas. Chicago contaba con 5.000 habitantes en 1840 y con 1.500.000 hacia 1900.

veces las técnicas modernas y nuevas para la arquitectura".²¹⁶ Es importante destacar también que poco antes de 1880 surge el Impresionismo, cuya primera exposición fue en 1874, siendo otro estilo a más que se suma a la diversidad estilística de la época.

Y aproximadamente en 1890, comienza el movimiento llamado modernismo o más conocido internacionalmente como *art nouveau*. Este movimiento alcanza su apogeo en el final del siglo XIX y se concluye en los inicios del siglo XX, aproximadamente en su segundo decenio. Fue el movimiento más representativo del final del siglo y fue la culminación de todos los conflictos y de toda la variedad estilística y, sobre todo, del eclecticismo decimonónico. El modernismo fue un movimiento híbrido desarrollado a un tiempo en varios países y, por esto, tuvo varias denominaciones: *Modernismo* en España, *Art nouveau* en Francia, *Modern Style* en Gran Bretaña, *Stile floreale* en Italia, *Jugendstil* en Alemania, *Sezession* en Viena, etc. Este movimiento, según Argullol, conforme ya hemos citado, resulta de una gran contradicción entre la expresión de la modernidad y el revivir de estilos y formas pasadas.²¹⁷ Y esto refleja todo el pluralismo, la diversidad, las contradicciones y los conflictos que han surgido a lo largo de todo el siglo XIX.

Además de las otras transformaciones científicas y tecnológicas que vinieron ocurriendo durante todo el siglo XIX y que contribuyeron a su diversidad y pluralismo en todos sus sectores, a su final e inicios del siglo XX los medios de comunicación se desarrollan aún más, pues, en 1896, Marconi hace sus primeras emisiones en telegrafía sin hilo y, en 1901, realiza la primera conexión de radio a través del Atlántico, lo que posibilita todavía más el intercambio entre distantes culturas. Y esto ha ocurrido, por lo tanto, exactamente dentro del período del modernismo.

El siglo XIX, por lo tanto, fue un siglo de grandes transformaciones en todos sus niveles y aspectos: político, económico, social, científico, tecnológico y, por esto, fue un siglo muy complejo y también de grandes transformaciones culturales; fue un siglo con enormes contradicciones y con grandes conflictos en todos los campos. Y todo esto, como no podría dejar de ser, se ha reflejado en el

²¹⁶ Ídem, p. 65.

²¹⁷ Rafael Argullol, op. cit., p. 100.

aspecto de los estilos artísticos, pues ha resultado en una amplia diversidad estilística formada tanto por los estilos históricos revividos en la época como por los nuevos estilos surgidos entonces. Este pluralismo, los conflictos y las contradicciones estilísticas han generado, principalmente a partir de su segunda mitad, las fusiones, mezclas y yuxtaposiciones de todos los estilos conocidos que determinaron el eclecticismo estilístico decimonónico que, como ya hemos apuntado, tuvo su culminación en el Modernismo.

XV.3. ANTECEDENTES Y CAUSAS DEL ECLECTICISMO DECIMONÓNICO

A lo largo de este capítulo ya se ha podido vislumbrar, explícita o implícitamente, algunas de las principales causas del eclecticismo decimonónico. Pero no es demasiado relacionarlas ahora de forma más sistemática y desarrollar más algunos puntos, tal como añadir otros factores que también fueron antecedentes y causas de este eclecticismo.

Hemos visto que la Revolución Industrial y posteriormente la Francesa han transformado y cambiado totalmente la estructura económica, política y social del siglo. Y esto ha traído enormes consecuencias para la cultura general de la época que se han manifestado en contradicciones y conflictos estilísticos y en la imposibilidad de la formación de un estilo unitario “de época”.

Sin embargo los descubrimientos científicos y tecnológicos han permitido un aumento considerable en los conocimientos y esto fue también un factor que contribuyó a la diversidad cultural, lo que proporcionó una mayor posibilidad de elección de estilos. Con el desarrollo de los medios de transportes, fueron descubiertas nuevas rutas oceánicas y nuevos puntos geográficos lo que permitió el contacto con otros pueblos y otras culturas, ampliando aún más los conocimientos y las posibilidades estilísticas de la época. Y a esto se debe añadir también el desarrollo de los medios de comunicación que, de la misma forma, contribuyeron para este aumento en los conocimientos y en las posibilidades artísticas.

El descubrimiento de la Historia, a través de las excavaciones arqueológicas y la publicación de libros, ha influenciado directamente el *revival* de los estilos pasados y, con esto, ha contribuido también directamente al historicismo de la época que, por el número de estilos antiguos revividos, se ha convertido en un pluralismo historicista. Pero el pluralismo no fue sólo historicista, pues junto con los estilos revividos, han convivido simultáneamente estilos nuevos creados en la época como, por ejemplo, el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo.

El Clasicismo fue un estilo marcado por conflictos y contradicciones, tanto en su elección como el estilo de la Revolución y como el estilo oficial del Estado, como en su propia formación. Pues, como ha dicho Hauser, fue un estilo híbrido en sus comienzos y tuvo varias fases distintas en su desarrollo. Por lo tanto, este estilo ya reflejaba toda la heterogeneidad de la época y fue un antecedente del eclecticismo que ha empezado posteriormente, a partir de la mitad del siglo XIX.

Sin embargo, un antecedente importante y un ejemplo concreto que demuestra toda la heterogeneidad de la época y que es también una demostración del pluralismo historicista es el **proyecto del arquitecto John Soane** [77], aproximadamente de la mitad del siglo XVIII, para una iglesia. En este proyecto, fueron proyectadas tres iglesias cada una con un estilo distinto para que, cuando la iglesia fuera construida, fuera elegido uno de ellos.



77. Proyecto de iglesia en tres estilos diferentes. *John Soane*. Segunda mitad del s. XVIII.

Las transformaciones económicas, políticas y sociales; los nuevos descubrimientos, tanto geográficos como científicos y tecnológicos; y el descubrimiento de la Historia fueron, por lo tanto, causas de los conflictos y contradicciones estilísticas de la época que conllevaron, de forma conjunta, al historicismo y al pluralismo estilístico. Pero estos, a su vez, han propiciado el surgimiento del eclecticismo en el siglo, pues todos estos estilos revividos o surgidos entonces fueron posteriormente acoplados y mezclados entre sí. Y, según Marchán Fiz,

*se impulsan las alternativas, los pluralismos formales, se consagra la coexistencia de diferentes "maneras", sinónimas de que en nuestros días hemos conocido como tendencias, "ismos" o idiolectos artísticos, es decir, modos personales de cada artista u obra. Lo llamativo estriba en la novedad teórica de que todas ellas quedan respaldadas por los mismos derechos. La desintegración del cuadro estable de la representación artística, tal como se manifiesta en los órdenes arquitectónicos, en la pintura, en las diversas opciones literarias y poéticas, transparenta ya la dispersión y el pluralismo estilístico, propios del Romanticismo posterior. La ruptura de la unidad literaria se venía exteriorizando en la crítica, entendida como una pugna entre círculos literarios y artísticos rivales. (...). A su vez, la coexistencia temporal y espacial y este pluralismo formal traspasará muy pronto los umbrales del Eclecticismo, (...)*²¹⁸

Otro factor importante en la indecisión estilística de la época y que ha contribuido también de forma significativa a los conflictos y contradicciones estilísticas que, como ya se ha mencionado, han llevado al historicismo, al pluralismo y al posterior eclecticismo, fue el surgimiento del Romanticismo, cuya consciencia histórica ha sido determinante para la existencia de estos fenómenos, sobre todo del historicismo.²¹⁹

Además del desarrollo de la consciencia histórica que ha llevado al historicismo, el Romanticismo ha influenciado y ha sido impulsor también del

²¹⁸ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 85.

²¹⁹ Arnold Hauser, **Historia Social de la Literatura y del Arte**, V. II, pp. 344 y 345.

Sin la consciencia histórica del Romanticismo, sin la constante problematización del presente, que domina el mundo mental del Renacimiento, hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las evoluciones más profundas en la historia del espíritu. La imagen del mundo hasta el Romanticismo era fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica, a pesar de Heráclito y de los sofistas, del nominalismo de la Escolástica y del naturalismo del Renacimiento, de la dinámica de la economía capitalista y del progreso de las ciencias históricas en el siglo XVIII. (...). Sólo a partir de la Revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.

pluralismo estilístico del siglo, pues, según Marchán Fiz, cuyo pasaje ya hemos citado en la primera parte de esta investigación²²⁰, los románticos profesaban una libertad y liberalidad en relación a las formas y concedían a todas ellas los mismos derechos. Y esta tolerancia y liberalismo artístico provenientes del Romanticismo han permitido la convivencia simultánea de varios estilos, o sea, el pluralismo estilístico que ha prefigurado el posterior eclecticismo.

Y, también según Marchán Fiz, el Romanticismo defendía la utilización de la mezcla para su ideal de la "obra de arte total" y esto ha proporcionado el surgimiento de los "artistas especializados en la mixtura de los géneros artísticos". "El ideal de la mezcla será la obra de arte total, la cual debería amalgamar y fundir, bajo el signo de la heterogeneidad, todos los géneros, disciplinas artísticas, percepciones de los sentidos, estilos formales; incluso la filosofía y las ciencias formales."²²¹ El Romanticismo fue responsable también por la apertura a los estilos de culturas distintas y exóticas.²²²

Y, en los *revivals* románticos se introduce, conforme señala Giulio Carlo Argan,

*la noción de "estilo histórico", que, a fin de cuentas, significa únicamente estilo de otro tiempo: una noción mucho más vaga que la neoclásica de "tipo", dado que no implica factores instrumentales y se limita a comunicar a través de ciertos signos convencionales la genérica historicidad de la obra. Se comprende fácilmente que tales signos, carentes ahora de cualquier figuratividad específica, hayan podido asociarse y combinarse, sin aparente anacronismo, en el eclecticismo estilístico de la segunda mitad del siglo XIX.*²²³

Por todo lo expuesto, el Romanticismo fue, sin duda, un movimiento artístico precursor e impulsor del historicismo, del pluralismo y del posterior eclecticismo estilístico del siglo XIX.

²²⁰ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 99.

²²¹ Ídem, p. 102.

²²² Ídem, p. 138.

Las investigaciones románticas tienen como primer fruto una apertura historiográfica a los estilos de diferentes pueblos y épocas, la recepción de las literaturas y artes más exóticas, aunque la historia sirva con frecuencia de coartada para renegar de su propia actualidad con los auxilios del pasado o a pesar de que este mismo pasado sea instrumentalizado como campo abonado para la manipulación subjetiva del artista, opciones que prefiguran las actitudes "neohistoricistas" y "eclécticas" posteriores.

²²³ Giulio Carlo Argan, *El Pasado y el Presente*, p. 21.

Sin embargo, aunque el Romanticismo y el Neoclasicismo, cada uno aisladamente y por sus propios planteamientos internos, ya han contribuido a la heterogeneidad, diversidad y al posterior eclecticismo estilístico del siglo XIX, los conflictos y contradicciones resultantes de la convivencia de ambos movimientos han determinado aún más las controversias y divergencias existentes en la época. Aunque el Neoclasicismo haya surgido un poco antes del Romanticismo, ambos han existido simultáneamente y fueron corrientes contrapuestas dentro del arte decimonónico, como señala Werner Hofmann.

Las controversias y contradicciones entre ambas corrientes artísticas se reflejan en los temas y en la forma de pintar. Con respecto a la forma, mientras la pintura neoclásica se servía de la línea de contorno muy delimitada, la romántica prefería la pincelada sin una delimitación lineal precisa. En relación a los temas, el Neoclasicismo, más conservador, utilizaba los históricos y mitológicos, mientras los románticos preferían los presentes y contemporáneos de su época.²²⁴ Werner Hofmann, para demostrar estas diferencias, cita, como ejemplo de la pintura lineal e histórica del Neoclasicismo, **El Juramento de los Horacios** [78] de Jacques-Louis David. Y, como ejemplo de la “pintura pictórica” y representante de la vida presente, tenemos **La Matanza de Quios** [79] de Eugène Delacroix.

Por otro lado, además de estos conflictos y contrapuntos entre Neoclasicismo y Romanticismo, con la muerte de David, se establece en la época, según Argan, un conflicto entre la pintura de Ingres y la de Delacroix.²²⁵ En este caso, no se trata ya del antagonismo entre Neoclasicismo y Romanticismo, pues

²²⁴ Werner Hofmann in Ursula Hatje, op. cit., V. II, pp. 177 y 178.

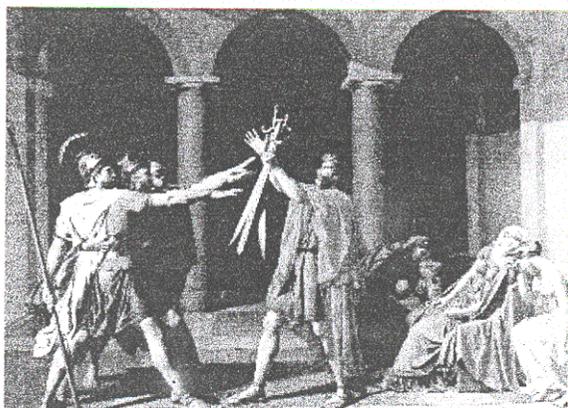
Igual que la arquitectura, la pintura se convierte en el escenario de las corrientes contrapuestas, pero las diferencias siguen, en este dominio artístico, un curso más complicado, debido a que las controversias formales no coinciden ya con las del contenido. Desde el punto de vista formal, la antítesis es: pintura lineal - pintura pictórica; según el contenido: pasado - presente, historia - vida. (...). Por regla general, las corrientes conservadoras, especialmente el Neoclasicismo, se sirven de la línea estrictamente delimitadora para configurar sus temas históricos y mitológicos. En los románticos, realistas e impresionistas, en cambio, el trazo de pincel marcadamente pictórico coincide generalmente con la representación de temas de la época.

²²⁵ Giulio Carlo Argan, **El Arte Moderno**, p. 24.

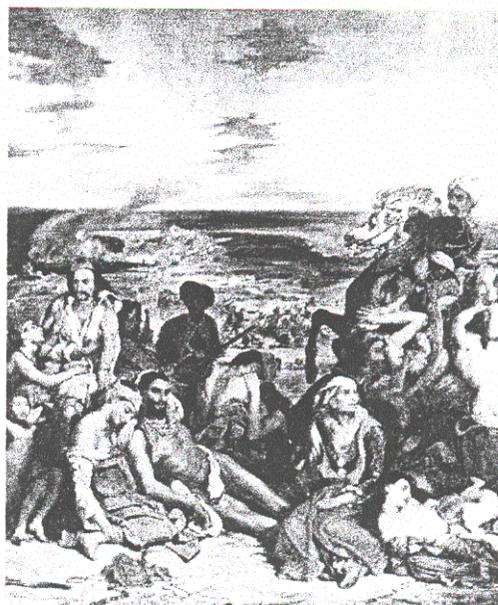
Tras la desaparición de David, máximo exponente de la pintura neoclásica, se va perfilando un claro antagonismo entre el “purismo” rafaeliano de INGRES y la impetuosa genialidad de DELACROIX, guía reconocido del romanticismo artístico, como Victor Hugo lo es del romanticismo literario. Entre los dos grandes artistas se establece una tensión que dura toda la primera mitad del siglo, casi como una disputa interminable, aunque no se trata de un enfrentamiento entre lo clásico y lo romántico o lo académico y lo libertario, sino de una divergencia sobre el significado histórico del ideal romántico y la sociedad en que se enmarca.

Ingres, aunque fue el más importante discípulo de David, como también señala Argan, no era un neoclásico. Las diferencias entre ambos artistas era a nivel de la función de la obra de arte; en relación a su utilidad dentro del proceso político y social. Ingres, según Argan:

*No tenía intereses ideológicos o políticos. (...). No le interesaba el sujeto, tanto si era clásico como romántico, pues concebía el arte como pura forma. (...). No trataba de interpretar los sentimientos, la psicología, el drama del personaje (...) la forma no era una **idea** trascendental e inmutable, sino un **valor** inmanente que el artista descubría, más aún que la cosa en sí, en la relación entre las cosas. (...) la obra de arte [para Ingres] no tiene funciones cognoscitivas o morales, no sirve al estado o a la iglesia, ni a la revolución o a la reacción.*²²⁶



78. El juramento de los Horacios. *Jacques-Louis David*.
1784. Louvre. París.



79. La matanza de Quíos. *Eugène Delacroix*.
1822. Louvre. París.

Por lo tanto, mientras Delacroix fue un revolucionario y un artista comprometido, incluso su cuadro **La Libertad conduce al pueblo** [80] fue, según Argan, “el primer cuadro político de la historia de la pintura moderna”²²⁷, la preocupación de Ingres era puramente formal y plástica. No tenía, además de la preocupación con la pintura en sí, ninguna otra más, sea de carácter histórico,

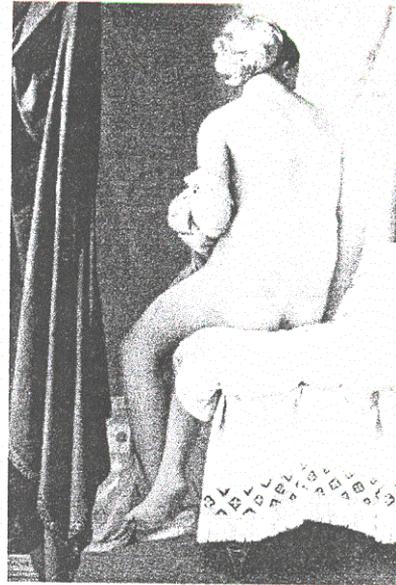
²²⁶ Ídem, p. 43.

²²⁷ Ídem, p. 48.

político o psicológico. Uno de los más representativos ejemplos de su obra es el cuadro **La bañista de Valpinçon** [81].



