

BLOQUE 2. EL ROMANTICISMO TARDÍO. 1850-1900

1-INTRODUCCION ECONOMICA SOCIAL Y POLITICA DEL S. XIX

2-PINTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

- 2.1. ORIENTALISMO EN EL SIGLO XIX. LA FASCINACIÓN POR ORIENTE DE LOS PINTORES OCCIDENTALES
- 2.2. LA PINTURA HISTORICISTA
- 2.3. RETRATO GALANTE. LOS MADRAZO
- 2.4. FRANZ XAVER WINTERHALTER
- 2.5. PRERRAFaelISMO

3-ARQUITECTURA

- 3.1. EL HISTORICISMO. NEOMUDEJAR. NEOGOTICO.
- 3.2. ARQUITECTURA DEL HIERRO: EXPOSICIONES UNIVERSALES DE PARÍS, LONDRES Y BARCELONA. LA TORRE EIFFEL
- 3.4. ESCUELA DE CHICAGO

4- ESCULTURA

- 4.1. RODIN
- 4.2. CAMILLE CLAUDELL
- 4.3. MARIANO BENLLIURE

5- DISEÑO

- 5.1. ARTS AND CRAFTS: WILLIAM MORRIS
- 5.2. MARIANO FORTUNY Y MADRAZO

1-INTRODUCCION ECONOMICA SOCIAL Y POLITICA DEL S. XIX

LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL fue un conjunto de transformaciones sociales y económicas que sucedieron en algunos países de Europa y que propiciaron la aparición del mundo contemporáneo. Se puede definir como el conjunto de cambios en el proceso de producción que hicieron posible la desaparición del antiguo régimen económico y la implantación del capitalismo industrial.

El desarrollo basado en el trabajo manual se reemplazó por la industria y la manufactura, y trajo consigo una serie de beneficios y perjuicios. La industria textil y el hierro fueron la punta de lanza de la revolución. Estos cambios vinieron de la aplicación de la energía del vapor a la máquina, con lo que nació lo que conocemos como sociedad industrial.

Tuvo sus inicios en Inglaterra, a finales del siglo XVIII, específicamente en la década de 1780, y se extiende hasta el año 1850, cuando prácticamente toda la industria inglesa termina adoptando máquinas de vapor.

2-PINTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX

2.1. ORIENTALISMO EN EL SIGLO XIX. LA FASCINACIÓN POR ORIENTE DE LOS PINTORES OCCIDENTALES

El término orientalismo se usa para describir las obras de arte producidas en Europa durante el siglo XIX que parecían representar precisas imágenes del África mediterránea así como de Oriente Próximo.

El porqué del orientalismo.

1. Razones históricas.

La razón del interés por pintar imágenes de esta zona del mundo ya venía de antiguo. Venecia había sido un emporio comercial desde la Edad Media y había traído consigo el gusto por lo exótico y por ese mundo lejano. Pero cuando se vuelve a poner de moda en el siglo XIX es en parte como consecuencia de la Revolución francesa y de las rivalidades entre Gran Bretaña y Francia. En concreto, Oriente se puso en la palestra política con la invasión de Egipto y Siria que llevó a cabo **Napoleón Bonaparte** entre 1798 y 1801. Esta expedición redescubrió las antiguas civilizaciones de hace miles de años con sus colosales construcciones y obras figurativas. El imaginario occidental se llenó de las glorias de imperios perdidos que podían ser comparados con los nuevos creados en Occidente. El interés arqueológico se multiplicó con el desciframiento del jeroglífico y el cuneiforme, pero también se reavivó el interés por las costumbres de los pueblos que actualmente habitaban en ese lugar.

Años más tarde, acontecimientos acaecidos en el Imperio Turco como la independencia de Grecia en la década de los 20 impulsaron aún más a artistas y literatos románticos a conocer o fantasear sobre ese mundo exótico y lejano.

Con la invención del ferrocarril y del barco de vapor las distancias se acortaron y se abarataron los viajes. Muchos más artistas pudieron desplazarse a países como Turquía, Marruecos, Egipto o la península Arábiga y pintar de primera mano.

Por último, desde los años 60 las potencias europeas intervinieron cada vez más en la zona en su carrera por repartirse el mundo. Abrieron el Canal de Suez y se convirtieron en ocupantes coloniales.

2. Razones culturales.

El **neoclasicismo** fue la primera gran corriente pictórica que tocó el tema, aunque lo hizo a mayor gloria de las conquistas de Napoleón y como medio propagandístico de la grandeza del Imperio.

En el **romanticismo**, la seducción por el oriente cumplió el mismo papel de alejamiento de la realidad que el historicismo medievalista. Oriente sería un lugar donde se vivían aventuras que no se vivían en el propio país, era un paraíso exótico lleno de misterios. Además la ubicación de una escena en esta localización del mundo permitía al pintor y a sus compradores expresar sus deseos ocultos o ilícitos como el erotismo que estarían mal vistos si fuesen trasladados a sus ambientes cotidianos occidentales.

El **academicismo** consagró este género a mediados del siglo XIX cuando **Jean Auguste Dominique Ingres**, presidente de la Academia francesa, pintó sus escenas de baños turcos y odaliscas. Fue en ese momento cuando se convirtió en un género más de la pintura donde ensayar, fundamentalmente, el desnudo, el color, la luz y los tipos populares.

Hacia finales del siglo XIX, la popularidad del orientalismo como movimiento artístico empezó a decaer, aunque las

imágenes y los temas siguieron siendo influyentes hasta bien entrado el siglo XX e inspiraron todavía los viajes y las obras de **Pierre-Auguste Renoir**, **Henri Matisse** y **Paul Klee**.

Temática.

- Tanto los paisajes de luz deslumbrante, como los interiores tenebrosos;
- Las complejas vistas urbanas como los insondables desiertos;
- Los colores fantásticos de los ropajes como las encarnaciones en todos los tonos, del negro al blanco nacarado, pasando por el moreno;
- Los tipos populares cubiertos de harapos como los grandes sultanes lujosamente vestidos;
- Las tapadas y sumisas mujeres de los mercados como los voluptuosos desnudos de las mismas en los baños;
- La violencia de sus combates a espada como la tranquilidad y reposo sensual de los harenes;
- Los temas escabrosos como el esclavismo y la vida cotidiana de la gente en la calle.

El estilo realista con el que se pintan estos temas confiere una sensación de fidelidad topográfica y etnográfica a las obras, tanto si son en realidad retratos exactos como si no. En realidad, algunas de las pinturas estaban basadas en ideas preconcebidas sobre Oriente y ponen de manifiesto claros prejuicios en las historias que narran.

Algunos pintores y cuadros.

Los artistas que trabajaron en el estilo orientalista eran predominantemente franceses y británicos, aunque también los hubo de todos los países occidentales: italianos, austriacos, norteamericanos y españoles. Veamos el tratamiento de algunos de ellos de distinta época.

EL ORIENTALISMO EN FRANCIA.

Aunque la obra de **JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES** incluye motivos exóticos y sensuales desnudos desde 1814 con **La Gran Odalisca**, nunca viajó a Oriente. La pintura de **El baño turco** (1862) que podemos ver en este artículo es, por tanto, pura invención. Es un estudio más de los que realizó sobre la belleza femenina. Una composición densa y llena de voluptuosos desnudos. La forma circular de la pintura transmite la impresión de que las mujeres están siendo observadas desde una mirilla y que la pintura fue creada para el placer del observador. El tono erótico de sus atractivos desnudos tendrá su continuación en su discípulo **Theodore Chasseriau** y en la pintura académica de pintores franceses de generaciones siguientes como **Jean-Léon Gérôme**.