80. La Libertad conduco al pueblo. *E. Delacroix.*
1830. Louvre. París.



81. La Bañista de Valpinçon.
Dominique Ingres.
1808. Louvre. París.

Estas controversias, tanto temáticas como formales entre Neoclasicismo y Romanticismo y de carácter ideológico como la de Ingres y Delacroix, ilustran aún más la diversidad del período y son también, junto con los otros factores que ya habíamos mencionado a lo largo de este capítulo, antecedentes y causas que han conllevado al pluralismo y al eclecticismo estilístico del arte y de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX.

XVI. EL PENSAMIENTO ECLÉCTICO DEL SIGLO XIX

Conforme a lo señalado por Rafael Argullol, una de las razones de la existencia del pluralismo, de la proliferación de los “ismos” e, incluso, del

eclecticismo del siglo XIX fue la "ausencia de un pensamiento filosófico homogéneo" en dicha época²²⁸. Esta falta de homogeneidad en el pensamiento ha llevado también al surgimiento de una filosofía y de una estética eclécticas que se han iniciado en Francia y que estudiaremos a continuación.

XVI.1. LA FILOSOFÍA ECLÉCTICA FRANCESA DEL SIGLO XIX

El eclecticismo filosófico francés del siglo XIX ha sido creado y desarrollado bajo la influencia de la filosofía escocesa y alemana y de Cabanis, Destutt de Tracy y Maine de Biran en Francia. Los precursores de la filosofía fueron Laromiguiere y Royer-Colard²²⁹, pero su creador y principal filósofo fue Victor Cousin que tuvo como principales discípulos y seguidores a Théodore Jouffroy y F. Lamennais.

XVI.1.1. Victor Cousin

Nacido en París en 1792 y muerto en Cannes en 1867, Victor Cousin fue historiador, literato y profesor en la Facultad de Letras de la Sorbona. Discípulo de Royer-Collard y de Maine de Biran, fue el creador del eclecticismo filosófico del siglo XIX y se propuso conciliar diferentes doctrinas: el misticismo, el sensualismo, el idealismo y el escepticismo, lo que, según él consistiría en el progreso de la filosofía.²³⁰ Frederick Copleston señala que:

Según Cousin, la reflexión sobre la historia de la filosofía revela que hay cuatro tipos básicos de sistemas que son "los elementos fundamentales de toda filosofía": en primer lugar, el "sensualismo", la filosofía "que confía exclusivamente en los sentidos", viene luego el idealismo, que halla la realidad en el ámbito del pensamiento; en tercer lugar está la filosofía del sentido común; y en cuarto lugar el misticismo, que volviéndose de espaldas a los sentidos se refugia en la interioridad. Cada uno de estos sistemas o tipos de sistemas contiene algo de verdad, pero ninguno de ellos abarca la verdad toda o es únicamente verdadero. Así, por ejemplo, la filosofía de la sensación debe de expresar, obviamente, alguna verdad, puesto que la sensibilidad es un aspecto real del hombre. No es, sin embargo el hombre entero. Por consiguiente, respecto a los tipos de sistemas básicos habremos de tener cuidado de "no

²²⁸ Rafael Argullol, p. 97.

²²⁹ Raymond Bayer, **Historia de la Estética**, p. 275.

²³⁰ Ídem, *ibídem*.

*rechazar ninguno, ni dejamos engañar tampoco por ninguno de ellos". Hemos de combinar los elementos verdaderos: hacerlo así es practicar el eclecticismo.*²³¹

Cousin fue también un gran admirador de los clásicos y en sus ideas se acercó a Plotino. Sus "cursos", dados entre 1815 y 1820, fueron publicados por primera vez en cinco volúmenes entre 1836 y 1841. En 1846, fue publicada una segunda edición de su obra y, de ella, en 1853, se desprendió de forma definitiva el libro *Du vrai, du beau et du bien* (Sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno) que es donde realmente se encuentra su pensamiento ecléctico. En sus cursos plantea el problema de la objetividad del conocimiento e introduce la actitud del idealismo platónico. Según él, su eclecticismo se basaba en que todas las escuelas tienen algo de bueno y verdadero y no son tan enemigas como pretenden. El eclecticismo consiste en elegir, de cada una, lo que parece más verdadero y bueno.²³²

XVI.1.2. Théodore Jouffroy

Discípulo de Victor Cousin, Théodore Simon Jouffroy nació en Pontets, Doubs, en 1756 y murió en París en 1842. En 1814, ingresó en la Escuela Normal y, después que finalizaron sus estudios, se quedó en la escuela como ayudante. En 1833, fue nombrado profesor de filosofía en el Colegio de Francia. Fue también Diputado en la Cámara desde 1833. Pasó a ser conocido en Francia por sus traducciones de la filosofía escocesa. Traduzco *Outlines of Moral Philosophy* (Esbozos de Filosofía Moral) de Dugald Stewart y *Ensayos sobre los poderes del alma humana* de Th. Reid.

Según Frederick Copleston:

²³¹ Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía – V. IX – De Maine de Biran a Sartre*, p. 59.

²³² Victor Cousin en el *Preface* del *Manuel de l'Histoire de Philosophie* de Tennemann traducido por él, p. XIII y siguientes. Extraído de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, p. 2779.

Esta *pretention* de no rechazar ningún sistema, ni aceptar ninguno en su totalidad, dejar esto y tomar aquello, escoger en todo lo que parece más verdadero y bueno, y, por consiguiente, duradero es en una palabra el eclecticismo... Las doctrinas exclusivas son, en filosofía, lo que en la nación, los partidos. El eclecticismo se propone reemplazar su acción violenta e irregular por una dirección firme y moderada, que aproveche todas las fuerzas, sin dejar ninguna, ni sacrificar a ninguna el orden e interés general... Estudiando las varias escuelas filosóficas... caí en la cuenta de que su autoridad estribaba en que tienen todas efectivamente algo de verdadero y bueno; sospeché que en el fondo no son ellos tan radicalmente enemigos como pretenden; no abrigué la menor duda que, con determinadas condiciones, podrían comportarse unos con otros, y heme aquí proponiéndoles un tratado de paz sobre la base de recíprocas concesiones: desde este momento tomé en mis labios la palabra *eclecticismo*... Y es mi deseo más íntimo, sino mi esperanza, que el eclecticismo sirva de guía a la filosofía francesa del siglo diez y nueve.

*Reflexionando sobre la filosofía escocesa, llegó Jouffroy a la conclusión de que hay unos principios de sentido común que poseen un grado de verdad y de certeza del que no disfrutaban las teorías filosóficas de los individuos. Claro que estas teorías no pueden ser simples productos individuales, si las filosofías expresan el espíritu de sus épocas. Pero los principios del sentido común representan algo más permanente, la sabiduría colectiva de la humanidad o de la raza humana, a la que puede apelarse para contrarrestar la unilateralidad de un sistema filosófico. Por ejemplo, un filósofo expone un sistema materialista, en tanto que otro filósofo considera que la única realidad es el espíritu. Pues bien, el sentido común reconoce que existen ambas cosas, materia y espíritu. Por consiguiente, cabe presumir que una filosofía adecuada o universalmente verdadera habrá de ser una explicación de sentido común que se base en la sabiduría de la humanidad, más bien que en las ideas, opiniones, circunstancias y necesidades de una determinada sociedad particular.*²³³

Entre los escritos de Théodore Jouffroy se destacan dos ensayos filosóficos **Mélanges philosophiques (Mezclas filosóficas)** de 1833 y **Nouveaux mélanges philosophiques (Nuevas mezclas filosóficas)** de 1842 y dos cursos: el primero es **Cours de droit naturel (Curso de derecho natural)**, con dos volúmenes, de 1834 y 1842 y el segundo, que fue publicado póstumamente por Damiron, es el **Cours d'esthétique (Curso de estética)** de 1843.

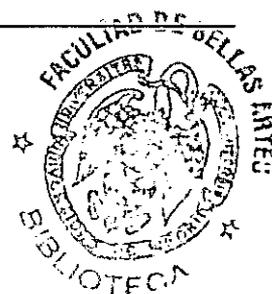
El principio rector de todo el pensamiento filosófico de Théodore Jouffroy, tanto en la moral como en la psicología y en la estética es, según Raymond Bayer, "la idea del orden. Este principio del orden es, según él [Jouffroy], la conveniencia de las partes de un objeto a la finalidad del mismo: es una teleología".²³⁴

XVI.1.3. F. Lamennais

Felicité-Robert de La Mennais o Lamennais nació en Saint-Malo en 1782 y murió en 1854. En 1816, pasó a ser cura y, un año después, publicó el primer volumen del **Ensayo sobre la indiferencia en materia de religión**. Esta obra basaba la verdad en el consenso universal, por lo cual se manifestarían tanto la tradición como la revelación. A pesar de haber sido cura y de que poseía un espíritu extremadamente religioso, tuvo algunas de sus obras condenadas por el papa Gregorio XVI y, en 1834, rompe con la Iglesia Católica.

²³³ Frederick Copleston, op. cit., p. 63.

²³⁴ Raymond Bayer, op. cit., p.277.



Su obra más importante fue *Esquisse d'une philosophie* (Ensayo de filosofía), con tres volúmenes, de 1840. Se inspira en Platón, sobre todo en su estética, y su obra es una fusión de idealismo y escolasticismo. Para Lamennais, según Raymond Bayer, existe una correlación directa e innegable entre la belleza de la naturaleza y la divinidad.²³⁵

XVI.2. LA ESTÉTICA ECLÉCTICA FRANCESA DEL SIGLO XIX

Estos mismos filósofos franceses del siglo XIX, que crearon y desarrollaron la filosofía ecléctica, también pensaron sobre la belleza y el arte y cada uno de ellos, por lo tanto, desarrolló su estética ecléctica que estudiaremos a continuación.

XVI.2.1. Victor Cousin

Victor Cousin trata de la estética en la segunda parte, *du beau* (sobre lo bello), de su tratado *Du vrai, du beau et du bien*, la cual divide, conforme Juan Plazaola, en tres cuestiones estéticas fundamentales: la belleza intrínseca al espíritu humano, la belleza propia de la naturaleza y la belleza expresada por el arte.²³⁶

Cousin se posicionaba contra el hedonismo que, según él, pretende confundir lo bello y lo agradable, pues consideraba que el artista debía actuar

²³⁵ Ídem, p. 278.

Para él, la belleza de la naturaleza está consagrada por Dios: “a quien Platón, en su lenguaje tan poéticamente profundo, llamaba *el geómetra eterno*, y también el artista supremo: Su obra es el universo”(…) “Conocer, comprender la obra divina, he aquí la ciencia; reproducirla bajo las condiciones materiales y sensibles, he aquí el arte”.

²³⁶ Juan Plazaola, *Introducción a la Estética – Historia, Teoría, Textos*, p. 155.

En cuanto esteta, divide y desarrolla tres cuestiones fundamentales: lo bello en el espíritu humano, lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. Insiste en la diferencia entre belleza real y belleza ideal. Procediendo al estilo socrático, separa lo bello de lo útil, de lo conveniente, de lo bien proporcionado. Aquí se aleja de Platón y Aristóteles, para acercarse a Plotino: “Il n’y a pas de beauté sans la vie”[No hay belleza sin la vida]. La belleza *física*, lo mismo que la intelectual y la *moral*, se resumen en la *belleza espiritual*; la belleza física no es más que un símbolo. El último principio de los tres órdenes de la belleza es Dios.

sobre el espíritu del espectador, dejando lo simplemente sensitivo en un plano secundario de materialización.²³⁷

Victor Cousin consideraba, cualitativamente, dos grupos jerárquicos dentro de la expresión sensorial. El grupo de “los sentidos superiores, el oído y la vista”, frente al resto de los sentidos que calificaba como inferiores. Y dentro de los sentidos superiores dividía las artes en dos tipos: “las artes del oído: música y poesía”, y “las artes de la vista: pintura, grabado, escultura, arquitectura, jardinería”. No obstante, consideraba la poesía el arte por excelencia, el más expresivo y que se sobrepone a todos los demás.²³⁸ Es de Cousin la fórmula “el arte por el arte”.

XVI.2.2. Théodore Jouffroy

En su estética, según Raymond Bayer, Jouffroy distingue dos elementos en la percepción de lo bello: “fuera de nosotros un objeto, y dentro un fenómeno que el objeto produce en nosotros”. Este fenómeno comprende un elemento sensible, el placer, y otro intelectual, el juicio, que para él tiene gran importancia. Su estudio recae más sobre el sentimiento estético que sobre lo bello en sí. “El objeto bello es pues un juicio. El carácter esencial de lo bello no es satisfacer a las necesidades. De esta forma, “se opone dialécticamente a lo útil”.²³⁹

Para Jouffroy, conforme señala Juan Plazaola, “lo bello no es lo útil, ni lo semejante a la naturaleza, ni lo nuevo, ni lo habitual”, aunque estos elementos puedan causar placer o modificar el placer que es consecuencia de causas más profundas. Lo bello sólo puede resultar del *orden y proporción absolutos*.²⁴⁰

²³⁷ Ídem, ibídem.

Espiritualista siempre, piensa que el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma. El genio es un inventor, un creador. Y el arte no puede consistir ni en la imitación, ni en la ilusión, ni en cumplir fines morales y religiosos (aunque se coordina con ellos). El fin del arte es la *expresión*: “Expresar el ideal y el infinito de una manera o de otra”.

²³⁸ Raymond Bayer, op. cit., p. 277.

²³⁹ Ídem, ibídem.

²⁴⁰ Juan Plazaola, op. cit., p.156.

Lo bello no es lo útil, ni lo semejante a la naturaleza, ni lo nuevo, ni lo habitual, aunque todos estos son o pueden ser elementos que causen placer o modifiquen el placer proveniente de causas más profundas. Tampoco consiste en el orden y la proporción mientras ese orden consista en la conveniencia de las partes del objeto con el fin propio de su especie. Lo bello sólo resulta del *orden y proporción absolutos*. El ideal *absoluto* es aquella conveniencia de partes o aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquier especie que sea, más propio para cumplir el *fin absoluto*. El sentimiento de lo bello se produce cuando percibimos este orden y proporción absolutos, conforme a los cuales encontramos más orden y proporción en

XVI.2.3. F. Lamennais

Lamennais dedica a la estética el tercer volumen de su **Ensayo de Filosofía**. Inspirado en Platón, el arte, para él, tiene origen divino y su finalidad esencial es la de manifestar lo infinito. En su estética, según Juan Plazaola, “lo bello es la manifestación de la verdad. El arte tiene dos elementos: uno ideal, cuyo carácter es la infinitud, y otro material, cuyo rasgo es lo finito; el nexo entre ambos se establece mediante la unidad en la variedad, que es la armonía del arte”.²⁴¹

XVI.3. EL PENSAMIENTO ECLÉCTICO EN OTROS PAISES

El eclecticismo iniciado por Cousin ha dominado durante algunas décadas el pensamiento francés del siglo XIX. Y, entre 1830 y 1870, se difunde desde Francia y se extiende a países europeos, latinos y americanos.

En España, Tomás García Luna publica **Lecciones de Filosofía Ecléctica** y Jose J. de Mora, más ligado en sus “cursos “ a la Escuela Escocesa que fue una de las influencias de Víctor Cousin, dirige la llamada **Revista Ecléctica Española**. Este autor posteriormente enseña en Chile y Argentina.²⁴²

En América está el caso de Andrés Bello, cuyo pensamiento, en la línea del sensismo escocés, es también influenciado por el eclecticismo. Y, en Cuba, Manuel y José Zacarías del Valle utilizan el eclecticismo de Cousin.²⁴³

Aunque el pensamiento ecléctico francés se haya extendido a otros países y aunque, conforme señala Simón Marchán Fiz, “la estética francesa será dominada hasta mediados del siglo por esta actitud ecléctica”, “las aportaciones

una especie que en otra: ese orden bello y *absoluto* es el que se deriva del triunfo completo de la fuerza sobre la materia.

La estética de Jouffroy se resuelve, pues, en un *dinamismo simbólico*. “El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas”. Esta belleza *expresiva* es la que se da (y sólo ella) en la naturaleza. En el arte se da, además, la belleza de *imitación* y otra belleza *ideal*. Por fin existe una belleza de lo *invisible*, que para el espiritualista Jouffroy es la belleza máxima.

²⁴¹ Ídem, p. 157.

²⁴² **Gran Enciclopedia RIALP, Tomo VIII, p. 191.**

²⁴³ Ídem, *ibídem*.

más valiosas del eclecticismo no hay que buscarlas en la estética, sino en las poéticas de la arquitectura o de otras artes”.²⁴⁴

XVII. ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS NO PLÁSTICAS DEL PERÍODO

XVII.1. LA MÚSICA

La música del siglo XIX está marcada también por una gran diversidad que se manifiesta en el historicismo, en el pluralismo y también en el eclecticismo estilístico. En este siglo, según Julio López, la ópera surgió y se estableció definitivamente como género artístico. Ha tenido como precursora la ópera bufa italiana del siglo XVII, pero en el XIX evolucionó, fueron establecidas sus normas y cánones y se asentó como género artístico consagrado.²⁴⁵ Ha tenido un origen ecléctico, pues está formada por la fusión de otros géneros artísticos como la literatura, el teatro, la danza y la música. Aunque esto no se trate de eclecticismo estilístico, sino solamente del eclecticismo en el origen de un género artístico, pues la ópera se ha consagrado como un género homogéneo, hubo, en el siglo XIX, óperas eclécticas que mezclaron estilos y óperas que correspondían a los *revivals* de las otras manifestaciones artísticas. Un ejemplo de ópera que corresponde a los *revivals* artísticos es **Moisés en Egipto**, de 1818 de Rossini.²⁴⁶

En el siglo XIX, conforme ya hemos mencionado, hubo también un pluralismo estilístico en la música, pues Julio López señala también que el Romanticismo en la música permitió el surgimiento de inúmeras estéticas y varias formas de expresión musical:

El Romanticismo musical, inspirador espiritual de cuantas ideas habían llevado al hombre a conquistar el nuevo Estado republicano, se distendía y ensanchaba, a mitad del siglo XIX, para permitir con su propia disolución el nacimiento de multitud de estéticas novedosas capaces de engendrar múltiples

²⁴⁴ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 128.

²⁴⁵ Julio López, **La música de la Modernidad (De Beethoven a Xenakis)**, pp. 74 y 115.

²⁴⁶ Ídem, p. 82.

*formas de expresión: era, sin duda, el sacrificio y fecundidad, característicos con evidencia de lo "moderno", en su marco histórico.*²⁴⁷

Y también a partir de la mitad del siglo XIX, en el momento del Segundo Imperio, que Hauser, como ya hemos mencionado, llama "período clásico del eclecticismo", estas distintas estéticas y formas de expresión empiezan a mezclarse y a fusionarse entre sí de forma decisiva también en la ópera.²⁴⁸

La música de Brahms, a partir de 1860 y 1870, es otro ejemplo de eclecticismo en esta época del Segundo Imperio, pues, conforme señala Julio López, "contiene ya en su seno la mayor síntesis romántica – que ya es ecléctica– destinada fundamentalmente a actuar sobre auditorios cada vez mayores".²⁴⁹

Este eclecticismo de la música del siglo XIX culminará también, tal como en las otras manifestaciones artísticas, en el final del siglo, en lo que Julio López llama estética "posromántica", que es comparable al Modernismo o *Art Nouveau* de las bellas artes.²⁵⁰

López menciona también otros ejemplos de eclecticismo en la música del final del siglo XIX como, *La forêt enchantée* (1878) y el ballet titulado *Namouna* (1882) de Edouard Lalo.²⁵¹ Además de estos existen muchos otros que marcan también la transición para la renovación de la música que tendrá lugar en el siglo XX.²⁵²

²⁴⁷ Ídem, p. 69.

²⁴⁸ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, V.III, p. 121.

El tipo de ópera realizado por Meyerbeer combinaba todos los alicientes de la escena y creaba una mezcla heterogénea de música, canción y danza que exigía ser vista tanto como ser oída, y en la que todos los elementos eran concebidos para seducir y abrumar al público. La ópera de Meyerbeer era un gran programa de variedades cuya unidad consistía más en el ritmo del espectáculo que se movía sobre la escena que en el predominio absoluto de la forma musical.

²⁴⁹ Julio López, op. cit., pp. 154 y 155.

²⁵⁰ Ídem, p. 110.

La superposición de Puccini sobre Verdi en el final del siglo, desaparecido Wagner diecisiete años antes, hizo que, a la altura de 1900, no se perfilase ninguna perspectiva sólida de renovación: la suavidad melódica de un estilo decididamente *belle époque* (decididamente vulgarizado por Puccini y sus imitadores), convirtió los visos de hegemonía italiana en una mera ilusión que el tiempo no iba a tardar en destruir; el *corpus* pucciniano viene a ser, a la postre, una dudosa fusión de verismo, naturalismo y wagnerismo, como resultante sincrética del eclecticismo impuesto a las bellas artes por una burguesía expansiva y retraída en sus ritos, como ostentación clara de este "estilo postromántico".

²⁵¹ Ídem, p. 156.

²⁵² Ídem, p. 209.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero no nos aportarían ya ninguna novedad: hemos llegado al final de un largo periplo por ese "postromanticismo" de eclecticismo significativo, y lleno de destellos transfigurativos

Para concluir este apartado respecto a la música del siglo XIX, debemos mencionar que entre el final de este siglo e inicio del XX, surgen el Jazz y el Blues que, así como la ópera, tampoco son casos de eclecticismo estilístico, pues se han consagrado como estilos musicales homogéneos con estéticas definidas y el Jazz, sobre todo, se transforma en uno de los grandes géneros musicales del siglo XX. Sin embargo, estos dos géneros musicales, tal como la ópera, han tenido también el eclecticismo en sus orígenes, pues fueron formados, en el sur de Estados Unidos, por los ritmos rituales africanos llevados por los esclavos negros y la melodía europea a través de los himnos religiosos europeos con la conversión de los negros al cristianismo y también con la entrada del piano europeo en la ejecución de esta música de origen negro.²⁵³

XVII.2. LA LITERATURA

Arnold Hauser, al analizar “el clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio”, cuyo pasaje ya hemos citado, señala que este no “representa un movimiento homogéneo” y que está impregnado de formas híbridas en todas las áreas de las manifestaciones artísticas e incluso en la literatura, pues “en la poesía están también oraciones de estilos completamente distintos unas junto a otras.”²⁵⁴

Y según José María Valverde, la literatura romántica utiliza, en el sentido temático, diferentes periodos históricos pasados y culturas distintas, lejanas y exóticas; y, en lo que respecta al estilo, utiliza también diferentes formas de expresión. Esto significa en literatura que empieza cada vez más el dominio de la ironía, o sea, no existe un compromiso con la expresión empleada en cada caso, pudiendo ser utilizada otra cualquiera en lugar de la elegida. Se crean, incluso,

que apuntan nuevas tendencias y nuevas espiritualidades en el hombre occidental. La incorporación de las escuelas nacionalistas - y por ende de América, el Norte de Europa, Rusia -, supone una ampliación de esos horizontes. La segunda fase de la Revolución industrial, a partir de 1870, y la Primera Gran Guerra europea de 1914, rematan el tránsito improrrogable al siglo XX.

²⁵³ Concha Albert Puche, “Breve Historia del Jazz” in *The Jazz Masters 100 años de Swing*, V. I, pp. 22 y 23.

²⁵⁴ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, p. 311.

formas en que son mezclados distintos fragmentos literarios. La literatura romántica está abierta a todo. Puede reunir, por ejemplo, Grecia y Edad Media e, incluso, temas orientales.²⁵⁵

Por lo tanto, ya con el Clasicismo y, más aún, a partir del Romanticismo, empieza, en la literatura del siglo XIX, una diversidad y un pluralismo tanto en el ámbito temático como estilístico que contiene, con la vuelta a épocas pasadas, un historicismo. Y, con la introducción en la literatura europea de lo oriental y lo exótico, sobre todo por influencia del Romanticismo, existe también una mezcla entre elementos culturales distintos y lejanos. Pero, con la utilización de fragmentos distintos y con distintas formas de expresión en un mismo texto, como se ha referido Valverde, se percibe también la existencia de mezclas de diferentes estilos. De este modo, Clasicismo y Romanticismo, y el conflicto generado por ambos, son impulsores del eclecticismo en la literatura decimonónica. Y, conforme explica también Valverde, el Romanticismo, como movimiento literario universal, tampoco fue un movimiento homogéneo, pues se ha expresado de forma distinta en cada país de acuerdo con las diferentes peculiaridades de cada uno de ellos.

El siglo XIX está marcado también, además de por el Romanticismo y por el Clasicismo, por el surgimiento de varios otros movimientos literarios como el Postromanticismo, el Realismo, el Naturalismo y el Simbolismo – este junto al

²⁵⁵ José María Valverde, *Movimientos Literarios*, pp. 28, 29 y 30.

A efectos literarios, eso quiere decir que entonces empieza el reino, cada vez más absoluto hasta nuestros días, de la ironía, es decir, de la falta de compromiso con la propia expresión usada en cada caso, conservando la conciencia de que igual o mejor se podía haber empleado otra forma de expresión, ya que todas las formas son relativas: incluso – dice Friedrich Schlegel, principal postulador de la ironía – la creación literaria romántica es “universal y progresiva”, (...). El mismo F. Schlegel crea una forma literaria que rehúye la forma, los “fragmentos”, - a veces firmados entre varios, para borrar incluso la huella de la personalidad de cada autor. En otro sentido, en el temático, la literatura romántica lo mismo se complace en lo raro y lo exótico que en la transformación de lo habitual en algo insólito. Por eso no hay contradicción en que, al buscar referencias, el Romanticismo reúna dos que nos podían parecer contradictorias: Grecia y la Edad Media – sin excluir el hechizo de lo oriental y lo exótico -. (...)

La literatura romántica – continuando el tema – no se limita a apelar a dos o tres mundos pasados o exóticos, sino que, por primera vez, establece una perspectiva de sentido histórico abierta a todo, y en que, por tanto, todo se relativiza, en función de los propios sentimientos e intereses. Así, el rescate de lo gótico medieval corresponde a un sentimiento de desengaño en las esperanzas de la Revolución francesa, pero luego se vuelve conservadora y aun reaccionaria: en Francia, en cambio, la Revolución, aunque fuera un hecho romántico en sí, se hace bajo signo literario clasicista, para luego dejar paso a un creciente liberalismo, estimulado por los hechos de 1830, hasta el fracaso de los intentos revolucionarios de 1848 (fecha ésta, por cierto, que puede servir en Europa para cerrar el período propiamente romántico, aunque nos llegue hasta hoy mucho de lo romántico). Más compleja es la situación en la literatura inglesa, con grandes diferencias entre los escritores, en medio de la estabilidad nada revolucionaria del país.

Modernismo del final del siglo -, lo que caracteriza de forma definitiva el pluralismo estilístico en la literatura de este siglo.

Además de esta amplia heterogeneidad y diversidad estilística del siglo XIX, nos llama la atención también la poesía visual que surgió dentro del Simbolismo como, por ejemplo, la de Stéphane Mallarmé (1842-1889). Mallarmé, tal como Teócrito, Simias y Dosíadas hicieron en el período helenístico, lleva la imagen a la poesía. En el poema **Un coup de dés** [82 y 83]²⁵⁶, por ejemplo, el poeta no escribe los versos en líneas como en la poesía tradicional; los fragmenta y los dispone en el papel como si fueran imágenes, haciendo con que el poema tenga una forma visual. El Simbolismo fue un movimiento literario que existió en la misma época del Modernismo y que, incluso, como señala Argan, "es uno de los componentes esenciales de la corriente *modernista*".²⁵⁷

NUL
 que
 l'Autre
 Utensile
 chute
 furtive
 sous une table
 (l'air desquiverment)
 d'été
 la cetera
 par
 vassant au timide et au mal à dire et le vel
 de couvrir les pulchritudes
 et qu'on en met les brulés
 près à l'été
 l'œuvre en fané dans le profond par cette table
 jusqu'au lever
 à l'été
 se bécote plus ou moins au ciel que la cage
 d'un bris
 par des de l'été l'été

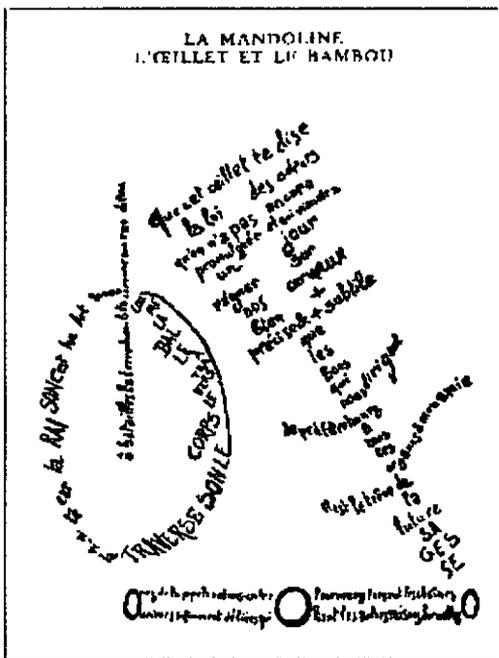
LE MAÎTRE
 coup
 infernal
 de cette conflagration
 que se
 comme on mesage
 l'unique Nombre qui se peut pas
 béate
 cadavre par le bras
 plutôt
 que de jouer
 en manège chez
 la pierre
 au nom des flots
 un
 naufrage cube

82 y 83. Un Coup de Dés. Poema de *Stéphane Mallarmé*. Fragmentos.

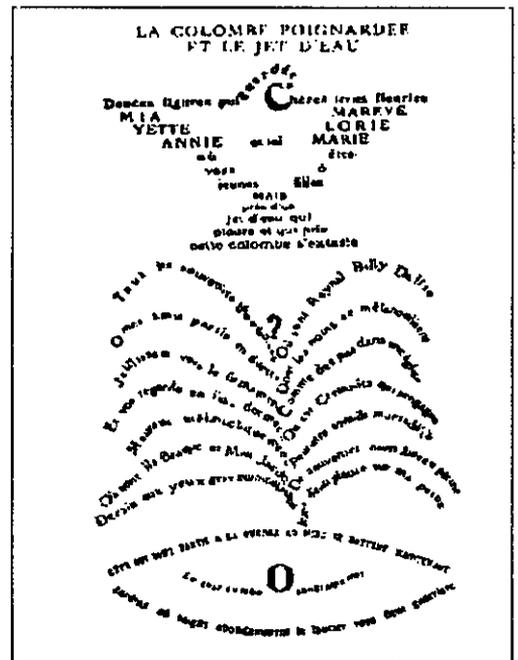
²⁵⁶ Mallarmé, Stéphane, *Obra Completa em Poesia – Tomo II*, pp. 196 y 197.

²⁵⁷ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, p. 76.

Sin embargo, este fenómeno sigue en la obra de Apollinaire (1880-1918) y de Robert Desnos (1900-1945) de inicios del siglo XX, muy próximo, por lo tanto, a la época del Modernismo. En 1918, año de la muerte de Guillaume Apollinaire, son publicados sus poemas visuales, llamados caligramas, como **La Mandoline L'ceillet et Le Bambou** [84] y **La Colombe Poignardée et Le Jet D'eau** [85]. En estos poemas Apollinaire acentúa lo que hemos visto en la poesía de Mallarmé, formando dibujos figurativos con los versos. Y los poemas visuales de Robert Desnos, como **Art rythmé tic/Lit temps nic.** [86] y **S.E.E.C.** [87], ambos publicados en 1923, también son poemas con imágenes y, además de eso, en el segundo hay la utilización de fragmentos de partituras musicales, o sea, también existe una mezcla entre el lenguaje poético literario y el lenguaje musical. Debemos mencionar también que dentro de esta línea poética se encuentran el Creacionismo de Vicente Huidobro, que empezó cerca de 1916, y el Ultraísmo de Gerardo Diego que fue influenciado por Huidobro.



84. La Mandoline L'Ceillet et Le Bambou.
Guillaume Apollinaire. Caligramma. 1918.



85. La Colombe Poignardée et Le Jet D'Eau.
Guillaume Apollinaire. Caligramma 1918.

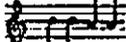
Aunque Desnos participó del Movimiento Surrealista hasta desentenderse con Bretón²⁵⁸ y Apollinaire fue el precursor inmediato del movimiento - incluso fue quién creó la palabra "surrealismo" para describir su obra teatral **Le mamelles de**

tirésias – drame surréaliste en deux actes et un prologue -, y, por ello, ambos ya se encuentran dentro de las vanguardias del siglo XX, las fechas de publicación de sus poemas están todavía muy cerca al Modernismo. Y, además de eso, el Surrealismo fue un movimiento vinculado al Simbolismo, pues Arthur Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé fueron los precursores literarios simbolistas del Surrealismo. Y José María Valverde, al referirse a los caligramas de Apollinaire, señala que:

*Apollinaire, (...), extrema algo que ya estaba en ciertos simbolistas – Mallarmé, y aún más Laforgue -: la acumulación de imágenes que, sin explicarse lógicamente por qué van una junto a otra, producen entre todas una evidente atmósfera o panorama correspondiente a un estado de ánimo, y, a veces, todo un mundo humano.*²⁵⁹

Art rythmé tic
Lit temps tic.

Prenez vos 16
Némésis
n'italie
Inde trof, un deux, la muscadence
Trois, qu'âtre neuf dans les seins (les seins) aise
les seins, cet étai pour le 9
Trois n'Ilion
zéro
trais rose si 12
réseau
navigateurs traverses les 2-3
à route 8-8
11 ondes jusqu'à vos bouches portent l'odeur marine
des 13 fraises
Par nos amours décuplés nous devenons vains
mais 10-20-2-20

quand je vins vous embrûtes 

dans vos cervéaux 

trop  pour bair le roc du 

86. **Art rythmé tic.** Robert Desnos. 1923.
Lit temps tic

**S. E.
E. C.**

C harles / *Q* uint *R*. aux *D*. étant
(10 décembre 1923)

DIALOGUE

— Rien ne m'intéresse.
— Ric, en aimant, Thérèse.

87. **S.E.E.C.** Robert Desnos. 1923.

Por lo tanto, Simbolismo, Modernismo y Surrealismo son movimientos artísticos que están cronológica y culturalmente muy próximos y muy vinculados. Y el Modernismo, además de haber sido la culminación del eclecticismo decimonónico, fue también un movimiento de transición para las vanguardias, pues, como también señaló Argan, "dentro del modernismo se formarán las vanguardias artísticas".²⁶⁰ Y el Surrealismo es uno de los movimientos

²⁵⁸ *La vie et l'oeuvre de Robert Desnos* in Robert Desnos, *Corps et biens*. p. 188.

²⁵⁹ José María Valverde, *Movimientos Literarios*, pp. 54 y 55.

²⁶⁰ Ídem, p. 176.

vanguardistas, cuya fecha de inicio se encuentra muy próxima a la del final del modernismo. Y las fechas iniciales y finales de los movimientos artísticos y culturales no siempre tienen exactitudes matemáticas y muchas veces suelen ser aproximadas. Y también, cuando un nuevo movimiento artístico empieza, algo puede contener todavía del anterior, sobre todo si están vinculados de alguna forma. En resumen: aunque Apollinaire y Desnos participaron del Surrealismo, partes de sus obras estaban todavía esencialmente vinculadas al Simbolismo que era, como señaló Argan, parte del Modernismo.

Sin embargo, no queremos eliminar el carácter renovador de la obra de Mallarmé y el vanguardista de la obra de Robert Desnos y, sobre todo, la de Apollinaire, pero dar una imagen visual a la poesía tampoco fue algo novedoso, pues, como hemos visto, lo mismo ya había ocurrido con los poemas de Teócrito, Simias y Dosíadas en el período helenístico. Se trata de una coincidencia, pero no de una casualidad, que un fenómeno artístico idéntico ocurra dentro de dos períodos eclécticos, aunque estén separados por un largo período de tiempo. Y este fenómeno demuestra un eclecticismo de géneros artísticos, o sea, es una mezcla entre un lenguaje literario y otro visual.