JEAN-LÉON GÉRÔME fue uno de los pintores franceses que más se interesó por los temas orientales. A partir de 1853 empezó a viajar regularmente a Turquía, Egipto y Asia Menor y sus pinturas de Oriente Próximo le dieron renombre. Le interesaban los temas sensuales de los baños públicos y de los harenes, pero también las costumbres de los devotos musulmanes. En **Plegaria pública en la mezquita de Amr, El Cairo** (1870), retrata a la perfección el acto cotidiano de la oración con gran viso de autenticidad. Cuando **Gérôme** la visitó en 1868 durante su viaje a Egipto, la mezquita ya estaba en desuso. Es probable que esta pintura esté basada en varios dibujos y fotografías realizados durante sus viajes. **Gerome** manejaba con tal precisión el pincel y obtenía unos acabados tan suaves que muchas de sus pinturas dan lugar a superficies casi fotográficas. El efecto espectacular creado por las columnas confiere un ritmo a la composición que precipita la vista hacia la pared lisa del fondo. En la escena busca contrastar la pobreza del hombre santo, sólo vestido con un taparrabos y con el pelo al aire, con el hombre rico del primer plano que viste túnica roja y dorada al que acompañan unos criados. La atmósfera solemne y religiosa de la mezquita se ve interrumpida únicamente por el detalle realista de las palomas que revolotean y comen.

DELACROIX también prefiere inicialmente el relato histórico, ya sea contextualizándolo en la guerra de la Independencia de Grecia como **La matanza de Chios** (1824), o ya sea trasladándolo a la antigüedad como **La muerte de Sardanápalo** (1827). Aunque desde que en 1832 visita Argelia y Marruecos sucumbe ante el exotismo y los temas costumbristas. Estos le permiten desarrollar todo el colorido, el movimiento y la pasión que siente y expresa por su pintura. En **Mujeres de Argel** (1834) refleja el interior de un harén pero, a diferencia de **Ingres**, modera la carga sensual de la escena y se centra en captar la penumbra de la sala, las encarnaciones de las pieles y las exóticas ropas.

A menudo los cuadros de las últimas etapas se ubican en escenarios norteafricanos y con tipos musulmanes, pero son la excusa temática para realizar cuadros donde desbordar su energía pictórica.

Artistas como **Eugene Fromentin** viajaron a Oriente Próximo y pintaron paisajes, monumentos y escenas contemporáneas que después expusieron como pinturas objetivas y documentales. En la escena callejera pintada por **Fromentin La calle de Bab-El-Gharbi, Laghouat**, unos soldados buscan un lugar sombreado para resguardarse del sol. También se pintaban paisajes norteafricanos y arábigos como localizaciones para retratar escenas históricas y bíblicas.

EL ORIENTALISMO INGLÉS

Uno de los primeros artistas interesados por obtener de primera mano imágenes de Oriente fue el ilustrador y pintor romántico escocés **David Roberts**, al que ya he dedicado un artículo en relación con su fascinación por Egipto. Tras su viaje por Egipto y Próximo Oriente ente 1838-39 se convirtió en el difusor de la gran civilización de los faraones rescatando paisajes arqueológicos bellísimos, pero también trajo consigo vistas de las ciudades musulmanas y de sus tipos que causaron conmoción en Inglaterra por su viveza y exotismo

El prerrafaelista **Holmant Hunt** visitó Oriente Próximo en tres ocasiones desde la década de los 50 para conferir un escenario real, lleno de detalles autóctonos, a sus obras de temática bíblica. En **El chivo expiatorio**, representa a una de las dos cabras que se ofrecían en sacrificio en los rituales celebrados durante el Día de la Expiación, tal y como aparecen descritos en el libro de Levítico y que simboliza al mismo Cristo. **Hunt** pintó la obra cerca del mar Muerto y recorrió largas distancias hasta encontrar una peculiar cabra blanca que poder representar. Su ambientación de **El niño Jesús hallado en el Templo**, recrea a la perfección la luz de Palestina y los tipos hebraicos.

Pero el pintor inglés que mejor recreó los tipos populares fue **John Frederick Lewis**. Sus imágenes idealizadas de la intimidad de las mujeres de los harenes, de los ricos vestidos, del detalle arquitectónico y del mobiliario causaron honda impresión en la alta sociedad británica que en cierta manera imitó en habitaciones que se decoraron a imagen de estos escenarios.

EL ORIENTALISMO ESPAÑOL. MARIANO FORTUNY.

Mariano Fortuny nació en Reus (Tarragona) el 11 de julio de 1838. Desde pequeño mostró gran afición por el dibujo y la pintura. Su primera formación oficial la recibe en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja. Acudirá también al estudio de Lorenzale, que será el maestro que más influye en el joven artista.

En 1860 estalla un conflicto bélico entre España y el reino de Marruecos. La Diputación de Barcelona decidió enviar a **MARIANO FORTUNY**, hasta ese momento pensionado en Roma, como corresponsal gráfico. Debía realizar la crónica de la guerra en dibujos y pinturas y, principalmente, debía inmortalizar dos importantes batallas: la de Wad Rass y la de Tetuán.

Fortuny aunque empieza a recopilar imágenes e información sobre las batallas, pronto se siente subyugado por el ambiente, las costumbres y, sobre todo, por la luz cegadora de África y pospone su proyecto inicial. En poco más de dos meses de estancia en Marruecos se ejercita en la realización de apuntes rápidos que interpretan y expresan el movimiento con toques certeros de color. Son apuntes, dibujos y acuarelas al aire libre, de la vida y costumbres de aquel país africano.

África supone un nuevo aire para Fortuny, los ambientes, las luces, los colores y los personajes le cautivan. Se liberará de convencionalismos y academicismos y se sentirá atraído intensamente por lo oriental.

Recoge numerosas escenas costumbristas, que marcaron posteriormente su estilo, caracterizado por el preciosismo y la luminosidad. La obra más famosa es La batalla de Tetuán, una pintura histórica de grandes dimensiones y llena de dinamismo.

Fortuny volvió dos veces más a Marruecos y cada vez regresó más cautivado por los efectos puramente plásticos y pictóricos que la luz. Su orientalismo se diferencia del de los otros cultivadores del género no por la temática, sino por su tratamiento a base de pinceladas sueltas, pinceladas de "impresión"

Al firmarse la paz entre España y Marruecos, Fortuny vuelve a Barcelona pasando por Madrid, donde conocerá a Federico de Madrazo y a su hija Cecilia, su futura esposa.

De nuevo, Fortuny se traslada a Roma, donde permaneció gran parte de su carrera artística, y comenzó a especializarse en obras de género realizadas en ricos colores. Son cuadros llamados de "casacón" o gabinete que el pintor Meissonier puso de moda en Francia, y con los que Fortuny arrasará el mercado europeo. Tratan asuntos intrascendentes, realizados con un estilo minucioso y detallista que se preocupa por la luz, el dibujo y el color.

2.2. LA PINTURA HISTORICISTA

La pintura de historia, o pintura histórica, es un género pictórico que se inspira en escenas con eventos de la historia cristiana, de la historia antigua (mesopotámica, egipcia, griega, romana...), de la mitología o de los acontecimientos históricos recientes.

No se valora tanto que el arte imite a la vida, sino que propone ejemplos nobles y verosímiles. No se narra lo que los hombres hacen sino lo que pueden llegar a hacer. Por ello se defiende la superioridad de aquellas obras artísticas en las que lo narrado se considera elevado o noble.

La pintura de historia se caracteriza, en cuanto a su contenido, por ser una pintura narrativa: la escena representada cuenta una historia. Expresa así una interpretación de la vida o transmite un mensaje moral o intelectual.

Suelen ser cuadros de gran formato, grandes dimensiones. Hay una concentración de unos pocos personajes principales en medio de otros personajes menores en confusa multitud. Y todo ello enmarcado, generalmente en el fondo y los lugares menos destacados del cuadro, en estructuras arquitectónicas propias de la época que se representa.

Los colores suelen ser sobrios. Se da importancia al cuidado en los accesorios, en los detalles de las vestimentas o los objetos relacionados con el tema a tratar. No obstante, el acontecimiento, si es adecuado, no necesita haber ocurrido exactamente como se representa, y los artistas con frecuencia se toman grandes libertades con los hechos históricos a la hora de retratar el mensaje deseado.

PINTURA HISTORICISTA EN ESPAÑA

Fue uno de los géneros más utilizados, en España, especialmente demandada en los encargos de instituciones y los concursos académicos, siendo sin duda el género más destacado a lo largo de todo el siglo XIX. En concreto, las becas para las jóvenes promesas que iban a estudiar a la Academia de España en Roma dieron lugar a una emulación para representar

en lienzos de grandes dimensiones episodios gloriosos o espectaculares de la historia española. Con su difusión pública se quería construir una visión de historia nacional española.