Otro ejemplo significativo de eclecticismo en la literatura del Modernismo y de la época de su transición a las vanguardias es la obra del poeta moderno portugués Fernando Pessoa (1888-1935). Pessoa escribía en tres idiomas: portugués, inglés y francés, con diferentes estilos. En 1908, inicia su poema dramático simbolista **Fausto**. Además de escribir como Fernando Pessoa, "él mismo", en 1914, empieza a crear sus "heterónimos", cada uno con su propia forma y estilo particular. En total fueron 72. Algunos de ellos son: Alexander Search; Charles Robert Anon, H. M. F. Lecher, Passos da Cruz, un poeta ocultista; Bernardo Soares, que "escribió" el *Livro do Desassossego*; António Mora, un filósofo que enloqueció y murió en una clínica psiquiátrica de Caiscais y fue el "teórico" del "Neopaganismo Portugués". Sin embargo, los tres principales heterónimos, cuyas "obras" son más extensas son: Alberto Caeiro, que "especula creando una filosofía fenomenológica y ambigua"; Álvaro de Campos, irónico y pesimista, "el representante de la vanguardia"; y Ricardo Reis que era

clasicista.²⁶¹ La escritura de Ricardo Reis, según Isabel Pascoal, “se asienta en el arte latino de Horacio y bebe en las fuentes de la filosofía helenística: Epicuro le ilumina en las odas, la moral transmitida por ellas es digna de los estoicos. Ve en el arte clásico la armonía”.²⁶² Además de todo el eclecticismo de Pessoa, tenemos aquí otra coincidencia importante: un poeta en un período ecléctico se remonta, aunque se trate de uno de sus heterónimos, a otro período también ecléctico como el helenístico.

Fernando Pessoa, además de trabajar con otros estilos, fue, como hemos visto, también un simbolista y su obra fue producida en la época de transición del Modernismo a las vanguardias. Fue, por lo tanto, un ecléctico en el sentido de que escribía con diferentes estilos en distintos poemas, pues cada uno de sus heterónimos tenía su propio estilo distinto de los otros y, de este modo, combinaba los estilos en el conjunto total de su obra.

La literatura decimonónica, en vista de todo lo expuesto, fue una literatura marcada por una gran diversidad que se manifestó en el historicismo, en el pluralismo y, con su hibridismo y mezcla de estilos literarios, en el eclecticismo que fue una de sus características principales.

XVIII. EL ECLECTICISMO ESTILÍSTICO DEL SIGLO XIX EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ESCULTURA

Hemos visto que el eclecticismo estilístico del siglo XIX se ha manifestado también en la música y en la literatura y, por ello, tal como en otros períodos eclécticos de la historia, la existencia de una pintura ecléctica no fue un hecho aislado de las demás manifestaciones culturales de esta época. Por lo tanto, a partir de ahora, estudiaremos resumidamente este eclecticismo en la arquitectura

²⁶¹ Isabel Pascoal, “I. Fernando Pessoa: A Vida, A Época, e A Obra”, Introducción a Fernando Pessoa, *Antología Poética*, pp. 10 y siguientes.

²⁶² Isabel Pascual, “II. Esta antología: ‘A ansia de ser rio ou cais’” Introducción a Fernando Pessoa, op. cit., p. 25.

“A sua escrita [de Ricardo Reis] assenta na arte latina de Horacio e bebe nas fontes da filosofia helenística: Epicuro ilumina-lhe as odas, a moral nelas veiculadas é digna dos estoicos. Vê na arte clássica a harmonia.”

y en la escultura con la finalidad de seguir contextualizando el tema de esta investigación dentro de toda la amplia variedad de los campos culturales y artísticos.

XVIII.1. LA ARQUITECTURA

A partir de la mitad del siglo XVIII, empieza, en la arquitectura, un *revival* e imitación de estilos históricos como el Neogótico, el Neorrenacimiento, el Neoclasicismo, etc. Fue una época de pluralismo historicista en que cada edificio era construido con un estilo del pasado distinto del otro. Pero, aunque ya hubiesen existido algunos ejemplos precedentes de eclecticismo, fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando estos estilos empezaron a mezclarse y fusionarse entre sí en un mismo edificio. Por lo tanto, a partir de esta época el verdadero eclecticismo estilístico decimonónico empezó a existir definitivamente en la arquitectura. Y de todas las manifestaciones artísticas, incluso más que en la pintura, fue en esta donde el eclecticismo se manifestó en mayor escala. Pero existieron dos tipos de eclecticismo en la arquitectura decimonónica: el de la segunda mitad del siglo, que consistía en la mezcla de los estilos revividos, y el del final, que fue el del Modernismo o *Art Nouveau* y que consistía en la mezcla entre los estilos antiguos, los contemporáneos y algunos rasgos estilísticos que ya se anticipaban a los estilos de las vanguardias del siglo XX.

XVIII.1.1. El Eclecticismo Estilístico en la Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XIX

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, los arquitectos empiezan a mezclar en sus obras todos los estilos conocidos hasta entonces, como el Clásico, el Románico, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco. De este modo, a mediados de siglo surge el eclecticismo arquitectónico. Y, según René Huyghe, "hacia 1880 se suceden los 'estilos históricos', se yuxtaponen o se combinan en todos los países europeos e incluso americanos".²⁶³ Fue, por lo tanto, un

²⁶³ René Huyghe, op. cit., p. 66.

fenómeno que ocurrió en toda Europa y posteriormente en América y fue un eclecticismo formado solamente por estilos del pasado y, por consiguiente, distinto del eclecticismo modernista de finales del siglo XIX.

Como ya hemos mencionado, en la arquitectura el eclecticismo estilístico se ha manifestado en mayor profusión. Por ello, los ejemplos de obras arquitectónicas estilísticamente eclécticas son innúmeros. Según Hautecoeur, en las iglesias románicas que surgen por toda Francia, los arquitectos empleaban elementos que encontraban en los monumentos romanos del sur de Francia, en los edificios medievales de Auvernia, de Italia y de Oriente. A partir de eso, se desarrolla la forma arquitectónica llamada "románico-bizantina". L. Vandoyer (1803-1872), en la **catedral de Marsella** (1846-1852) utiliza elementos que recuerdan las iglesias griegas, pero la cúpula central fue inspirada en Santa María de las Flores de Florencia. P. Abadie (1812-1884), para la construcción de la **basílica del Sagrado Corazón** [88], utiliza como modelo las iglesias de Perigueux y de Angulema e introduce motivos lombardos. Bossan (1814-1888), en **Notre-Dame de Fournière** en Lyon, emplea la forma románico-bizantina y la mezcla con motivos árabes.²⁶⁴

Otro ejemplo importante de la arquitectura ecléctica de este período es la **Opera de París** [89] de Charles Garnier (1825-1898). Este arquitecto estudió arte griego en Atenas, observó la policromía de los edificios sicilianos y el barroco de Roma. Garnier, como señala Hatecouer, "sueña con una arquitectura que pueda reflejar todos los recursos de su experiencia y de su imaginación". En sus obras "mezcla los motivos más diversos". Entre ellos podemos destacar el barroco y el "primer renacimiento francés".²⁶⁵

Además de Garnier, existieron muchos otros arquitectos eclécticos franceses y también una gran variedad de ejemplos de la arquitectura ecléctica francesa de la época. Entre estos arquitectos se destacan también: Espérandieu (1820-1874) que, "en Marsella, coloca el palacio de Longchamp sobre una fuente barroca" y, en Notre-Dame de la Garde utiliza el "estilo" románico-bizantino; y

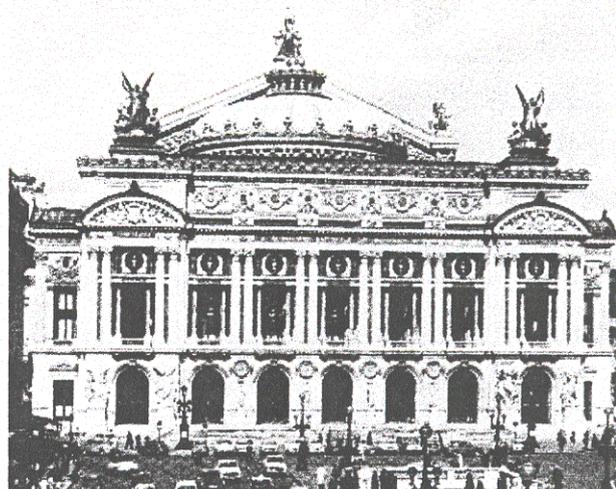
²⁶⁴ Louis Hautecouer, op. cit., p. 234.

²⁶⁵ Ídem, pp. 236, 237 y 238.

Davioud (1823-1881) que introduce elementos exóticos en la arquitectura del Trocadero en 1878.²⁶⁶



88. Basílica del Sagrado Corazón.
P. Abadie. París.



89. Ópera de París. *Charles Garnier*.

La misma pluralidad estilística y la misma cantidad de obras arquitectónicas que mezclaron los diversos estilos conocidos en la época, que existieron en Francia, existieron también en Inglaterra. Un ejemplo en este país es la **Iglesia de Todos los Santos** [90] en Londres de William Butterfield (1814-1900). En esta iglesia, Butterfield crea una arquitectura polícroma en que mezcla los colores del ladrillo con mármoles, vidrios esmaltados, mosaicos y pintura. Otro ejemplo es el del arquitecto Gilbert Scott (1811- 1878), que en sus obras mezclaba, entre otros estilos, elementos góticos, italianos y bizantinos. Además de estos, existen muchos otros ejemplos de eclecticismo en la arquitectura inglesa del siglo XIX.²⁶⁷

²⁶⁶ Ídem, p. 238.

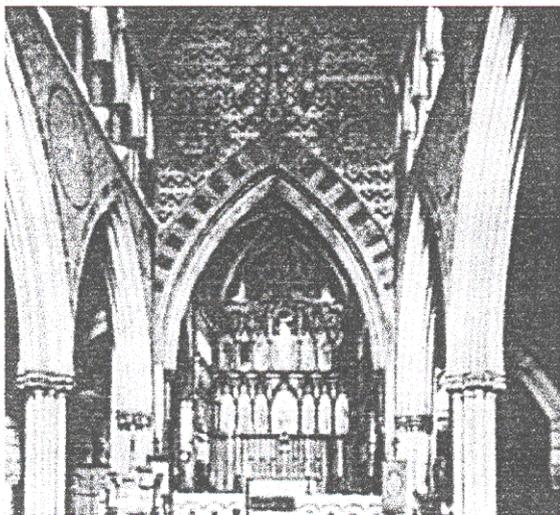
²⁶⁷ Ídem, pp. 238 y 239.

William Butterfield(1814-1900),(...) que pertenecía a la Camden Society, comenzó a trabajar en 1844 y fue muy activo en toda Inglaterra y el Imperio. Permanece fiel a las prescripciones de Ecclesiologist, pero crea una arquitectura polícroma donde se mezclan colores del ladrillo, los mármoles, los vidrios esmaltados, el mosaico y la pintura. Su Iglesia de Todos los Santos en Londres (Margaret Street) sorprendió y fue acusada de someter el carácter religioso a los efectos pintorescos; Saint-Alban en Holborn (1854-1863) se construyó igualmente según el sistema de la “Constructive Coloration”. La decoración de Butterfield es, sobre todo, geométrica.

(...)

Muchos arquitectos vacilaron en la variedad del gótico que resultaba conveniente emplear. El más fecundo, si no el más original de todos, Sir Gilbert Scott (1811-1878), después de haber utilizado el “middle pointed”

Además de en Francia e Inglaterra, estas mismas combinaciones y mezclas estilísticas, como ya hemos mencionado, se encuentran por toda Europa. “Eclécticos son Beyaert, Polaert (1817-1879) cuyo **Palacio de Justicia** [91] en Bruselas es una enorme combinación de elementos antiguos. En Holanda, Cuypers, en el Rijksmuseum de Amsterdam, une las formas medievales con los pabellones del siglo XVII”.²⁶⁸



90. Interior de la Iglesia de Todos los Santos.
Willian Butterfield. Londres.



91. Palacio de Justicia de Bruselas.
Polaert.

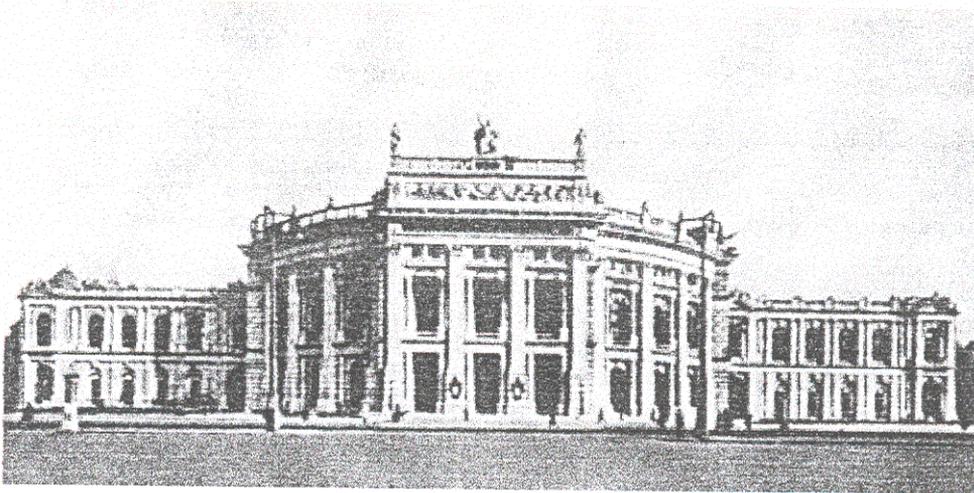
Aunque en Alemania el gótico era considerado un estilo y un arte nacional y durante la segunda mitad del siglo la arquitectura permaneció fiel a este estilo, las mezclas y combinaciones con varios otros estilos arquitectónicos fueron

inglés, visitó Francia, Alemania, Italia y España y declaró que el gótico primitivo de Francia era el más puro pero que no se abstenía de mezclar las formas del gótico francés con las iglesias y de combinar los estilos italianos y bizantinos; recurrió todavía al simbolismo de los nombres y de la decoración que se encuentra también en G. E. Street (1824-1881). Este, después de haber viajado por Europa, publicó en 1855, su *Arquitectura de ladrillo y mármol en Italia del Norte*. Esta influencia continental no es menos evidente en hombres como Willian Burges (1827-1881), James Brooks (1825-1901), Willian White (1826-1900). Así se crea una arquitectura ecléctica que permanece sin embargo fiel a ciertas tradiciones inglesas, salvo en Pearson (1817-1898), que emplea las bóvedas francesas y Burges, que imita a veces las bóvedas cupuliformes angevinas. Todos utilizan techos, armaduras de madera, revestimientos. La mayoría, como Butterfield, recurren a la policromía. Se dan cuenta perfectamente de que este eclecticismo tiene el defecto de no ser original. Gilbert Scott escribió: “Si tuviéramos un estilo característico de nuestra época, sería feliz siguiéndolo”.

(...)

Los católicos recurren a los mismos estilos y emplean también el pseudo “románico-bizantino”. Combinan las formas más diversas y llegan al mismo eclecticismo que sus colegas franceses.

creciendo poco a poco en este país. Según Haitecoeur, el arquitecto más importante de esta época es Semper (1806-1879). Formado en Munich y París, visitó Italia y Grecia. Utilizó diversos estilos y formas arquitectónicas: en la **Sinagoga de Dresde** (1838), el “romántico bizantino” y en la **Opera** (1869) empleó el Renacimiento y “un clasicismo ecléctico”. Semper trabajó también en Suiza, donde construyó el **Polytechnicun** de Zurich (1863) y el **Ayuntamiento** de Winterthur (1869), y en Austria, donde construyó el **Museo** y el **Burgtheater** [92] de Viena.²⁶⁹



92. Burgtheater. *Semper y Hasenauer*. Viena.

Este mismo eclecticismo arquitectónico, además de en los otros países ya mencionados, también se ha manifestado en la arquitectura de países como Suiza, Rusia, Portugal, Italia, España, Austria, etc. En Italia, la arquitectura se encuentra más ligada a la tradición del Renacimiento y, por ello, en muchas obras, el neorrenacimiento es mezclado a veces con el barroco y a veces con el neoclásico entre otros. Como ejemplos de la arquitectura ecléctica italiana tenemos la **Galería Victor Manuel** [93] de Giuseppe Mengoni(1817-1877) y el **monumento a Victor Manuel** [94] de Sacconi.²⁷⁰

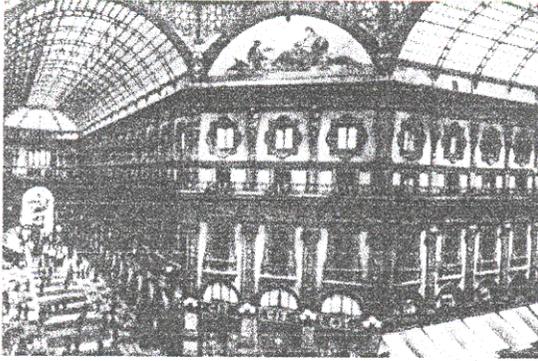
Varios son también los ejemplos de la arquitectura ecléctica de esta época en España. Haitecoeur señala que, en este país, “el movimiento

²⁶⁸ Ídem, p. 242.

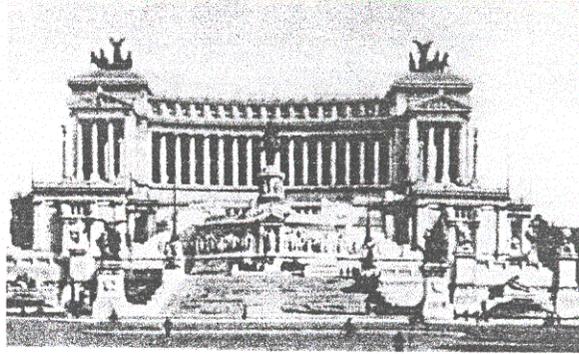
²⁶⁹ Ídem, p. 243.

²⁷⁰ Ídem, p. 247.

nacionalista justifica la vuelta a formas mudéjares, por ejemplo, en la plaza de toros de Madrid de R. Ayuso y Alvarez Capra”. Además de eso, la Basílica madrileña de Atocha y la Basílica de Cavadonga fueron construidas con estilos romántico y gótico. Y el estilo neorenacentista fue utilizado en la construcción de **Banco de España** [95].²⁷¹



93. Galería Victor Manuel. *Giuseppe Mengoni*. 1865-1867. Milán



94. Monumento a Victor Manuel. *Sacconi*. Roma.

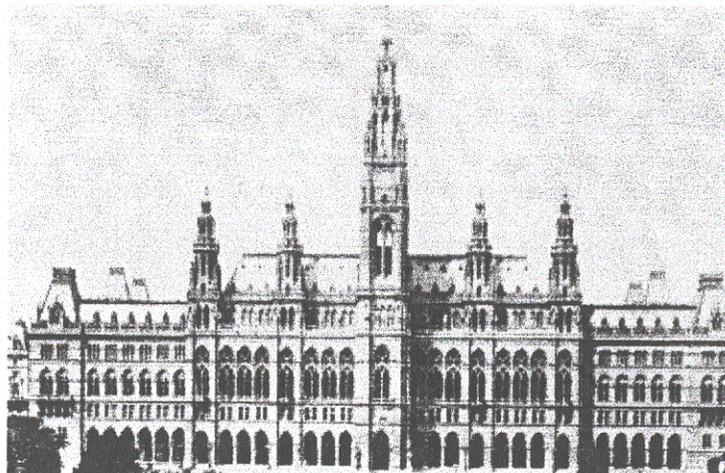


95. Banco de España. *Adaro y Sainz de Lastra*. Madrid.

En Austria, principalmente en Viena, se encuentran también en este período varias combinaciones de estilos arquitectónicos, como el románico-gótico italiano utilizado por J. G. Müller (1822-1849), “el neogótico de F. von Schmidt (1825-1891) autor del **Ayuntamiento** [96], o de Ferstel (1828-1883), que en sus

²⁷¹ Ídem, *ibídem*.

iglesias combina los recuerdos de Colonia y de Francia con los del siglo XVI y evoca por otra parte a Bramante y al Renacimiento lombardo(...)”.²⁷²



96. El Ayuntamiento. *Friedrich von Schmidt*. Viena. 1872-1883.

Y de Europa, este eclecticismo arquitectónico se desplaza hasta América, pues, según Hautecoeur, en Estados Unidos,

*se observa el mismo paso del clásico al románico, al gótico y neorrenacimiento y se ven los mismos tipos de edificios que en Inglaterra. Los recuerdos clásicos dominan en el Capitolio de Washington, rehecho por Walter (1804-1887), que conserva los peristilos, pero rodea la cúpula de una columnata como Soufflot en el Panteón (...). En Hispanoamérica los arquitectos franceses, españoles e italianos, introducen los mismos tipos de edificios.*²⁷³

Por lo tanto, aunque el pluralismo estilístico historicista de siglo XIX, que ha revivido los estilos históricos conocidos hasta entonces, ha empezado a partir de mediados del siglo XVIII, y sigue todavía existiendo cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el “eclecticismo completo” empieza verdaderamente con las mezclas y fusiones estilísticas, este, incluso por la gran cantidad de los ejemplos que hemos visto, ha tenido una gran importancia en la historia del siglo. El eclecticismo estilístico en la arquitectura decimonónica no ha sido, por tanto, la única característica del período, pero fue, sin duda, una de las más importantes y, a medida que el siglo se acerca a su final, va teniendo un protagonismo cada vez mayor. A finales del siglo, como ya hemos mencionado, empieza el movimiento

²⁷² Ídem, p. 243.

²⁷³ Ídem, pp. 247 y 250.

modernista o *art nouveau*, que es la culminación de este eclecticismo, pero se caracteriza de una forma un poco distinta del anterior conforme veremos a continuación.

XVIII.1.2. El Eclecticismo Estilístico en La Arquitectura Modernista

El modernismo se caracteriza de forma genérica en la arquitectura por mezclas entre motivos vegetales y orgánicos y líneas geométricas con poca ornamentación y también por mezclas entre los estilos históricos y las innovaciones técnicas y estilísticas en las formas arquitectónicas. Los ejemplos de obras arquitectónicas eclécticas de este período también son numerosos. En España el principal arquitecto de este movimiento es Gaudí, cuyas obras son preciosos ejemplos de este eclecticismo de fin de siglo. Uno de los más importantes es la **Sagrada Familia** [97] en Barcelona que constituye una mezcla entre el gótico y las formas orgánicas y naturales muy comunes en el arte modernista y, por ello, ofrece una "reinterpretación fantástica y caprichosa del gótico"²⁷⁴

Importantes ejemplos de la arquitectura ecléctica de esta época se encuentran también en la Secesión vienesa que fue como se denominó el Modernismo en Austria. Según Iolanda Nigro Covre, el exterior de la **iglesia de Steinhof** [98] del arquitecto Otto Wagner está formado por una combinación de dos estilos distintos: el neoclásico y el bizantino.²⁷⁵ Y, conforme esta misma autora, el interior de la iglesia [99 y 100] contiene, a un tiempo, elementos geométricos puros y neoclásicos.²⁷⁶

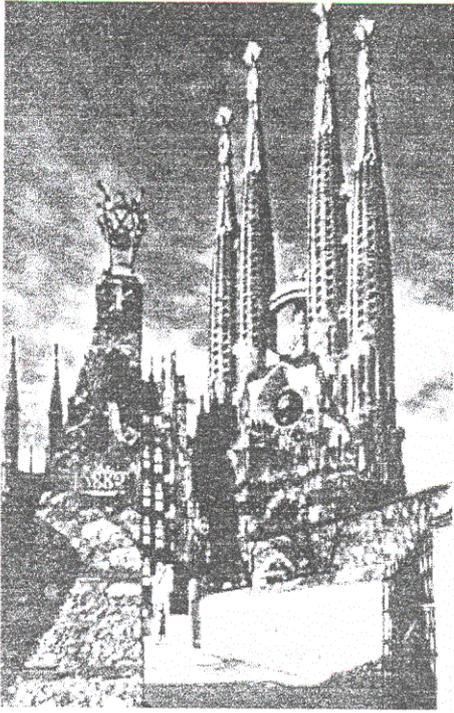
²⁷⁴ Werner Hofmann in Ursula Hatje, op. cit., pp. 166 y 167.

Gaudí se concentró sobre la bóveda y la planta, que no debía estar sometida a ningún esquema, sino parecer orgánica. Los caracteres de lo orgánico debían estar presentes no sólo en el detalle, sino en el desarrollo del cuerpo constructivo y sus miembros. Las zonas de muro y de tejado debían fundirse entre sí y las torres debían surgir orgánicamente de las naves. Gaudí consideraba como "muletas" a los arbotantes góticos e intentó resolver el problema de la absorción de presiones por medio de puntuales arboriformes oblicuos. De esta manera ideó una estructura de soporte, cuya originalidad arquitectónica y calidad son comparables a la dinámica diagonal de las construcciones contemporáneas en acero.

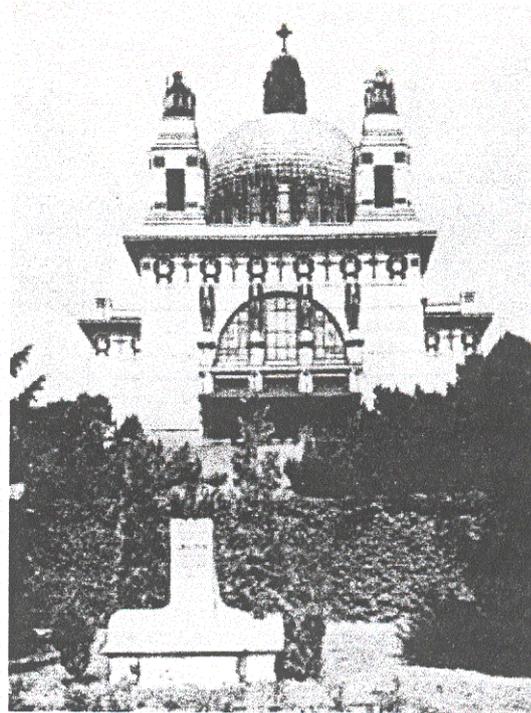
²⁷⁵ Iolanda Nigro Covre in Giulio Carlo Argan et al., **El Revival**, pp. 169 y 170.

²⁷⁶ Idem, p. 172.

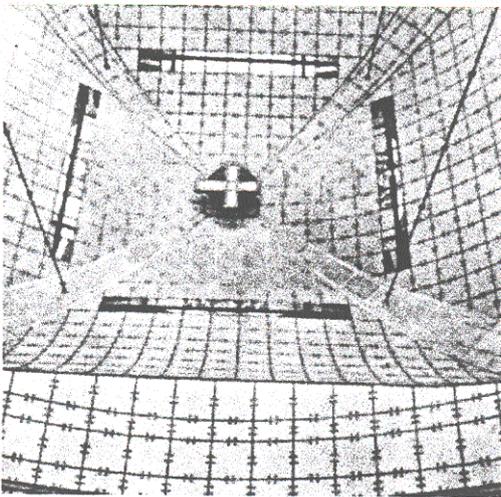
El interior de la Iglesia de Steinhof constituye una aplicación de los principios expresados en la obra *Moderne Architektur* de Wagner (publicada en 1895); pero la rigurosa simetría y la pura geometría plana de los cuatro paños de la cúpula no podrían desagradar a un público habituado a una decoración neoclásica, de la que es una simplificación nítida y racional, de acuerdo con los tiempos.



97. Templo de la Sagrada Familia. *Gaudí*.
Barcelona. 1883-1926.



98. Iglesia de Steinhof. *Otto Wagner*. Viena. 1906.



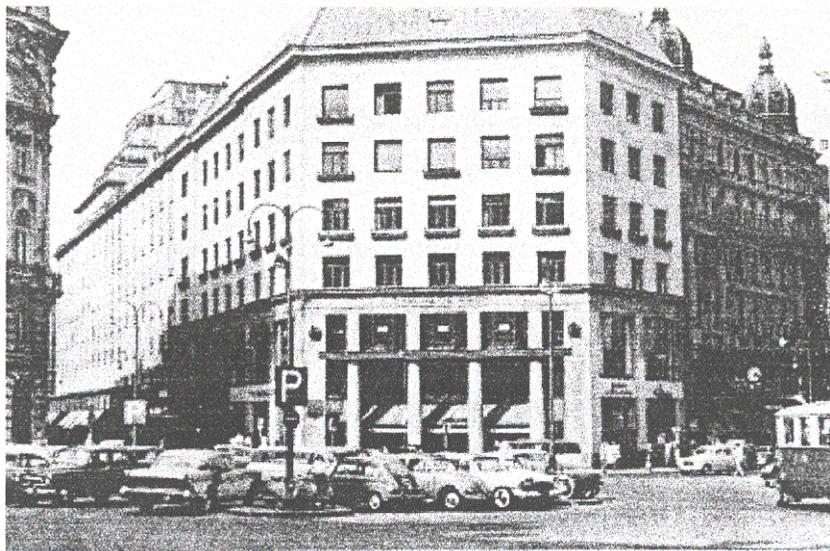
99. Interior de la Iglesia de Steinhof.



100. Interior de la Iglesia de Steinhof.

Otro ejemplo de eclecticismo en la arquitectura modernista vienesa es la obra de Adolf Loos que, influenciado por la arquitectura racionalista norteamericana, geometrizada y despojada de adornos, profesaba una

arquitectura sencilla y sin ornamentación. Incluso escribió la obra **Ornamento y Delito** en contra de los ornamentos. Sin embargo, en su **casa en la Michaelerplatz** [101], introduce columnas dóricas en este estilo arquitectónico. La explicación de Loos para esta combinación de estilos es que fue “el intento de armonizar el edificio con la Hofburg, la plaza y la ciudad”. Y, según Iolanda Nigro Covre, “la casa en la Michaelerplatz tendría fachada a un lugar muy importante de la ciudad, adquiriendo, por consiguiente, un compromiso público, y *tenía* que respetar de alguna manera el gusto del público”.²⁷⁷



101. Casa en la Michaelerplatz. *Adolf Loos*. Viena. 1910.

En vista de estos ejemplos mencionados, se comprueba lo que ya nos habíamos referido: que el eclecticismo estilístico en la arquitectura del modernismo fue, tanto en la obra de Gaudí como en la Secesión, distinto del otro eclecticismo de la arquitectura decimonónica que tratamos anteriormente, pues, mientras en este las combinaciones y fusiones estilísticas ocurrían solamente entre los estilos históricos del pasado, en el Modernismo, el eclecticismo se constituye por combinaciones de estos estilos históricos y los nuevos descubrimientos arquitectónicos tanto técnicos como formales. Y, conforme Nigro Covre:

Lo que sucede es que, en la Secesión austríaca, lo novedoso “estriba en la elección de las formas, pero dejan inalterables tanto los procesos técnicos

²⁷⁷ Ídem. pp. 175 y 176.

como las relaciones organizativas tradicionales; constituye una reforma que sólo afecta a la superficie de los objetos, que amplía el muestrario de la cultura ecléctica sin forzar para nada sus conceptos básicos". Dicha observación realizada por Benevolo sobre la arquitectura de Obricht, puede referirse (y de hecho se refería ya) a la mayoría de las obras de los arquitectos y artistas austríacos de principios de siglo. Aún las mejores cosas o las más nuevas no están inmunizadas de las características típicas del historicismo. La Viena de fin de siglo estaba revestida de un gusto modernamente neoclásico, que habla disminuido, en parte, el aspecto tardobarroco de la ciudad. Y entre las viejas glorias del pasado tenía especial importancia el imperio bizantino. Es entre estos dos citados movimientos austríacos – neoclásico y bizantino – en donde tienen lugar las frecuentes recuperaciones revivalistas de Wagner y sus alumnos.²⁷⁸

Estas combinaciones entre estilos revividos y las novedades estilísticas, además de la Secesión, han ocurrido también en todo movimiento modernista, con sus diferentes denominaciones en los distintos países donde existió. Y, por esta razón, el Modernismo fue, cronológica y estilísticamente, un movimiento de transición al arte del siglo XX, pues fue un movimiento que, aunque mantuvo las formas y estilos artísticos pasados, empezó a introducir en su arte las novedades técnicas y estilísticas, dando paso a la constante búsqueda de lo nuevo que ocurrió en los movimientos de las vanguardias modernas

XVIII.2. LA ESCULTURA

El eclecticismo estilístico del siglo XIX se manifestó también en la escultura, pues todos los estilos que convivieron juntos y que se mezclaron en las otras artes figuraron y se mezclaron también en esta categoría artística. Y esto ocurrió en prácticamente todos los países europeos y también en América. Según Louis Hauteceur, "entre los escultores el romanticismo no había agotado la corriente clásica" y muchos han empleado, después de 1840, un "clasicismo ecléctico" como Joufroy (1806-1882), Cavalier (1814-1896), Crauk (1827-1905) y Lemaire (1798-1880). "Otros son representantes de un alejandrismo que la moda pompeyana resucita. Gérome, que no es sólo un pintor, ejecuta una **Tanagra**" [102], que originalmente eran estatuillas de terracota procedentes de la ciudad griega que tenía este mismo nombre.²⁷⁹

²⁷⁸ Ídem, p. 171.

²⁷⁹ Louis Hauteceur, op. cit., pp. 230 y 231.

La obra de Reinhold Begas(1831-1911), que vivió un momento en Roma, es un ejemplo típico de este eclecticismo en Alemania, pues conforme señala René Huyghe, este artista mezcla el Neobarroco con rasgos del estilo romántico, “como se puede ver en Berlín (monumento de Guillermo I, fuente de la plaza del Castillo, decoración de las famosas avenidas de la Victoria (Siegessalles) con las efigies de los Hohenzollern en el Tiergarten de Berlín)”.²⁸⁰

El eclecticismo decimonónico también se ha manifestado en la escultura española, pues, según Hauteceur, “el clasicismo romantizante existe igualmente en España en Eduardo Barrón que representa la **Educación de Nerón**; un romanticismo ecléctico siguen Ricardo Bellver y Ramón (1845-1924) y A. Querol (1863-1909), cuyas tumbas evocan los monumentos funerarios de los siglos XV y XVI”.²⁸¹ Un ejemplo de la obra de Ricardo Bellver y Ramón es **El Angel Caído** [103] en el Parque del Retiro en Madrid. De la obra de Augustin Querol, tenemos como ejemplos **Luis de Santangel** [104] y el **Monumento a Francisco de Quevedo** [105] también en Madrid.



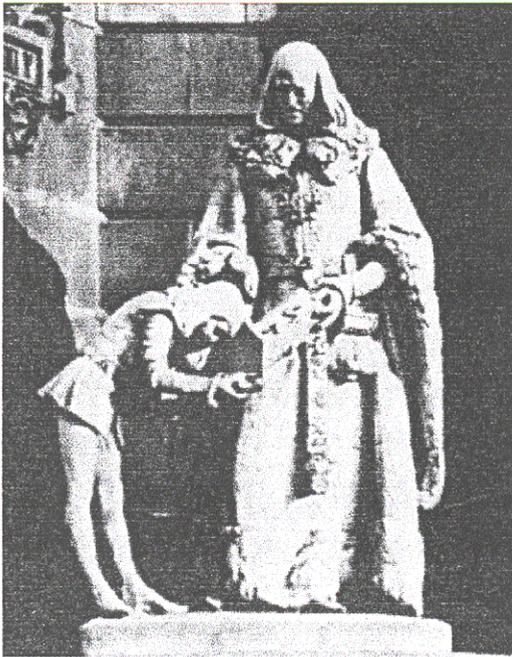
102. Tanagra. *Gérôme*.



103. El Angel Caído. *Ricardo Belver y Ramón*. Madrid

²⁸⁰ René Huyghe, op. cit., p. 90.