Este género deriva del Romanticismo y que a modo de fotografía reflejan los grandes acontecimientos del pasado idealizados. Las principales características son:

- Pintura al óleo sobre lienzo de gran formato.
- Colores sobrios.
- Carácter narrativo, se recrean en los detalles más minuciosos.
- Fiel al retrato histórico
- Es una pintura vinculada al Nacionalismo y a hechos históricos concretos.
- Son obras de encargo por los poderes oficiales como elemento de propaganda.
- Gran desarrollo en España
- Pintura fiel a los dictámenes de la Academia de Bellas Artes.

Los pintores más importantes son:

ANTONIO GISBERT

Pintor español formado en la Real Academia de Bellas Artes y en Italia. Como el resto de sus compañeros participó en la Exposiciones Nacionales. Su obra más importante es el

Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga. Obra cumbre de Gisbert. “El fusilamiento de Torrijos” es uno de los cuadros más impactantes del Museo del Prado, por su enorme tamaño, por su dura temática y por el realismo con el que está pintado. Fue un encargo especial del gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta a Antonio Gisbert. Querían un cuadro para el Museo del Prado que representase la defensa de la libertad y la democracia frente al autoritarismo absolutista. El tema elegido para simbolizar esta idea fue el fusilamiento de José María de Torrijos y sus compañeros, que había tenido lugar 56 años antes, en diciembre de 1831.

Técnicamente es una obra academicista, de gran ejecución, Romántica, fuertemente influenciada por los Fusilamientos de Goya

EDUARDO ROSALES

Fue uno de los grandes pintores españoles. Formado en la Academia de las Artes, pasó parte de su vida en Italia. Velázquez fue el pintor que más le influyó. Destaca también por sus retratos. (Madrid, 4 de noviembre de 1836 – Madrid, 13 de septiembre de 1873)1 fue un pintor del siglo XIX español. Hijo segundo de un modesto funcionario, estudió en el colegio de los Escolapios y en el Instituto de San Isidro. Ingresó en 1851 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno de Federico Madrazo.

Llegó a Roma en octubre de 1857, por sus propios medios y sin ayuda oficial, aunque más tarde conseguiría que le concedieran una pensión extraordinaria. Se unió al grupo de pintores españoles que se reunían en el Antico Caffè Greco (Casado del Alisal, Dióscoro Puebla, Fortuny). Allí comenzó a asociarse con los círculos puristas nazarenos, pero pronto abandonó esa tendencia, en la que realizó su primera obra de importancia, Tobías y el ángel. A continuación se interesó por un estilo más realista, en el que realizó su gran obra maestra, Doña Isabel la Católica dictando su testamento, conservada en el Museo del Prado. Acudió con ella a la Exposición Universal de París de 1867 y luego volvió a Roma, a donde le llegó un telegrama de sus amigos, el paisajista Martín Rico y Raimundo de Madrazo, dándole la noticia del éxito alcanzado por su cuadro: primera medalla de oro para extranjeros. Le concedieron también la Legión de honor.

El Testamento de Isabel la Católica (museo del Prado)

Obra cumbre de la pintura de historia del siglo XIX que marcaría la decisiva transformación de este género en España. Destaca el gran Realismo, la pincelada limitada, la atmósfera velazqueña y la expresión contenida de los rostros.

FRANCISCO PRADILLA

(Villanueva de Gállego, Zaragoza, 24 de julio de 1848 – Madrid, 1 de noviembre de 1921) fue un pintor español, director de la Real Academia de España en Roma y del Museo del Prado entre 1896 y 1898.

Su primer cuadro de importancia fue **El rapto de las sabinas** para las oposiciones a la pensión de la Academia española en Roma, al que siguió en 1878 **Doña Juana la Loca**, como trabajo de dicha pensión. Por este colosal cuadro obtuvo medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes (España) de 1878 y **una medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1878.**

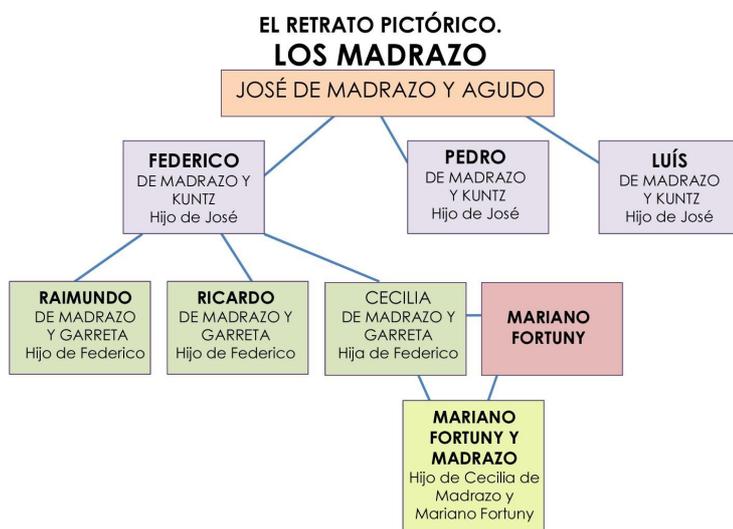
Se superó con la realización de **La rendición de Granada** (3,3 x 5,5 m) de 1882, **que destaca tanto por la limpieza de la caracterización como por la viveza de la representación y la grandeza del estilo.** El cuadro ganó el primer premio en una exposición de Múnich de 1893.

2.4. EL RETRATO GALANTE: LOS MADRAZO Y FRANZ XAVER WINTELHALTER LOS MADRAZO

Podemos hablar de *retrato galante* en referencia a una serie de artistas que se encuentran entre el romanticismo y el realismo; es decir, desde los últimos años del siglo XIX hasta los primeros del XX. Podemos citar a **Federico de Madrazo**, un romántico que se especializó en realizar retratos, que fue pintor de cámara de la nefasta Isabel II. Su estilo, perfeccionista y un poco relamido, era del gusto de la aristocracia de la época. No hay penetración psicológica, sino una complacencia en las formas; el retrato de Isabel II, el de Amalia de Llano, el de Carolina Coronado o el de Eduardo Rosales representan bien su estilo. Su hermano, **Raimundo de Madrazo**, cuñado a su vez de Mariano de Fortuny, puede

encuadrarse dentro de una categoría similar, aunque su pincelada es más suelta que la de su hermano. Vicente Palmaroli, que fue director del Museo del Prado, el cordobés Julio Romero de Torres o Fernando Álvarez de Sotomayor pueden, sin duda, formar parte de los autores de *retratos galantes* (quizás también algunas obras de Zuloaga), que se mantuvieron ajenos a los avatares y revoluciones de la pintura, las Vanguardias. Podría decirse que eran *pintores de cámara* dedicados a satisfacer los gustos de sus clientes y pueden representar el creciente aislamiento de España respecto a los cambios que en la época se producían en los países europeos.

En esta notable dinastía de artistas están representadas diferentes tendencias pictóricas del siglo XIX español, desde el Neoclasicismo del periodo de Fernando VII, del que fue un claro exponente José de Madrazo (1781-1859), hasta el Realismo de Federico (1815-1894) -el mejor retratista del momento-, las pinturas de encargo de Luis (1825- 1897), las pinceladas impresionistas de Ricardo de Madrazo (1852-1917) o el aire romántico de Raimundo (1841-1920).



JOSÉ DE MADRAZO Y AGUDO (Santander, 22 de abril de 1781 – Madrid, 8 de mayo de 1859) fue un pintor y grabador español, que evolucionó del barroco al neoclásico. Fundador de una famosa saga de artistas, fue padre de Federico Madrazo, Pedro Madrazo y Luis Madrazo, abuelo de Raimundo Madrazo y Ricardo Madrazo, y bisabuelo de Mariano Fortuny y Madrazo.