²⁸¹ Louis Hauteceur, op. cit., p. 232.



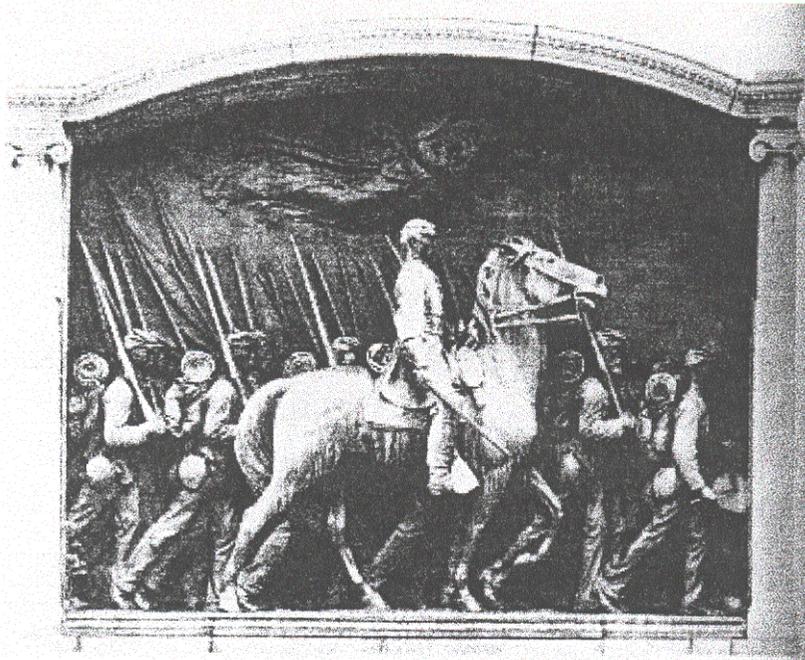
104. Luis de Santangel. *Augustín Querol*.



105. Monumento a Francisco de Quevedo.
Augustín Querol. Madrid.

Este eclecticismo se manifestó también en la escultura de prácticamente todos los demás países europeos y de este continente se ha extendido a América donde, conforme señala Huyghe, se pueden encontrar mezclas de elementos estilísticos distintos que se convierten en el criterio básico del realismo típicamente americano. Lo más frecuente es la yuxtaposición de elementos realistas y clásicos. Un ejemplo es el monumento al **Coronel Robert Gould Shaw** [106] de Augustus Saint-Gaudens (1848-1907), en que la parte baja del relieve, con la marcha de los soldados y el coronel a caballo, da la sensación de “realismo fotográfico”, y la figura de la victoria, arriba del grupo principal, “parece una efigie de diosa griega”. El “realismo casi fotográfico” e “idealización neoantigua” se encuentran en la obra de Daniel Chester French (1850-1931), que estudió en Roma y en Munich. Huyghe señala también la unión del clasicismo y el romanticismo en las obras de los emigrados austríacos Isidore Konti (1862-1938) y Carl Bitter (1867-1915) y de Henry August Lukeman. Otro ejemplo es la mezcla

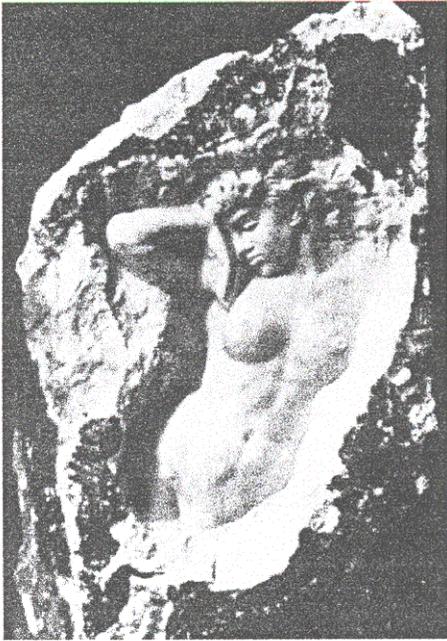
de realismo y romanticismo como es el caso del monumento a **Thomas Gallaudet**, ejecutado por Daniel Chester French.²⁸²



106. Monumento al coronel Robert Gould Shaw. *Augustus Saint-Gaudens*. Boston. 1897.

En la escultura modernista de finales del siglo XIX e inicios del XX hubo también manifestaciones eclécticas. Un ejemplo de este eclecticismo es la obra del alemán Max Klinger (1857-1920) que dirigió el *Jugendstil* (denominación del modernismo en su país). Su escultura **La Durmiente** [107] de 1900 es una mezcla entre realismo y abstracción, pues el cuerpo de la durmiente, que está resuelta con un fuerte realismo, emerge de la piedra bruta no trabajada que, con su forma aleatoria y lenguaje totalmente abstracto, contrasta con el estilo de la figura. Otro ejemplo de la obra de este escultor es la estatua de **Beethoven** [108] expuesta en la Secesión Vienesa.

²⁸² René Huyghe, op. cit., p. 87.



107. La Durmiente. *Max Klinger*. 1900.



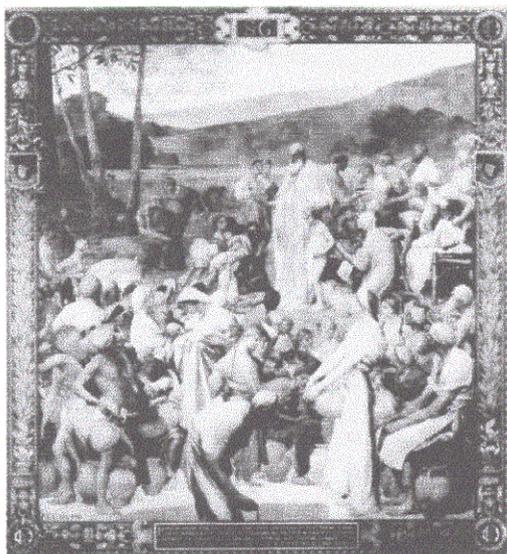
108. Beethoven. *Max Klinger*. Expuesto en la Secesión de Viena en 1902.

XIX. EL ECLECTICISMO ESTILÍSTICO DEL SIGLO XIX EN LA PINTURA

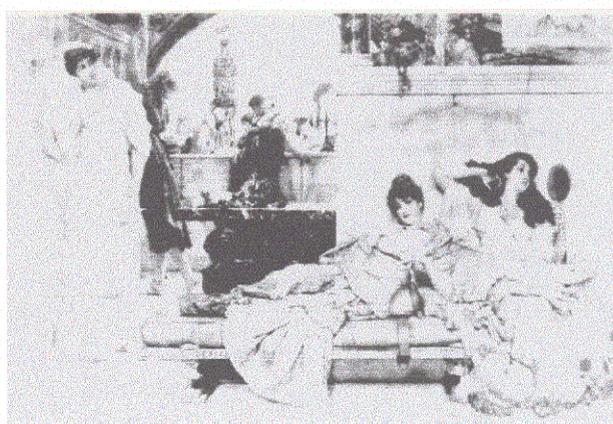
XIX.1. LA PINTURA ECLÉCTICA DEL SIGLO XIX ANTERIOR AL MODERNISMO

El siglo XIX fue un período de pluralismo estilístico en la pintura, que, como ya hemos mencionado, empezó en la segunda mitad del siglo anterior, pues varios estilos y distintas formas de pintar del pasado coexistieron simultáneamente. Sin embargo, aunque en un momento estos estilos solamente convivieron paralelamente en obras distintas sin mezclarse entre sí, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, todos ellos empiezan a combinarse y mezclarse determinando el “eclecticismo completo” en la pintura. Después de la arquitectura,

fue en esta categoría artística que este eclecticismo estilístico se manifestó en mayor escala. Muchos son, por lo tanto, los ejemplos de obras estilísticamente eclécticas de este siglo. Según Louis Hautecoeur, Baudry, en el cuadro **Fortuna y el niño**, pinta los cuerpos alargados como los manieristas del siglo XVI y emplea el “sfumato” de Corregio y de Prud’hon. En otras obras utiliza elementos de Veronés y de Ticiano. Pierce-Victor Galland (1822-1892), en el decorado de varias mansiones utiliza elementos del siglo XVI, del XVII y de la pintura de Tiépolo. Un ejemplo de su obra es la pintura mural de 1875, **Predicación de San Dionisio** [109]. Otro ejemplo es el holandés inmigrado en Inglaterra Laurens Alma Tadema (1830-1914), cuyo eclecticismo se ha convertido en un simple academicismo. Como ejemplo de su obra, tenemos el cuadro **Altar de Venus** [110] de 1889. En Alemania, Anselm Feuerbach (1829-1880) es un representante de un “clasicismo ecléctico”. En el conjunto de su obra pasó por varias tendencias. Vivió en Roma y trabajó en Düsseldorf, Munich y París en el taller de Thomas Couture (1852-1824). Estudió las obras de Ticiano y de Veronés. Su cuadro **Madonna** tiene elementos estilísticos del siglo XVI y **Miryan** tiene influencias de Couture.²⁸³ **El tocador de Mandolina** [111] y **Mujer con pandereta** [112] son otros ejemplos de su obra.



109. **Predicación de San Dionisio.** *Pierre-Victor Galland.* Pintura mural. 1875. Panteón., París.



110. **El Altar de Venus.** *Alma Tadema.* 1889.

²⁸³ Louis Hautecoeur, op. cit., pp. 229 y 230.



111. El tocador de mandolina. *Anselmo Feuerbach*.
Bremen. Alemania.



112. Mujer con pandereta. *Anselmo Feuerbach*.

Además de estos artistas eclécticos del siglo XIX mencionados por Hautecoeur, Pierre Francastel menciona también Théodore Chassériau (1819-1855), que fue alumno de Ingres y recibió influencias de Delacroix. Orientalista y gran decorador, Chassériau, en sus obras precoces, combinó todas las corrientes estilísticas existentes en su época. “Sus retratos se sitúan entre el estilo de los alumnos de David, como Rouget, y el estilo más agudo de su maestro Ingres; pero introdujo en ellos una dosis de dureza que denota su realismo y se enemista con el maestro”²⁸⁴. De Chassériau son los cuadros **Tepidarium** [113] y **La toilette de Esther** [114] que son aún tiempo orientalistas, con rasgos clasicistas y decorativos. En ambos, Chassériau mezcla los estilos de Ingres y Delacroix.

Otro ejemplo mencionado por Pierre Francastel es el del pintor Thomas Couture, autor del cuadro **Orgie des Romains de la décadence** (Los Romanos de la decadencia) [115] que:

²⁸⁴ Pierre Francastel, **Historia de la Pintura Francesa – Desde la Edad Media hasta Picasso**, p. 287.

no es peor que una **Apotheose d'Homière**, de Ingres; anuncia a los Jean Paul Laurens, de igual modo que el **Sardanape** de Delacroix anuncia la **Mort de Babyone**, de Roghegrosse. Del **Déluge** de Girodet al de Léon Comerre, no hay más que un paso. Se pasa con suaves transiciones de **L'Age d'or** de Ingres a las **Oréades** de Bouguereau. Entre tanto, tenemos una serie que va, de la **Justice divine** de Prud'hon al **Rêve** y a las **Muses Inspiratrices** (Boston) de Puvis de Chavannes. Este último es el vínculo entre el academicismo de Chassériau y el de Maurice Denis. De todo se encuentra en su arte, tanto de Ingres como de Millet, (...).²⁸⁵



113. Tepidarium. *Théodore Chassériau*. 1853. Musée d'Orsay. París



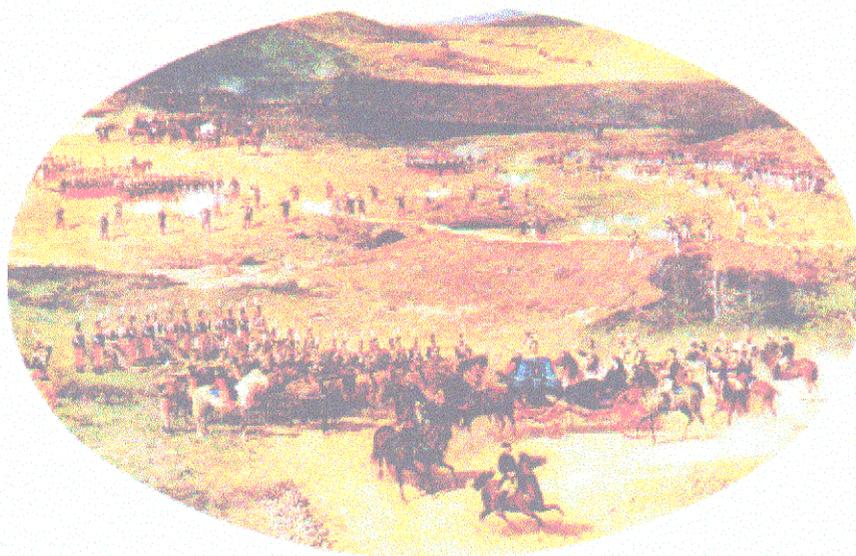
114. La toilette de Esther. *T. Chassériau*. 1841. Louvre. París



115. Los romanos de la decadencia. Detalle. *Thomas Couture*. 1847. Louvre. París.

²⁸⁵ Ídem, p. 289.

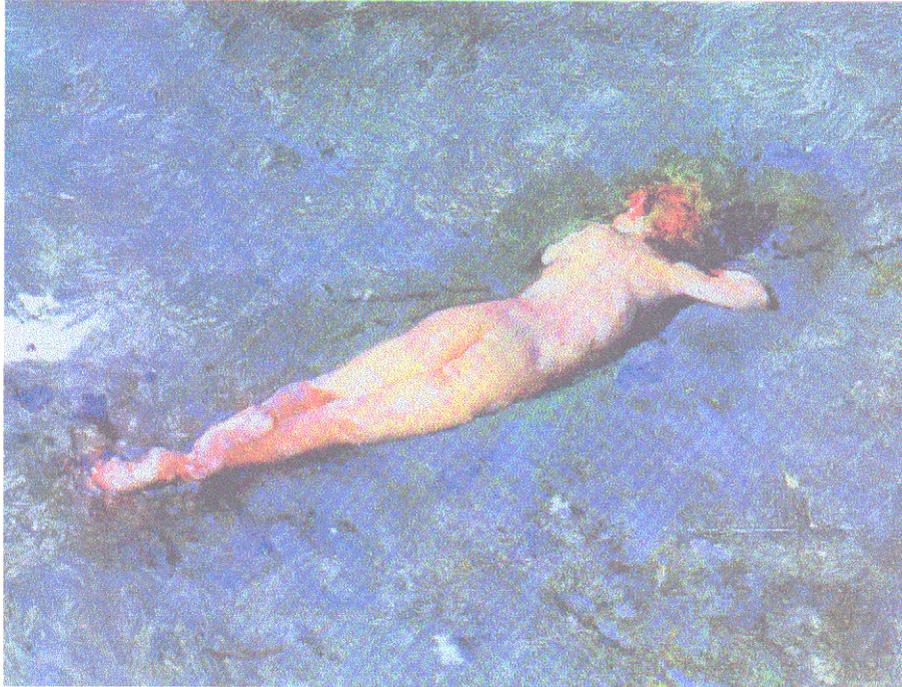
Un representante del eclecticismo en la pintura de esta época en España es Mariano Fortuny (1838-1874) que, según Huyghe, “fue cronista plástico de la guerra de África (*La batalla de Tetuan*) y al mismo tiempo crea una pintura de género, jugosa y preciosista, llena de frescura y de primores (*La Vicaria*)”.²⁸⁶ Su cuadro **Las Reinas María Cristina e Isabel II pasando revista a las tropas liberales** [116] es una pintura de carácter histórico al estilo neoclásico, mientras el **Desnudo en la playa Portici** [117] es, según Ana María Arias de Cossío, de una “composición atrevida y cuya luminosidad sobre la arena gris azulada anuncian ya nuevas corrientes pictóricas”.²⁸⁷ Tanto la luminosidad de esta pintura como su pincelada fragmentada se asemejan a la pintura impresionista. De este modo, Fortuny es un pintor ecléctico del tipo que se afilia simultáneamente a varias escuelas, pues, aunque no mezcle estilos en una única obra, puede pintar un cuadro con un determinado estilo y en otro cambiar completamente, pintándolo con otro estilo muy distinto del anterior.



116. Las Reinas María Cristina e Isabel II pasando revista a las tropas liberales.
Mariano Fortuny. Casa del buen Retiro. Madrid.

²⁸⁶ René Huyghe, op. cit., p. 80.

²⁸⁷ Ana María Arias de Cossío, *La Pintura del siglo XIX en España*, p. 51.



117. **Desnudo en la playa de Portici.** *Mariano Fortuny.* Casa del Buen retiro. Madrid.

A medida que el siglo se acerca a su final, al pluralismo estilístico de la pintura se suma un otro tipo de pluralismo no historicista formado por los nuevos estilos surgidos en la época como el Impresionismo, al que ya nos hemos referido en relación a la obra de Fortuny, pero también como los estilos de los postimpresionistas. Y todos ellos, tanto los históricos como los contemporáneos, frecuentemente compartían el mismo espacio de las grandes exposiciones de la época, como señala René Huyghe.²⁸⁸

Sin embargo, todos estos estilos, tanto los nuevos como los del pasado, se han fusionado y mezclado entre sí, pues, según Pierre Francastel, a medida que el siglo avanza, los pintores eclécticos evolucionan de manera progresiva. Es

²⁸⁸ René Huyghe, op. cit., p. 67.