FEDERICO MADRAZO fue pintor de cámara de la reina Isabel II, del mismo modo que su padre había sido pintor de la Corte con Fernando VII. Pintó retratos, sobre todo del mundo aristocrático y de la cultura, Gozó de gran prestigio y tuvo diversos aprendices, como los franceses Léon Bonnat y Gérôme. Su hija Cecilia fue madre del también pintor Mariano Fortuny y Madrazo

LUÍS MADRAZO (1825-1897) participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, viajó a lo largo de varias ciudades europeas, y cultivó la pintura de historia y el retrato

PEDRO (1816-1898) fue crítico de arte, pintor, uno de los grandes nombres de la historiografía de la pintura del siglo XIX y autor de los catálogos oficiales de la pintura del Museo del Prado.

FRANZ XAVER WINTERHALTER fue un pintor y litógrafo alemán especialmente conocido por sus retratos de la realeza realizados a mediados del siglo XIX. Entre sus obras más conocidas se cuentan La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía (1855) y los retratos hechos a la emperatriz Isabel de Austria, popularmente llamada Sissi (1864). En París, Winterhalter se convirtió pronto en pintor de moda. Fue nombrado pintor de la corte del rey Luis Felipe de Francia, hábil combinando el retrato y la lisonja e intensificando la ostentación oficial con la moda moderna.

El propio Winterhalter consideraba sus primeros encargos reales un interludio antes de regresar a la pintura artísticamente respetable desde un punto de vista académico, pero fue víctima de su propio éxito y, durante el resto de su vida, trabajaría casi exclusivamente como pintor de retratos.. Winterhalter se convirtió en una celebridad internacional que disfrutaba del mecenazgo de la realeza.

Eugenia, Emperatriz de los Franceses y sus Damas de Compañía, en 1855 Palacio de Compiègne. Tomando como inspiración de escenas bucólicas del siglo XVIII, esta composición monumental establece a la soberana y su séquito en el contexto de un claro en un bosque sombrío. Sin embargo, la composición es muy artificial y formal. La Emperatriz, ligeramente a la izquierda del centro, está rodeada por el grupo y lo domina.

La pintura fue aclamada por el público y expuesta en la Exposición Universal de 1853, y sigue siendo la obra más famosa de Winterhalter.

La emperatriz Isabel de Austria con estrellas de diamantes en su cabello (1864). Hofburg, Viena. Este retrato presenta la emperatriz de una manera romántica mejorando su reputación como una de las grandes bellezas de su tiempo. La emperatriz aparece en una pose sensual con hombros desnudos y volviendo la cabeza hacia el espectador. Ella lleva un vestido de satén y tul blanco salpicado de estrellas de hojas de plata y con estrellas de diamante en el pelo. Este retrato es una de las representaciones más emblemáticas de la emperatriz Isabel y una de las obras más conocidas de Winterhalter La Reina Isabel II con la princesa de Asturias - Franz Xavier Winterhalter

Uno de los retratos más hermosos de las colecciones reales. A la majestad de la Reina se une el toque tierno de la pequeña Infanta que se asoma tras la falta de su madre.

La Infanta Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier - Federico de Madrazo y Kuntz Nadie consigue como él el aunar la belleza del retrato en sí, la pose y la nitidez en los detalles.

2.5. EL PRERRAFaelISMO

INTRODUCCION

El siglo XIX es un siglo de convulsiones debido a la insatisfacción política y social. Habrán revoluciones burguesas por la libertad de expresión y luchas obrera de campesinos y trabajadores que se rebelan contra la Revolución Industrial y las prácticas capitalistas que los sumen en la pobreza. Esta situación que es general, se muestra más clara en Inglaterra, que en este momento, es el país más industrializado de Europa.

En ese mismo país, y desde un punto de vista artístico, el mundo de la creación estaba bajo la influencia absoluta de la Royal Academy of Arts, creada en (1768). Los gustos de la aristocracia y alta burguesía estaban mediatizados directamente por las normas establecidas.

A nivel pictórico, el prerrafaelismo, se emplea para referenciar al movimiento que representaron una asociación de tres jóvenes artistas ingleses: la Hermandad Prerrafaelita (Pre- Raphaelite Brotherhood). Fue fundada en el Londres de 1848 por William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti para declarar la guerra a la superficialidad de la pintura de moda, el academicismo imperante.

La hermandad sentía que **tras la Revolución Industrial** se había creado un sistema social injusto y decidieron atacarlo con virulencia. También atacaron la principal institución victoriana: **la familia**; y por supuesto **la religión**, que había asfixiado al arte durante siglos. La agrupación, que pretendía ser secreta, compartían la hostilidad frente al medio social y cultural en el que se desenvolvían

Ellos consideraban que el arte que se venía haciendo desde el siglo XVI no era más que una copia de sí mismo, un ya manido estilo renacentista carente de significado. En un principio mantuvieron en secreto esta "hermandad secreta" a los miembros de la Royal Academy.

La elección de este nombre recuerda que el grupo focaliza su crítica en torno a un cuadro de Rafael (1483-1520), La Transfiguración (1518-1520), del que Hunt decía que "debería ser condenado por su inmenso desprecio de la sencillez de la verdad, la pose pomposa de los apóstoles y la actitud, poco espiritual del Salvador". Querían volver a una forma de arte acorde con la que existía antes de Rafael, libre de cualquier amaneramiento académico.

El arte medieval, y en particular aquel de los primitivos italianos, es el que designan como modelo de pureza y de libertad. Los componentes de esta Hermandad eran Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais. Los tres creen en la inspiración de la Naturaleza, por ello pintan del natural con colores claros y brillantes con temática contemporánea, literaria e histórica pero pasada por la mirada del pintor.

Quieren oponerse a la Academia, pero no mediante la destrucción de sus principios, sino yendo más al fondo de los mismos. Podría decirse que es una revolución hacia dentro.

La pintura prerrafaelita fue mostrada al público por primera vez en 1849. Sus integrantes, firmaban con las siglas PRB (Pre-Raphaelite-Brotherhood).

▪ **Características de los Prerrafaelitas:**

- Rechazan el arte académico predominante en la Inglaterra del siglo XIX.
- Estaban convencidos de que la realidad completa sólo se manifiesta si se unen objetividad y subjetividad.
- Rechazan la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura, y propugnan por un retorno a la artesanía medieval, considerando que los artesanos merecían el rango de artistas.
- No estaban de acuerdo con el puritanismo y la doble moral de la época en Inglaterra en el siglo XIX, "Era Victoriana".
- Sus integrantes siguieron de alguna manera las ideas de los románticos.

▪ **Inspiración e influencias de los Prerrafaelitas:**

- Inspirándose parcialmente en los Nazarenos, y en un acto de rebeldía contra el academicismo imperante, los prerrafaelitas propugnan el regreso a una pintura límpida, pura, que tuviera como referencia estilística el arte medieval evocando temas legendarios de la Edad Media y de la Antigüedad de Grecia y Roma
- Propugnan por el regreso al detallismo minucioso y al luminoso colorido de los primitivos italianos y flamencos, anteriores a Rafael.
- Crean obras que sólo podían existir en la imaginación, se apartaron del naturalismo.
- Los pintores del Trecento y el Quattrocento Italiano.
- Pintores contemporáneos como William Blake, cuyas visionarias ilustraciones de sus libros de poesía influyeron notablemente en algunos cuadros de Rossetti, por su simbolismo y lo fantasmagórico de los protagonistas de sus cuadros. Con su simbolismo y misterio, influyeron en este nuevo movimiento. Es un arte comprometido que mira a un pasado idealizado.

▪ **Objetivos de los Prerrafaelitas:**

- Defender la espiritualidad, veracidad y sinceridad del arte.
- Que la pintura no se fundamentara en la observación.
- Encontrar inspiración en el mundo encantado y en los temas históricos y religiosos o también en la Divina Comedia.
- Pintar de la naturaleza de forma espontánea.
- Usar colores brillantes y prestar atención a los detalles.

▪ **Temas Prerrafaelitas:**

- **Los temas** de sus pinturas eran casi siempre históricos y religiosos, inspirándose a su vez en la literatura Británica, desde Shakespeare hasta los temas artúricos y en la cultura celta. Pasajes de la época clásica de Grecia y Roma.
- Del mismo modo, los prerrafaelitas se fijaron en poemas que tomaban prestados temas medievalistas (como el amor cortés, los pecados capitales, el alma como reino interior o las letanías de la virgen) para transformarlos en escenas pictóricas.
- Movidos por una extraña forma de religiosidad, a menudo asociada a una sensualidad inquietante, la pintura de los prerrafaelitas y el erotismo a veces emanado por los personajes femeninos, divide a público y crítica.

En un primer momento, los prerrafaelitas creyeron que medievalismo y realismo eran compatibles, pero en años posteriores el movimiento terminó por escindirse en dos direcciones:

- MEDIEVALISMO (Rossetti, Edward Burne-Jones y William Morris)
- REALISMO (Hunt y Millais)

Los prerrafaelitas ejercieron influencia en el arte de finales de siglo, el Realismo y el Simbolismo. Aunque estos dos estilos parecen muy diferentes, ambos tienen una importancia fundamental para el desarrollo de la modernidad clásica del siglo XX. El Realismo allanó el camino de la verdad, convirtió al arte en un objeto de conmoción y al artista en un sujeto que reacciona a los cambios sociales. El idealismo del simbolismo liberó el arte de la reproducción naturalista y contribuyó a que la obra fungiera como un objeto puramente estético.

Algunos historiadores piensan que los prerrafaelitas pudieron crear la primera “pre-vanguardia”. Quizá por su ámbito estrictamente inglés, y porque su forma de organizarse era la típica de los clubes de señoritos anglosajones, muchos estudiosos optan por conceder este honor al impresionismo, situando al impresionismo entre los Nazarenos alemanes y la verdadera pintura de vanguardia. Sin embargo, el prerrafaelismo trasciende una simple corriente estética para convertirse en un verdadero movimiento artístico. Mientras el romanticismo Nazareno propugnaba la vuelta al Quattrocento sencillamente porque les gustaba aquella pintura, los prerrafaelitas trataban de retrotraer el proceso histórico creativo hasta el siglo XV, por considerar que allí se había perdido la senda evolutiva para caer en graves errores que perjudicaban la expresividad del arte. Es decir, no pretendían imitar el estilo de las primeras fases del Renacimiento Italiano, sino que lo tomaban como el punto de partida para desarrollar un arte totalmente nuevo, que asumía como valioso el bagaje técnico de las corrientes clásicas, pero que abominaba de sus ataduras temáticas y de sus rigideces compositivas. Es por eso que abrazan el simbolismo medieval para otorgarle un nuevo empleo, tan apasionado que en ocasiones llegaba a convertir sus lienzos en auténticos jeroglíficos que el espectador debía resolver.

LA MUJER Y EL PRERRAFaelISMO

La mujer en el s.XIX estaba sometida a las normas victorianas de la sociedad. Las actividades artísticas, literarias o de cualquier índole creativa estaban mal vistas, a excepción de clases domésticas de música, lecturas o pintura, siempre pensadas para entretenerse y de forma “femenina”, como ellos solían llamar “womanly manner”.

Las mujeres del prerrafaelismo no solo fueron modelos, algunas de ellas también influyeron en la creación de este estilo. Algunas de las primeras artistas prerrafaelitas fueron Barbara Bodichon, Elizabeth Siddal o Anna Howitt, las cuales en la década de 1950 se denominaron así mismas “Art Sisters”. Vieron en el prerrafaelismo la oportunidad de plasmar la verdad de la naturaleza, el realismo y la belleza al igual que sus compañeros masculinos.

La profesión artística en el mundo victoriano estaba pensada para los hombres, y no para las mujeres, aunque paradójicamente, bajo el reinado de la reina Victoria, el número de mujeres artistas se incrementó. A finales de siglo consiguieron que se aceptase a mujeres en la Royal Academy de Londres, que pudiesen asistir a clases de dibujo al natural (algo que habían tenido prohibido hasta 1890), o como en el caso de Julia Margaret Cameron, que mediante la autopromoción, consiguieran comprar sus obras para el archivo del Victoria and Albert Museum.

Podemos señalar de entre todas ellas a :

Barbara Leigh Smith Bodichon fue una pedagoga y artista británica, y una de las principales feministas y activistas por los derechos de las mujeres de mediados del siglo XIX.

Anna Mary Howitt fue una pintora, escritora, feminista y espiritualista prerrafaelita inglesa. Después de una crisis de salud en 1856, dejó de exponer profesionalmente y su obra se convirtió en un medio de dibujo pionero. Es probable que el término "dibujo automático" se haya originado con ella.

Jane Morris.

En 1859 se casó con el padre del movimiento Arts & Crafts, William Morris, y trabajó con él en la producción de muebles. Además, encarnó el ideal femenino prerrafaelita: fue la modelo recurrente de Dante Gabriel Rossetti

Elizabeth Siddal. fue una de las primeras modelos "góticas" prerrafaelitas, también fue poeta.

Aprendió a pintar con Rossetti y desarrolló una carrera propia

Maria Zambaco. Londinense de origen griego. Heredó una fortuna que invirtió en aprender escultura, primero en la Slade School of Art y luego en París, con Auguste Rodin como maestro. Exhibió en la Real Academia en 1887 y en la Sociedad de Artes y Oficios de Londres en 1889. Exhibió también en el Salón de París.

Joanna Mary Boyce. Sus obras pueden verse en museos como la Tate Gallery de Londres o el Yale Center for British Art. Fue una pintora destacada en su época.

Sophie Gengembre Anderson. Exhibió sus cuadros en la Royal Academy de Londres. Su obra se basa en retratos de niños.

Julia Margaret Cameron fue una fotógrafa inglesa que se dedicó al retrato fotográfico de corte artístico, así como a la

representación escenográfica de alegorías dentro del pictorialismo.

JOHN EVERET MILLAIS (1829-1896)

Fue considerado un niño prodigio, comenzó a pintar con tan sólo 4 años. Ingresó a la Royal Academy con sólo once años. Fue el más joven, con diferencia, de los estudiantes que acudían a la Royal Academy, pero pronto se vio en él una actitud rebelde compartida por otros poco alumnos. Durante su permanencia en esta institución, conoció a William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti, con quienes fundó la Hermandad Prerrafaelita en 1848. Millais fue elegido miembro asociado de la Real Academia de Artes en 1853. Poco después fue admitido como miembro de pleno derecho. A medida que comenzó a tener buenas críticas de la Academia fue alejándose de los Prerrafaelitas. Alcanzó un éxito notable como ilustrador de libros.

Con una **temática bíblica y literaria**, su pintura quiso acercarse a esos pintores medievales y del **renacimiento temprano**. En su **período prerrafaelita**, Millais pinta poniendo gran atención por los detalles, destacando la belleza y complejidad de la **naturaleza**. sus fuentes de inspiración eran, principalmente los textos bíblicos y la literatura, Shakespeare, por ejemplo (Ofelia, 1851-1852, Tate Britain, Londres); sus modelos plásticos, los pintores medievales y del renacimiento italiano temprano, anteriores a Rafael.

Después del matrimonio, el artista se volvería más «comercial». Descubrió e imitó a pintores postrafaelitas como **Velázquez** y sustituyó el dibujo preciso de los primeros años por un modo más suelto, con la pincelada más empastada y más vibrante. Al mismo tiempo dedicó más atención al retrato de personajes importantes en la sociedad **John Ruskin**, el crítico de arte más importante de la época, fue de los pocos en su profesión que lo apoyaron. Aunque la relación se enfriaría un poco cuando la mujer de Ruskin se enamoró de Millais, abandonó a su marido y se casó con el pintor.

En 1850 fue objeto de controversia a causa del retrato realista de una **Sagrada Familia de clase obrera trabajando en un desordenado taller de carpintería**. Millais se interesa no solo por el mensaje religioso sino por los hechos anecdóticos como la

labor de los carpinteros o las herramientas del taller.