En París en 1878, en Amberes en 1881, Amsterdam en 1883, en Barcelona en 1888 o en Chicago en 1893, el efecto es el mismo: a la profusión de fórmulas se añadían aún ejemplos exóticos donde muchos artistas (Gauguin, con el pabellón de Java) hallaron una razón más para buscar fórmulas nuevas. Gracias a las exposiciones, se apodera del arte contemporáneo un movimiento de flujo e reflujo. La pintura conoce los mismos problemas con el sistema de las grandes retrospectivas. Los contrastes llegan entonces a ser impresionantes. (...). En París, en 1900, incluso se comprueba una verdadera orgía de los estilos del pasado, junto a la aparición de formas nuevas a veces muy modernistas.

decir: dejan de mezclar sólomente los estilos históricos y empiezan a mezclar éstos con los estilos contemporáneos del siglo. "Intentan, (...) salvar al Impresionismo combinándolo con el fresco monumental, como en el caso de Maurice Denis o de un Difresne, o armonizar las manchas de color de Courbet con la construcción cezanniana, considerada como el último refugio del clasicismo, como en el caso de un Dunoyer de Segonzac".²⁸⁹

Maurice Denis (1870-1945), mencionado por Francastel, fue el teórico del grupo de los *Nabis* (profetas en Hebreo) que, según Giulio Carlo Argan,

plantea como línea programática el "sintetismo impresionista-simbolista" de Gauguin. Se crea en 1888 y forman parte de él P. SÉRUSIER (1864-1927), que traía de Pont-Aven las últimas novedades de Gauguin; P. BONNARD, M. DENIS, E. VUILLARD, K. X. ROUSSEL (1867-1944), P. RANSON (1862-1909), el suizo F. VALLOTTON (1865-1925), el escultor A. MAILLOL (1861-1944). A partir de 1890 empiezan a colaborar en la "Revue Blanche" con dibujos y láminas; entran en contacto con literatos y músicos; consideran a Toulouse-Lautrec como su guía ideal, así como a Gauguin; se interesan por todos los campos de la decoración. El programa es similar al de Pont-Aven: síntesis entre "deformación objetiva" (de origen impresionista) y "deformación subjetiva" (de origen simbolista).²⁹⁰

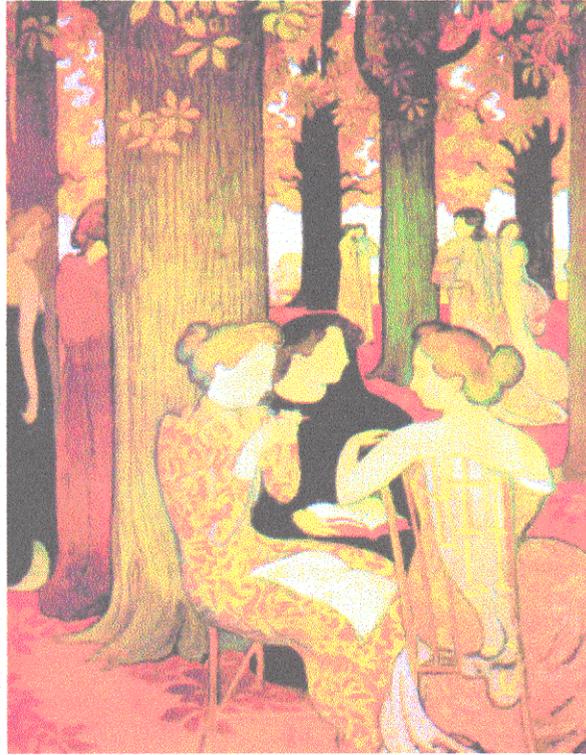


118. Homenaje a Cézanne. *Maurice Denis*. 1900. Musée d'Orsay.

La obra de Maurice Denis representa de forma muy significativa la transición de la pintura del eclecticismo historicista del siglo XIX al eclecticismo modernista, que mezcla lo antiguo y lo nuevo y que estudiaremos a continuación.

²⁸⁹ Pierre Francastel, op. cit., p.288.

Dos ejemplos representativos de la obra de este pintor y que demuestran esta transición son los cuadros **Homenaje a Cézanne** [118], que se parece a una representación histórica propia de la pintura realista, y **Las Musas** [119] que, además de los motivos vegetales propios del *Art Nouveau*, tiene una fuerte influencia del arte gráfico japonés que los nabis admiraban mucho.



119. Las musas. *Maurice Denis*. 1893. Musée d'Orsay.

XIX.2. LA PINTURA MODERNISTA O *ART NOUVEAU*: LA CULMINACIÓN DEL ECLECTICISMO ESTILÍSTICO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX

El Modernismo, según Argan, tuvo como aspiración lograr un lenguaje europeo e internacional. Y en sus corrientes “se mezclan, a menudo confusamente, motivos naturalistas y espiritualistas, técnico-científico y alegórico-

²⁹⁰ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, pp. 135 y 203.

poéticos, humanitarios y sociales”.²⁹¹ Si el Modernismo ya en sus inicios tuvo esta aspiración de ser un movimiento internacional, obviamente ha sido formado por elementos de distintos pueblos, e incluso de pueblos muy lejanos como el japonés, cuyo arte gráfico era admirado por los modernistas, sobre todo por los Nabis que fueron los representantes de este movimiento en Francia. Y si el movimiento ya empezó con mezclas y combinaciones en sus motivos y en sus preceptos ideológicos, conforme señaló Argan, esto también ha contribuido en la elección de sus elementos estilísticos y a que su arte fuera formada por mezclas y fusiones de distintos estilos. Además de seguir el movimiento modernista la tradición ecléctica del siglo XIX, estos factores que hemos mencionado también han creado las condiciones para que su pintura, tanto como su arquitectura, su escultura y sus objetos decorativos, tenga una fuerte característica ecléctica.

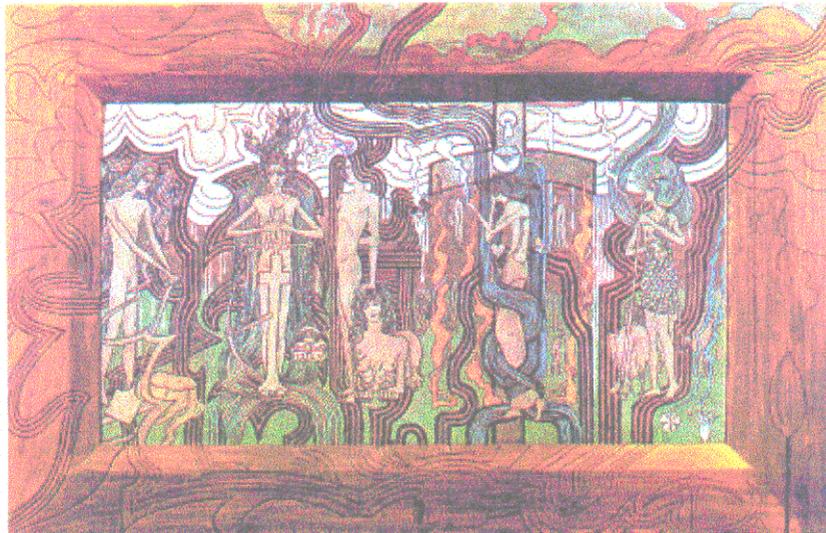
Como ejemplo de la pintura ecléctica del Modernismo ya hemos mencionado la obra de Maurice Denis, principalmente **Las Musas** que tiene una clara influencia de las estampas japonesas. Pero existieron muchos otros artistas en este movimiento, cuya obra también demuestra claramente este eclecticismo en la pintura. Entre ellos podemos destacar al holandés Jan Toorop (1858-1928), en cuyo cuadro **El canto de los tiempos** [120] se encuentran figuras humanas realistas resueltas con dibujo lineal de contorno y una mezcla de símbolos mitológicos junto con elementos lineales totalmente abstractos y formas orgánicas tratadas con colores planos. Estos elementos abstractos y formas orgánicas aparecen también en su obra **Las tres esposas** [121] junto con figuras humanas resueltas a veces con dibujo lineal de contorno y otras veces con una forma de pintar que demuestran sus formas volumétricas interiores, como es el caso de las tres esposas que están en el centro del cuadro.

Otro ejemplo de eclecticismo estilístico en la pintura modernista es la obra del también holandés Jan Thorn Prikker (1868-1932). Su cuadro **La esposa** [122] está formado por una mezcla de los motivos floreales comunes al Modernismo con elementos abstractos e incluso “la esposa” fue resuelta de forma muy estilizada pareciendo casi una figura abstracta.

La obra de Édouard Vuillard, que como ya hemos mencionado, también participó del grupo de los Nabis, es otro ejemplo de eclecticismo estilístico en la

²⁹¹ Ídem, p. 176.

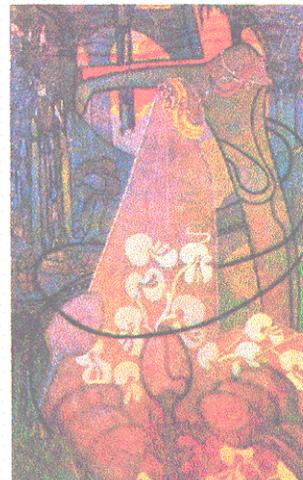
pintura modernista. En sus cuadros, como, por ejemplo, **La madre y el niño** [123], **Autorretrato con su hermana** [124] e **Interior con mujeres** [125], Vuillard, como señala Argán, utiliza una técnica derivada del puntillismo, pero las figuras y “la perspectiva tensa” tienen influencia de Toulouse-Lautrec, Monet y Van Gogh.²⁹² Incluso en **Interior con mujeres**, la falda de la mujer sentada fue pintada con la técnica del claroscuro sin puntos y sin la pincelada fragmentada, de forma distinta, por tanto, de las otras partes del cuadro, cuyo estilo es prácticamente puntillista.



120. **El canto de los tiempos.** *Jan Toorop.* 1893. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo.



121. **Las tres esposas.** *Jan Toorop.* 1892. Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo.

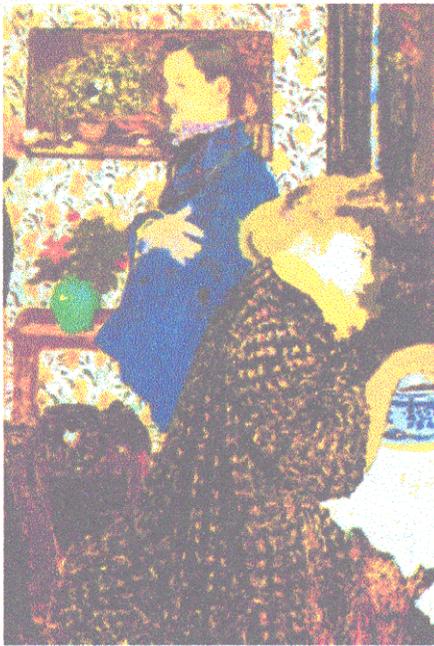


122. **La esposa.** *Jan Thorn Prikker.* 1892-1893. Rijksmuseum Kröller-Müller.

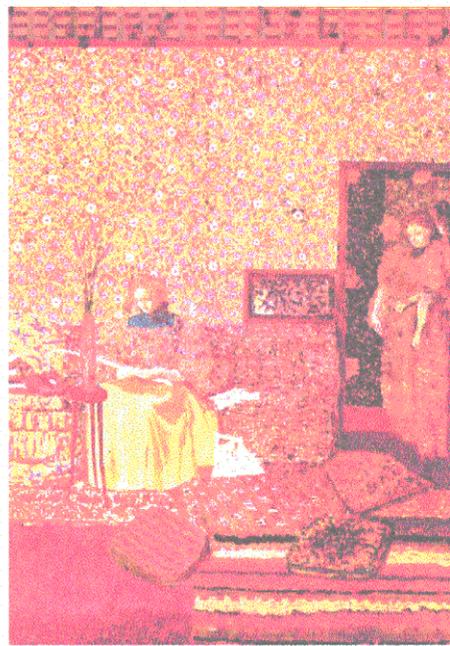
²⁹² Ídem, p. 143.



123. La madre y el niño. *Édouard Vuillard*. 1899. Art Gallery and Museum. Glasgow.



124. Autorretrato con su hermana. *Édouard Vuillard*. 1892. Museum of Modern Art. Nueva York.



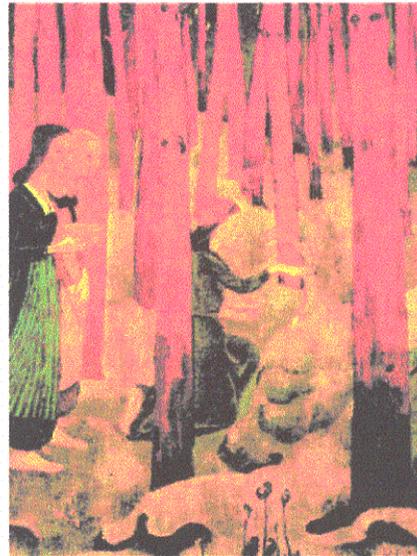
125. Interior con mujeres. *Édouard Vuillard*. 1896. Musée du Petit Palais. París

Otro pintor que también formó parte de los Nabis, y que es ecléctico en el sentido que pinta un cuadro con un estilo y otro con otro estilo distinto de los

demás, es Paul Sérusier. Su cuadro **El Bosque de Amor; El Talismán** [126] representa un bosque, pero con un lenguaje casi abstracto, mientras que **Encantamiento** [127] fue pintado con un estilo semejante al de Gauguin. Ambos cuadros representan bosques, pero en cada uno fue utilizado con un estilo distinto del otro.



126. El bosque de Amor; talismán. *Paul Sérusier*.
1888. Musée d'Orsay. París.

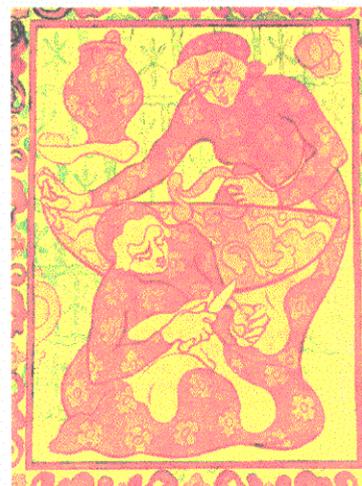


127. Encantamiento. *Paul Sérusier*.
1890. Col. privada. París.

Ker Xavier Roussel y Paul Elie Ranson son también pintores de esta época. Sus obras **La ventana** [128] y **Mondadoras de patatas** [129], respectivamente, tienen fuerte influencia de las estampas japonesas.



128. La ventana. *Ker Xavier Roussel*.
Col. W. Feilchenfeldt.



129. Mondadora de patatas. *Paul Elie Ranson*.
1893. Col. privada. París.

Sin embargo, uno de los artistas más destacados del movimiento modernista, más precisamente de la Secesión, que fue como se denominó el modernismo en Austria, su país, fue Gustav Klimt, cuya obra es muy representativa de este eclecticismo estilístico modernista.

Klimt nació en Viena el 14 de julio de 1862 y murió en esta misma ciudad, a los 56 años de edad, en el año de 1918. En 1876, a los catorce años, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios (*Kunstgewerbeschule*) fundada en 1868 “según espíritu historicista”, “como una rama educativa del Museo de Arte e Industria. Allí el joven Klimt adquirió tanto la pericia técnica como la amplia erudición en la historia del arte y el diseño que exigía una época ecléctica”²⁹³, conforme señala Carl E. Schorske. Con su hermano Ernest y su socio Franz Matsch, abre un estudio en 1883 y, según este mismo autor:

*Tuvo oportunidad de emplear su talento polifacético en pinturas históricas para dos de los últimos grandes edificios: el Burgtheater y el Museo de Historia de Arte. En el primero, en 1886-1888, Klimt, su hermano y su socio Franz Matsch, decoraron la escalera principal con una serie de escenas dramáticas en los cielorrasos, desde la fiesta de Dionisios hasta los tiempos modernos. (...). Cada mural celebra la unidad de teatro y sociedad en tanto la serie en su totalidad representa la absorción triunfante de los teatros del pasado por parte del rico eclecticismo de la cultura vienesa.*²⁹⁴

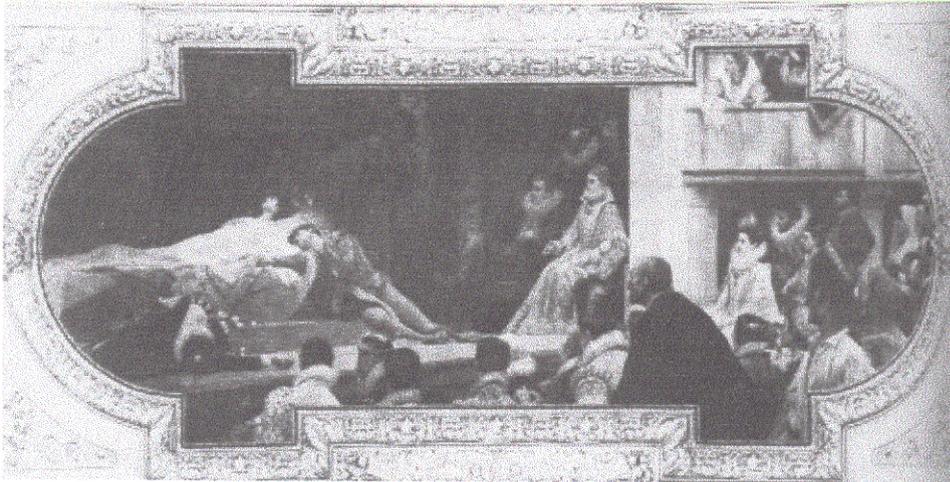
Un ejemplo de las pinturas de esta decoración es **Teatro de Shakespeare** [130], una pintura en el cielorraso de la gran escalinata del Burgtheater.

Toda la decoración de esta escalinata, aunque producida conjuntamente con su hermano y su socio, ya es un gran ejemplo de eclecticismo en la obra de Klimt. Pero, en 1894, Klimt, con algunos compañeros, funda en Viena el grupo Secesión, del cual es su primer presidente. De la secesión hacen parte, como correspondientes, algunos miembros de los nabis. A partir de esto, Klimt pasa a estar integrado en el movimiento modernista internacional. Y en su obra individual son muchos los ejemplos de eclecticismo estilístico en la pintura. En 1898, Klimt pintó dos paneles en el salón de música del mecenas Nikolaus Dumba, que, según Carl E. Schorske, “representaban la función de la música de dos modos

²⁹³ Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle – Política y Cultura*, p. 216.