En cuanto a los temas plenamente prerrafaelistas, destacan dos cuadros sobre todos los demás: ISABELIA y OFELIA. Su obra “**Ofelia**” (1852), en la que retrata la muerte de este personaje de Hamlet, donde destaca la preciosista profusión de plantas y flores que rodea a la ahogada heroína. Está inspirado en la literatura de Shakespeare. El asunto de una joven ahogada no era muy habitual en los cuadros de aquellos tiempos, lo que brindaba al artista nuevas posibilidades de experimentar lo relacionado con la ausencia de gracia y equilibrio. Ofelia fue víctima del desequilibrio existencial de su prometido, Hamlet. El asesinato involuntario de su padre la llevará a la desesperación, a lo que debemos añadir el rechazo de su propio prometido, causas de su más que probable suicidio, ya que su cuerpo aparecerá flotando en el río rodeada de las flores que había ido a recoger. Elizabeth Siddal, modelo de Ofelia, fue poetisa, artista y modelo británica, retratada a menudo por los artistas de la Hermandad Prerrafaelita y especialmente Rossetti, con el que se casó. Se convirtió en la modelo favorita de los pintores de la Hermandad. Esta obra está considerada unja de las obras más emblemáticas del movimiento Prerrafaelita. En pinturas como Ofelia Millais creó superficies pictóricas densamente elaboradas basándose en la integración de elementos de la naturaleza. Este procedimiento ha sido descrito como una especie de «ecosistema pictórico».

Poco a poco se especializó en plasmar temas sociales, cuadros más realistas que los de su etapa anterior, como “La orden de detención”, en la que se refleja a un escocés que se está despidiendo de su mujer y su hijo, al que detienen por haber participado en una revuelta. Realizó con gran maestría retratos de miembros de familias pudientes británicas. Otro de sus temas favoritos fueron los retratos de niños, entre los que destacan los realizados a sus hijas: “Primer y Segundo Sermón”. **La Chica ciega** (1858) tiene influencia de Constable en el arcoíris que está representado al final del paisaje. Como modelo en un primer momento posó Effie, su esposa, pero como no aguantaba posando al sol, Millais tuvo que recurrir a modelos de la localidad escocesa de Perth donde vivía, sustituyendo el rostro.

Millais muere el año que es elegido presidente de la Royal Academy (1896).

DANTE GABRIEL ROSSETTI (1828-1882), Londres 1828 – Birchington-on-Sea, Kent de 1882) fue un poeta, ilustrador, pintor y traductor inglés.

Rossetti ejercería de cabeza visible del movimiento, y uno de sus miembros más activos, desembocando en el posterior simbolismo europeo.

Hijo de exiliados napolitanos, Rossetti se crio en una familia con un gran peso cultural, su padre era un gran erudito que inculcó en sus hijos el gusto por la literatura y sus hermanos fueron destacados poetas y críticos de la época. En un principio el artista pensó en estudiar poesía siguiendo los pasos de sus hermanos, pero finalmente se decantaría por la pintura pese a todo, en sus obras se hace patente un espíritu literario y una exquisitez casi poética. Estudió idiomas en el King's College y posteriormente en la Royal Academy.

A Rossetti no le interesaba la vida moderna. Como muchos otros románticos, Rossetti centraría su atención en el pasado. Y si algo era el artista, era romántico, tanto en su obra como en su trágica vida. Rossetti estaba muy implicado con la religión y la moral. Sus obras son extremadamente amaneradas, artificiosas, de ambiente retorcido y complejo

Las primeras grandes pinturas de Rossetti muestran algunas de las cualidades realistas del movimiento prerrafaelita temprano. En 1849 pinta su primer lienzo inspirado en los antiguos pintores italianos, **La infancia de la Virgen**. Al año siguiente pinta **Ecce ancilla Domini**, una representación de la Anunciación que exaltaba la pureza. Es una interpretación moderna de la Virgen María y de la Anunciación, en la que María es representada como una adolescente indiferente y

atemorizada, pálida no tanto por candor espiritual cuanto por consunción. Destaca el uso del cabello pelirrojo, señal de sensualidad para el decadentismo y el simbolismo. La presencia del lirio y de la cortina azul entre los tonos blancos son elementos ulteriores que añaden contenido simbólico a la pintura. Su obra es intensamente mística y primitiva, acercándose al eclecticismo de los nazarenos alemanes.

Aunque lo apoyó **John Ruskin**, las críticas que en el año 1850 recibieron sus pinturas hicieron que se retirara de las exposiciones públicas y se dedicara sobre todo a las acuarelas, que podían venderse en privado. Tomaba como asunto preferido los textos de Dante, en particular de la **Vida nueva**, que había traducido al inglés, y de la **La muerte de Arturo** de sir Thomas Malory.

Estas tendencias se acrecentaron debido a ciertos acontecimientos de su vida privada, en particular por la muerte de su esposa, Elizabeth Siddal, quien se suicidó ingiriendo láudano después de dar a luz a un niño muerto. Rossetti cayó en la depresión y enterró la mayor parte de sus poemas inéditos en la tumba de su esposa, en el cementerio de Highgate. Rossetti idealizó a su amada como la Beatriz de Dante, y la pintaría en multitud de obras.

Aún así no le faltaron otras amantes pelirrojas, y obsesivamente estilizadas, que también pueblan sus cada vez más excéntricos cuadros. En parte, la excentricidad se debía a las drogas, que fueron mermando su salud mental. Durante un tiempo, Rossetti empezó a pintar animales exóticos (en particular... wombats!) y no salía del zoo de Londres.

Dejó la Hermandad Prerrafaelita en 1863, pero mantuvo su mismo estilo pictórico en obras posteriores: *La novia* (1865), *La mujer de la ventana*, *El vestido de seda azul* (1868), *La pía* (1881) y *Juana de Arco* (1882). *Monna Vana* (1866) es el arquetipo de la feminidad decadente, el sujeto de la pintura es una mujer de belleza sensual y andrógina que se cepilla el pelo rojo rodeada de composiciones florales. La rosa es la flor decadentista por excelencia. Pintó varias veces el mito de Proserpina o Perséfone, raptada por el Hades, dios de los infiernos y que tuvo que liberarla, pero con la condición de que no comiera nada en el regreso; La diosa es representada según un canon común al romanticismo y al simbolismo: la mezcla de belleza y muerte se indica con el pelo negro y una pose sensual de mujer fatal. En su mano, la granada alude al mito y también, en clave simbólica, a la muerte y la sangre.

Rossetti también escribió sonetos para sus pinturas. Como diseñador, trabajó con William Morris para producir imágenes para vidrieras y otros elementos decorativos.

Hacia el final de su vida, Rossetti cayó en estado mórbido, oscurecido por su drogadicción y su creciente inestabilidad mental, posiblemente empeorada por su reacción a los salvajes ataques de la crítica sobre su poesía desenterrada (1869). Pasó sus últimos años retirado, como un recluso. Murió en Birchington-on-Sea, Kent, Inglaterra. El pintor, Rossetti, fue uno de los más conocidos en su época, y su producción fue muy abundante gracias a la magia de sus pinceles.

WILLIAM HOLMAN HUNT. 1827–1910

William Holman Hunt uno de los fundadores de la **Hermandad Prerrafaelita** junto a **Dante Gabriel Rossetti** y **John Everett Millais**, que proponían un retorno a la sinceridad en el arte frente a los clichés de la pintura académica. **Hunt** fue quizás el más espiritual de los tres

William Hunt estudió, como sus colegas de hermandad, en la anquilosada Royal Academy, pero decidió dedicarse a elaborar un **arte sincero y espiritual**, que cada vez se volvió más religioso a lo largo de su carrera.

Al principio no tuvo demasiado éxito, siendo sus pinturas calificadas por la crítica de feas y torpemente ejecutadas. Eran cuadros caracterizados por un **realismo** que reflejaban escenas de la vida cotidiana, muchas de ellas no exentas de polémica al mostrar relaciones extra-matrimoniales.

Aún así acabó siendo miembro de la Royal Academy y dentro de la institución empezaron a ser valorados sus magníficos paisajes.

Pero su arte destacó sobre todo por sus **pinturas religiosas** y llegó a viajar a Palestina para documentarse sobre el terreno (y de paso consumir un poco de hachís para inspirarse).

Como sus colegas prerrafaelitas destaca su gusto por el detalle, pero **Hunt** era mucho más colorista y llevaba al extremo el simbolismo en su obra. Para **Hunt**, un artista servía para revelar la correspondencia entre signo y realidad.

JOHN WILLIAM WATERHOUSE (1849-1917)

Fue otro de los miembros de la Hermandad Pre-Rafaelita. Hijo de artistas, sus comienzos como pintor estuvieron influidos por el neoclasicismo victoriano. En la fase siguiente, se convierte en un pintor prerrafaelita. Más tarde estuvo atraído por el plenairismo (pintura a plen air, al aire libre) de los impresionistas franceses. Si al principio de su carrera se dedicó a temas de la antigüedad clásica, más adelante abordó los literarios, siempre con un estilo suave y misterioso, imbuido de romanticismo, que permiten encuadrarlo dentro del simbolismo. Pintor famoso en vida, su fama decayó durante el siglo XX. Sin embargo, a fines de esta centuria se produjo una revalorización de sus aportes a la historia de la pintura.

Plasma en sus obras las principales ideas prerrafaelitas: **los temas clásicos griegos, romanos y medievales, el detallismo y realismo, la luminosidad de los colores**, que contrastan en muchas ocasiones con sombras oscuras que inspiran misterio, los fondos basados en la Naturaleza, el primer plano con el protagonismo de las figuras humanas (femeninas en el caso de Waterhouse).

El grupo prerrafaelita tuvo mucha influencia en las obras de J.R.R. Tolkien años después

3. LA ARQUITECTURA EN EL S. XIX

La estética neoclásica, tan aristocrática, tan poco rompedora y tan conservadora, llevó a una romántica, burguesa, más activa, más rupturista, aunque sin dar el salto definitivo. Empezaba a darse el desarrollo técnico suficiente como para que la revolución en la arquitectura hubiera llegado, pero el romanticismo frenó la vorágine de cambio y se quedó en un estilo

quizá nuevo, pero que partía de la mezcla de lo conocido. Son estos "neos" del HISTORICISMO (neobarroco, neorenacentista, neomudéjar...) que dan un paso más allá con el eclecticismo, pero que tampoco ofrecían nada realmente rompedor ni novedoso.

El primer estilo que sí lleva a cabo este cambio será la ARQUITECTURA EN HIERRO. El hierro, este material tan ligado a la Revolución Industrial, es clave en el desarrollo y en los cambios tan determinantes que la arquitectura va a sufrir. Ligereza, flexibilidad, menor coste, velocidad de construcción... Todo esto aparece en el momento en el que el hierro se convierte en el centro de la atención de ingenieros y arquitectos. Ya nada sería igual.

3.1. EVOLUCION DE LA ARQUITECTURA. HISTORICISMO

En el siglo XIX la evolución de la arquitectura va de la mano de la utilización de nuevos materiales y nuevas técnicas de construcción. El movimiento romántico implica nostalgia y, por lo tanto, una vuelta al pasado. De esta forma resurgen movimientos antiguos como el gótico, románico y otros estilos de tendencia medieval. Este movimiento fue llamado HISTORICISMO, pues se caracterizaba por el regreso a distintos estilos históricos o de procedencia exótica, algo en que también tiene mucho que ver la tendencia imperialista de los países europeos.

EL HISTORICISMO nació como oposición al arte oficial de las academias (Neoclasicismo) y bajo la influencia del romanticismo y se mantuvo hasta la llegada del Art Nouveau o el Modernismo. Los arquitectos comienzan a utilizar el hierro y otros materiales como el cristal, debemos recordar el cambio que supuso la Revolución Industrial y cómo ésta influyó en el arte.

Surgen los nuevos estilos a los que se le suele añadir el prefijo "neo" pues se trata, como hemos dicho, de una vuelta al pasado. Al mismo tiempo que se produce esta recuperación de estilos pasados, se produce una nueva corriente arquitectónica: **el eclecticismo**. Aquí se mezclan en un mismo edificio diferentes estilos. Se construyen edificios que se deben a los nuevos estilos de vida: estaciones de ferrocarril, puentes, fábricas, bibliotecas, mercados...

El historicismo no renegó de los planteamientos clásicos, sino que los utilizó en la construcción de edificios y en la configuración de espacios. Sin embargo, en lugar de mostrar consecuentemente este procedimiento, se prefirió incorporar a las fachadas otras formas estilísticas del pasado (y no sólo de la arquitectura occidental). Por frivolidad o por miedo al progreso técnico se ocultaron las nuevas posibilidades técnicas de la construcción tras formas familiares pero que, por esta misma razón, ahora ya sólo servían de decoración.

El inicio de este movimiento hay que buscarlo en la **recuperación del gótico**. En Inglaterra, este estilo se había desarrollado de una forma bastante independiente y dominó la arquitectura del país hasta pasada la Edad Media.

El abandono de neoclasicismo puro por arquitectura historicista se produjo en 1840, cuando empezó la construcción del **Palacio de Westminster**, nuevo edificio para el Parlamento de Londres.

El nuevo Parlamento inglés, construido en el mismo lugar que el viejo, que quedó destruido en un incendio en 1834, es un testigo del resurgimiento del gótico (neogótico), de la fascinación de los ingleses por lo gótico que empezó a mediados del s. XVIII. Esta construcción es un ejemplo de algunos planteamientos clasicistas: la simetría, la regularidad de la planta, junto con una decoración gótica, que fue realizada por Pugin. Existe una tendencia a la horizontalidad, aunque hay elementos de clara tendencia gótica, como los pináculos, que apuntan a lo vertical.

Es un complejo arquitectónico rectangular dividido en numerosas secciones situadas unas junto a otras de forma asimétrica. Tiene una fachada que se extienden a lo largo del Támesis con sus 275 metros de largo. La fachada occidental, junto al Támesis, está definida por la Torre Victoria y la cara norte por el Big Ben.

El arquitecto, **Augustus Welby Pugin**, partidario apasionado del gótico, distribuyó las largas paredes desde el punto de vista de la óptica. La decoración es minuciosa, pero también esquemática (obligada por las enormes medidas del edificio); las mismas formas ornamentales convencionales se repitieron una y otra vez hasta que se hubo decorado por completo la construcción. El gótico de Pugin presenta un revestimiento decorativo. Tal y como correspondía al estilo perpendicular (la forma inglesa del gótico tardío), se hacen resaltar los elementos decorativos verticales y se enrejan las superficies.

De esta forma se unificaron algunas características básicas del historicismo: se utilizó un estilo antiguo, que había concluido su evolución hacía tiempo, y se intentó crear a partir de él una nueva función arquitectónica, como la que representaba un edificio tan grande para el parlamento.

Al contrario que en el Renacimiento o en el Neoclasicismo, en el Historicismo lo antiguo no fue el punto de partida de nuevas creaciones independientes, sino más bien una imitación esquemática y desalmada. La combinación parcialmente arbitraria de elementos estilísticos de una o varias épocas hizo que el resultado produjera a veces un efecto de falsedad o de caos, como los resaltes que contiene el Palacio de Westminster, que todavía no estaban en el gótico.

EL ECLECTICISMO es la recuperación de todos los estilos, especialmente los de la Edad Media. Habitualmente mezclan elementos procedentes de culturas y etapas diferentes en un mismo edificio. Un edificio significativo de este eclecticismo historicista lo tenemos en la **Ópera de París de Charles Garnier**.

la más grandiosa de todas las óperas construidas en aquellas décadas. De acuerdo con el gusto y las necesidades representativas de los acomodados visitantes de la Ópera de París, Garnier eligió para el diseño una mezcla de barroco y Renacimiento. Dedicó más de una tercera parte de todo el edificio a la vida social.

Los estilos históricos se consideran formas puras que se pueden combinar a gusto. Ya no son portadas de una expresión, más bien su criterio se guía por los puntos de vista de moda social.

Paul Wallot. El edificio del REICHSTAG DE BERLÍN (1884-1894). Este edificio mostraba algunas reminiscencias del Renacimiento italiano tardío, pero no presentaba ningún rasgo de suntuosidad alegre y noble, sino que producía un efecto

macizo y pesado.

Este edificio rectangular de tres pisos es cerrado en sí mismo y simétrico al eje central. En el centro se encuentra el salón de sesiones, sobre el cual se añadió una cúpula ligera de hierro y cristal, una arriesgada empresa estética incluso en la década de 1880, dada la elevada función del edificio. Para conseguir su manifiesta suntuosidad, Wallot utilizó columnas de estilos antiguos que abarcaban varios pisos, un resalte con un fuerte efecto plástico, cegado por un pórtico, y un arquivado avanzado.