²⁹⁴ Ídem. *ibídem*.

bruscamente contrastantes. Uno era histórico y social y el otro mítico y psicológico”. El primer panel es **Shubert al piano** [131] y “dada su composición temporal y formal se trata de una pintura de género histórico”, pero la técnica utilizada por Klimt es impresionista.



130. Teatro de Shakespeare. *Gustav Klimt* y *Franz Matsch*. Pintura en el cielorraso del Burgtheater. 1886-1888. Viena.



131. Schubert al piano. *Gustav Klimt*. 1889. Viena.

El segundo panel, la **Música** [132], es completamente diferente del primero tanto en la ejecución como en la idea. “En contraste con el espacio impresionista de **Schubert**, Klimt cubre este lienzo con símbolos realísticamente

representados, símbolos tal como sobrevivirían en ruinas arqueológicas”, conforme señala Schorske. La música es representada como una sacerdotisa griega y, tras ella surgen dos figuras: una es la Esfinge y la otra es Sileno, el compañero de Dionisios. Por lo tanto, además de la representación realista de las figuras de este panel en contraste con el impresionismo del primero, Klimt aquí utiliza también elementos griegos y egipcios.²⁹⁵



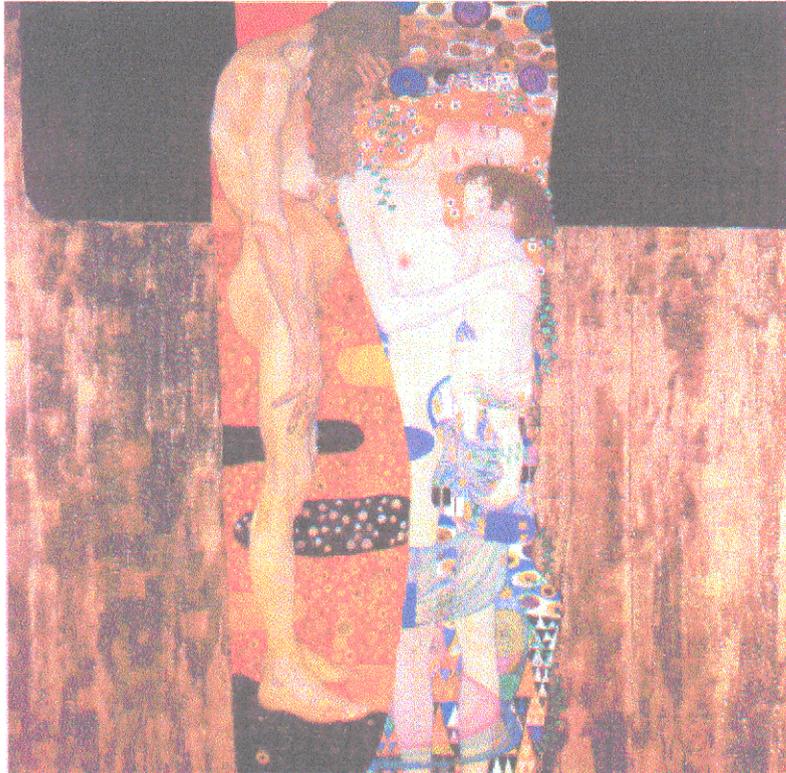
132. Música. *Gustav Klimt*. 1898. Viena.

En prácticamente toda la obra de Klimt, incluso en una misma pintura, encontramos mezclas de una gran variedad de elementos estilísticos tanto de épocas pasadas como contemporáneos e, incluso, elementos de los estilos que irán a consolidarse posteriormente en las vanguardias del siglo XX. Toda su obra, prácticamente, es un ejemplo del eclecticismo estilístico del movimiento modernista. Pues, conforme señala Renato De Fusco:

Klimt hereda determinados acentos simbolistas y propone otros de carácter expresionista, influenciado, quizá, por los compatriotas Kokoschka y Schiele. Pero lo que más atrae en su pintura es la síntesis original de formas orgánicas y abstractas (...). En efecto, sus cuadros más significativos – Las Tres Edades [133], Salomé [134], El Beso [135], El Vértigo y, designadamente, El Abrazo – representan figuras que a veces parecen emerger con gran esfuerzo de la amplia superficie-fondo del cuadro, toda ella articulada por medio de motivos abstractos; elementos geométricos en “ojo de pavo”, arabescos dorados, elementos arcaicos, reminiscencias bizantinas y formas fantásticas

²⁹⁵ Ídem, pp. 228, 229 y 230.

hechas frecuentemente con **collages** de materiales diferentes y llenos de color.²⁹⁶



133. Las tres edades. *Gustav Klimt*. 1980. Galleria Nazionale de Arte Moderna. Roma.

Es, por lo tanto, numerosa la variedad de elementos estilísticos que se encuentran en la obra de Klimt. Entre ellos podemos destacar elementos realistas de cuño histórico, elementos del arte griego, del arte bizantino, en algunas partes maneras impresionistas de pintar, un realismo bastante expresivo, casi expresionista, en algunas figuras humanas, y numerosos elementos abstractos. Esto hace que la obra de Klimt sea una síntesis importante de todo el pluralismo y eclecticismo de la pintura decimonónica. Estas mezclas y fusiones reflejan también una búsqueda de un arte nuevo, conforme señala Carl Schorske.²⁹⁷ Sin

²⁹⁶ Renato De Fusco, **História da Arte Contemporânea**, p.17.

²⁹⁷ Carl E. Schorske, op. cit., p. 227.

Cuando en 1897 la Secesión quedó establecida con un firme apoyo social a su obra, Klimt desplegó una energía creativa verdaderamente exuberante. Lo que nuestra sensibilidad estética sólo puede percibir como un torrente de confusión iconográfica y estilística era, en realidad y simultáneamente, una enérgica búsqueda experimental de un nuevo mensaje y un nuevo lenguaje.

embargo, este experimentalismo y esta búsqueda de un nuevo arte y de un nuevo lenguaje artístico no se encuentran sólo en la pintura de Klimt, sino en todo el movimiento modernista, pues, conforme Giulio Carlo Argan, “dentro del modernismo se formarán las vanguardias artísticas que tenderán no sólo a modernizar o poner al día, sino a revolucionar radicalmente las modalidades y las finalidades del arte”.²⁹⁸

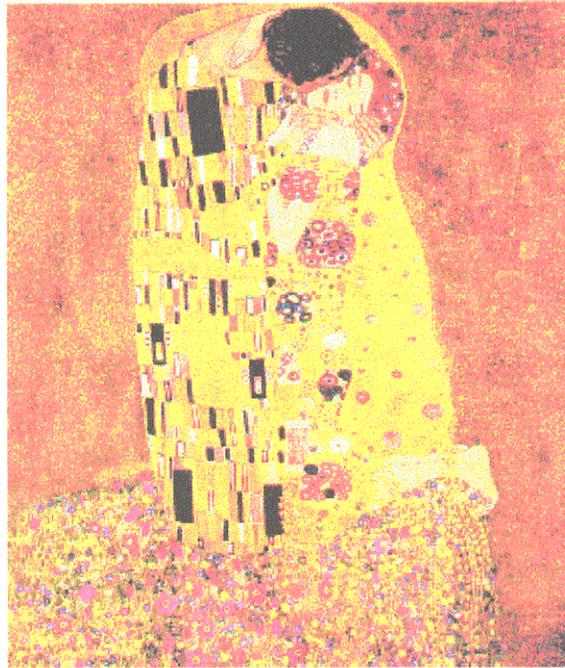


134. Salomé. *Gustav Klimt*. 1909.

Por lo tanto, si por un lado el Modernismo mantuvo la tradición ecléctica del siglo XIX y fue la culminación y la síntesis del eclecticismo decimonónico, por otro, fue ya una anticipación y la transición a los movimientos vanguardistas, y no sólo en la pintura, sino en todas las manifestaciones de las artes plásticas. Pues

²⁹⁸ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, p. 176.

si los artistas modernistas utilizaban, en sus obras, estilos del pasado, también utilizaban los estilos contemporáneos y elementos estilísticos que fueron consagrados posteriormente por las vanguardias del siglo XX.



135. El beso. Detalle. *Gustav Klimt*. 1911. Galería de Austria. Viena.

XIX.3. RELACIONES ENTRE LA PINTURA ECLÉCTICA DEL SIGLO XIX Y LA CULTURA DEL SIGLO EN GENERAL

El siglo XIX, desde sus inicios, que históricamente fueron en el XVIII, fue, como hemos visto, un período muy complejo y de muchos cambios en la vida social en todos sus aspectos. Fue un período marcado por grandes transformaciones económicas, sociales, políticas, científicas, tecnológicas y artísticas. Con la Revolución Industrial, han ocurrido grandes progresos tecnológicos que repercutieron en los medios de transporte y de comunicación que siguen su desarrollo durante todo el siglo. Con la Revolución Francesa y el surgimiento de las nuevas clases sociales determinadas también por la Revolución Industrial, las relaciones económicas y sociales se transforman, pues

la burguesía se consolida como clase dominante y consagra el liberalismo económico y el capitalismo moderno.

Las transformaciones científicas y tecnológicas han permitido el desarrollo de los medios de transportes y de comunicaciones. Los nuevos medios de transportes han posibilitado el descubrimiento de nuevas rutas oceánicas y de nuevos puntos geográficos. Y esto ha permitido un mayor conocimiento de otros pueblos y culturas distantes y desconocidas. El desarrollo de los medios de comunicación, como el primer cable transoceánico, la telegrafía sin hilo y las primeras emisiones de radio de Marconi a través del Atlántico, también fue muy importante para la aproximación y el conocimiento de las culturas lejanas. Por lo tanto, tanto los medios de transportes como los de comunicación fueron factores que han posibilitado el contacto y el intercambio entre diferentes culturas y, por ello, han contribuido a la gran diversidad y heterogeneidad de la época.

Los nuevos descubrimientos científicos ocurrieron también con relación a aspectos de la naturaleza que también contribuyeron a la ampliación de los conocimientos y posibilidades del período.

El siglo XIX fue marcado también por el descubrimiento de la Historia a través de las excavaciones que hemos mencionado y las publicaciones de libros. Esto posibilitó el conocimiento del pasado, ampliando más la diversidad del período, e influyó de forma directa y decisiva en el historicismo de los neos y *revivals* que fue también una de sus más importantes características.

Otro importante acontecimiento de la época, relacionado con los anteriores y fruto de algunos de ellos, fue, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, el desarrollo y aumento poblacional de las grandes ciudades, tanto de Europa como de América, que, como en el período helenístico, se transformaron en los grandes centros económicos, políticos, científicos, culturales y artísticos. Fue el inicio de los grandes centros urbanos modernos que siguen existiendo hasta nuestros días, cada vez mayores y más importantes. Y esto ha posibilitado los viajes y desplazamientos de los arquitectos, artistas y productores de cultura en general a estos grandes centros urbanos y culturales, pero también de ellos a distantes puntos geográficos, lo que también ha contribuido de forma significativa a un mayor intercambio cultural y al aumento de la diversidad y heterogeneidad de la cultura decimonónica en todos sus aspectos.

Y todos estos factores, en su conjunto, han generado las contradicciones y conflictos que marcaron el siglo XIX y determinaron la amplia diversidad y heterogeneidad de toda su cultura, que se han traducido, del punto de vista artístico, en el historicismo, en el pluralismo y, por fin, en el eclecticismo estilístico con las mezclas y fusiones de la amplia gama de los estilos conocidos en la época. Y estas características se han manifestado, como hemos visto, en prácticamente todas las áreas del conocimiento y de la cultura como en la música, en la literatura, en la arquitectura, en la escultura, en la pintura e, incluso, en el área del pensamiento filosófico y estético.

En el campo del pensamiento, la ausencia de una filosofía y de una estética unitarias y homogéneas fue también unas de las razones de la diversidad estilística de la época y de la proliferación de los “ismos”, como ha destacado Argullol. Y esta diversidad y heterogeneidad en el pensamiento han determinado también el surgimiento de una filosofía y de una estética eclécticas profesada principalmente por Victor Cousin y sus principales discípulos Théodore Jouffroy y Lamennais conforme, ya habíamos señalado.

Esta heterogeneidad y diversidad estilísticas se manifestaron también en las artes no plásticas como en la música y en la literatura. En la música, hemos visto la convivencia simultánea de varios estilos, determinando un pluralismo estilístico y también, con la mezcla y fusión de más de uno de ellos en una misma obra musical, la formación de un eclecticismo estilístico. Lo mismo ha pasado con la literatura, pues, como ha señalado Hauser, hubo la combinación de “oraciones de estilos completamente distintos unas junto a otras”. Además de eso, hemos visto principalmente en la poesía de Mallarmé, en la época del Modernismo, la transformación de los poemas en imágenes tal como ocurrió también en el período helenístico.

Estos mismos fenómenos de historicismo, pluralismo y eclecticismo estilísticos se han manifestado también en la arquitectura y en la escultura. En esta, hemos visto una gran cantidad de ejemplos de esculturas eclécticas que han surgido desde la mitad del siglo XIX hasta el Modernismo. En la arquitectura, debemos destacar que el eclecticismo estilístico empezó un poco antes que en las otras artes y que, sin duda, esta fue la categoría artística donde más ha existido, por el gran número de ejemplos de obras eclécticas que hemos visto.

Pero, después de la arquitectura, fue en la pintura que el pluralismo y el eclecticismo estilísticos se manifestaron más a menudo, pues, además del pluralismo historicista que fue el *revival* de varios estilos históricos, hubo también a lo largo de la época la creación y formación de nuevos estilos como, por ejemplo, el Romanticismo, el Realismo y, posteriormente el Impresionismo, cuya primera exposición fue en 1874, que determinaron otro tipo de pluralismo no historicista. Y todos estos estilos pictóricos han terminado por acoplarse y mezclarse entre sí, lo que determinó el eclecticismo estilístico en la pintura que tuvo su culminación, conforme ya hemos destacado, en el movimiento modernista.

Sin embargo, además de todos los factores mencionados que influyeron y contribuyeron para la amplia diversidad y heterogeneidad de la cultura decimonónica en general, en lo que concierne particular y exclusivamente a las artes, un factor importante fue el surgimiento, en el inicio del período, del Romanticismo y del Neoclasicismo, pese a estar también ambos correlacionados de forma directa con los otros factores tratados anteriormente. El Neoclasicismo y el Romanticismo están íntimamente relacionados a los conflictos y a las contradicciones estilísticas que determinaron el pluralismo y el eclecticismo del período; incluso por las propias contradicciones y controversias formales y temáticas resultantes de la convivencia de ambos movimientos en un mismo espacio de tiempo, pues conforme ya hemos tratado, han representado corrientes contrapuestas en el arte del siglo XIX. El Neoclasicismo fue una manifestación de retorno al pasado y de historicismo y, por eso, ha contribuido también al surgimiento de los otros neos y *revivals* historicistas. Mientras que el Romanticismo, además de tener también como punto en sus investigaciones la apertura a la historia y a estilos de otras épocas, ha tenido también una apertura a distintos estilos de diferentes pueblos, incluso orientales y exóticos. Otra característica del Romanticismo fue su ideal de la mezcla para la producción de la "obra de arte total" que debería "amalgamar y fundir todos los géneros", disciplinas y estilos artísticos "bajo el signo de la heterogeneidad" conforme ha destacado Marchán Fiz. Estas características fueron fundamentales para la ruptura con el arte anterior y permitieron la proliferación de los varios estilos artísticos y la inexistencia hasta nuestros días de un estilo unitario y homogéneo

de época. Y, por lo tanto, también fueron decisivas para el surgimiento del pluralismo y posteriormente del eclecticismo estilístico decimonónico en todas las áreas de las manifestaciones artísticas y, por supuesto, en la pintura.

Como hemos visto, fueron varios los factores que determinaron el historicismo, el pluralismo y, sobre todo, el eclecticismo estilístico del arte y de la pintura del período decimonónico. Y, el eclecticismo estilístico de la pintura del siglo XIX no fue una manifestación aislada y distinta de las otras áreas culturales y artísticas de su tiempo, pues este se ha manifestado en prácticamente todos los otros sectores. Y tampoco este eclecticismo fue la única característica del arte y de la pintura de esta época, pero la actitud ecléctica fue, sin duda, una de las más importantes dentro del espíritu del siglo, con la inexistencia de un estilo unitario y homogéneo.

El eclecticismo estilístico decimonónico fue muy a menudo confundido con un academicismo, lo que también ha contribuido a la visión peyorativa que muchos autores tienen de él. Sin embargo, mientras en un academicismo los artistas se conforman simplemente en copiar e repetir estilos y formas existentes – y esto puede ocurrir tanto con estilos de épocas muy remotas como con estilos relativamente nuevos –, en el eclecticismo, con las combinaciones, mezclas y fusiones de distintos estilos, el artista puede llegar a una forma nueva e inusitada de arte, pues, como ha señalado Marchán Fiz, al que ya hemos citado en la primera parte de esta investigación, “en el eclecticismo el arte de otras épocas se reactualiza interiorizando su destrucción y disolución” y, según Hegel, al que también ya hemos citado, en el eclecticismo, “el artista sigue aplicando su genio” y “teje su propio material”. Y una fuerte comprobación de esto es el movimiento modernista que fue, a un tiempo, la culminación del eclecticismo del siglo XIX y la transición para el arte de las vanguardias del siglo XX, conforme ha señalado Argan. Y, según Hans Sedlmayr:

Sólo hasta cierto punto puede compararse el moderno caos estilístico con la falta de fuerza creadora de estilo que se observa en la fase final de las culturas envejecidas. Los conceptos que muchos intentan aplicar a la situación de nuestra época son insuficientes para explicarla debidamente. En particular, la idea a menudo expresada de que el siglo XIX se limitó, agotadas todas las auténticas posibilidades estilísticas, a repetir la sucesión de los estilos del

*pasado, como un moribundo que rememora las sucesivas fases de su vida, no se ajusta a los hechos.*²⁹⁹

²⁹⁹ Hans Sedlmayr, *El Arte Descentrado – Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, p. 57.

ABRIR PARTE IV