A la vista de la “nueva época”, que causaba una impresión caótica, en muchos lugares se transfiguró la Edad Media de una forma romántica.

3.2. LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES. LA ARQUITECTURA EN HIERRO

El concepto de exposición universal contribuyó fuertemente a la comunicación social de los logros imperialistas, al incorporarse como curiosidades elementos etnográficos propios de las culturas dominadas por parte de las grandes potencias imperiales.

Las Exposiciones Universales tienen como referencia original muestras, de ámbito nacional, el objeto de las cuales era dar a conocer los avances de la industria, el comercio y las artes del país en el que se celebraban. En el primer país donde las encontramos es en Francia, donde François de Neufchâteau, ministro francés del interior, impulsó la idea y la organizó. El 19 de septiembre de 1798 se inauguró en el parisino Campo de Marte una exposición de productos industriales y artesanales franceses. El ministro tenía intención de repetir este acontecimiento anualmente, pero, aunque no llegó a ser una cita anual, sí que se hizo con bastante periodicidad, 1801, 1802, 1806, 1818, 1819, 1823, 1827, 1834, 1839, 1848 y 1849. Inglaterra 1851. Otro lugar donde se celebraban este tipo de muestras nacionales era Inglaterra, aunque la que se puede considerar la primera “gran exposición de los productos de la industria de todas las naciones” se celebró en Londres, en 1851. Uno de los aspectos que más destacó de esta exposición fue el “**Cristal Palace**” de Joseph Paxton, un jardinero con gran experiencia en construcción de invernaderos, quien imaginó el palacio de exposiciones como uno de ellos pero de mayores dimensiones: 563 metros de largo por 124 de ancho.

A partir de este momento las exposiciones se convirtieron en lugares de exposición de objetos fetiche, eran innovadores, como si fueran mágicos y eran de todas las procedencias. Como se ve con el Crystal Palace, se buscaban espacios enormes, grandes escaparates, donde exponer productos e industrializados, máquinas, mercancías, ... En este momento se produce un cambio en la concepción del mundo, se pasará a exponer las máquinas como obras de arte, estarán dispuestas desde el primer momento a la vista de los clientes, se pretende llamar la atención. Pero no sólo las máquinas son las importantes, pues no sería lo mismo sin los personajes que las iban a ver, todo formaba parte de un mismo escenario. Se creaba una atmósfera.

Hasta finales del siglo XIX, Londres y París se fueron alternando en la organización de estas exposiciones, destacando Francia en cuanto a las novedades arquitectónicas que presentan los sucesivos certámenes. París 1887 En la exposición de 1887 Gustave Eiffel destacó por la torre Eiffel, aunque por otro lado, el 14 de febrero de 1887 las páginas de “Le Temps” publicaron un manifiesto titulado “Protesta de artistas”, en el que rechazaban su proyecto según los siguientes argumentos: “Escritores, escultores, pintores y amantes apasionados de la belleza hasta ahora intacta en París, venimos a protestar con todas nuestras fuerzas y con toda nuestra indignación en nombre del gusto francés despreciado y en el nombre del arte y la historia francesa amenazantes, en contra de la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa torre Eiffel. ¿Hasta cuando la ciudad de París se asociará a las barracas y mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas para deshonorarse y hacerse fea inesperadamente? Pues la torre Eiffel, que ni siquiera la comercial América querría, es, no lo dudéis, la deshonra de París. Todo el mundo lo siente, todo el mundo lo dice y todo el mundo lo lamenta profundamente, y no somos más que un débil eco de la opinión universal, tan legítimamente alarmada.

La Torre Eiffel se acabó convirtiendo, en el símbolo de la Modernidad. Con ella, su autor demostró que el arte no era destruido por la técnica, sino que la técnica se limitaba a ofrecer nuevos recursos para desarrollar el arte. Además la torre Eiffel significó un gran cambio en este tipo de exposiciones, ya que por primera vez no sólo eran importantes las mercancías que se exponían, sino que ahora sería importante, también, la ciudad. La ciudad pasaría a ser uno de los objetos de expectación de los visitantes, pues con tan sólo un vistazo se podría ver entera y desde la altura.

Esto se verá reflejado en las posteriores exposiciones, ahora ya no se pretenderá hacer un escaparate sólo para objetos, sino que la propia ciudad será escaparate de las novedades mercantiles e industrializadas, pero a la vez, será escaparate de sí misma. Así, este tipo de acontecimientos, pasarán a ser una exhibición del poder industrial, comercial y creativo de los participantes concursantes, así como un instrumento de proyección política e imagen de una nación organizadora, que durante un tiempo se convierte en anfitriona de personajes importantes.

Además, serán un gran impulso para las ciudades, que ahora protagonistas, aprovecharán las exposiciones para mejorar, sanear, hacer nuevas infraestructuras, que mejorarán la vida de los ciudadanos, y además que dan una visión de modernidad de la ciudad a todos los visitantes.

Barcelona 1888

La Exposición Universal de Barcelona, 1888, se organizó en el Parque de la Ciutadella, que anteriormente pertenecían al ejercito. La remodelación de la Ciutadella fue a cargo de Josep Fontserè en 1872. La entrada a la exposición se efectuaba a través del Arco de Triunfo, aun presente hoy en día, diseñado por Josep Vilaseca, y el recinto se extendía hasta lo que hoy se conoce como el Hospital del Mar. Muchos de los edificios que se construyeron para la exposición fueron destruidos.

Otros han resistido el paso del tiempo y siguen vivos, aunque con otros usos, como el Arco de Triunfo de Vilaseca, Barcelona 1929

Unos años más tarde se celebró La exposición Internacional de Barcelona en 1929 que constituyó otro gran acontecimiento para la ciudad, no sólo desde el punto de vista cultural y económico, sino también desde el ideológico, urbanístico y arquitectónico. Además fue un banco de pruebas perfecto para la arquitectura que nos dejó uno de los mejores Pabellones, uno que tenía que ser efímero, pero que finalmente se reforzó para que perdurara en el tiempo, hablamos del Pabellón de

Alemania de Ludwih Mies van der Rohe.

En España, destacó la corriente neomudéjar, como expresión de un estilo propio y nacional.

El neomudéjar es un estilo artístico y arquitectónico que se desarrolló principalmente en la Península Ibérica a finales del siglo XIX y principios del XX. Se enmarca dentro de las corrientes orientalistas de la arquitectura historicista imperante en Europa por aquella época. El nuevo estilo se asoció especialmente a construcciones de carácter festivo y de ocio, como salones de fumar, casinos, estaciones de tren, plazas de toros o saunas. En España el estilo neomudéjar fue reivindicado como estilo nacional, por estar basado en un estilo propiamente hispánico. Arquitectos como Emilio Rodríguez Ayuso o Agustín Ortiz de Villajos vieron en el arte mudéjar algo únicamente español y empezaron a diseñar edificios utilizando rasgos del antiguo estilo, entre ellos las formas abstractas de ladrillo y los arcos de herradura.

LA ARQUITECTURA EN HIERRO

Hay muchas cosas que cambian en este momento histórico: la ciudad es el marco de la mayor parte de las obras artísticas, se utilizan nuevos materiales (gracias al desarrollo de la Revolución Industrial) como el hierro, el hormigón, cristal; aparecen nuevas construcciones como las estaciones de tren, puentes, mercados... y muchos edificios van a ser diseñados por ingenieros.

En la **Exposición Universal de París de 1867** se dio a conocer como colaborador en la plantificación de la Galería de las Máquinas un ingeniero que se convirtió en el símbolo de este tipo de construcciones, Gustav Eiffel.

LA EMPRESA DE EIFFEL participó con éxito en las siguientes exposiciones universales y se especializó en diseñar puentes y estaciones de ferrocarril destinados a los lugares más apartados del mundo. Eiffel y sus colaboradores diseñaban. Su empresa u otras locales realizaban las piezas prefabricadas. Y finalmente éstas eran montadas en la ubicación correspondiente, sin necesidad de que Eiffel estuviera presente.

Así, EIFFEL diseñó el Viaducto de Garabit, el Puente sobre el Duero en Oporto, Y la Estación Central de Ferrocarriles de Santiago de Chile.

En España también se empezaron a aplicar este tipo de características como podemos ver en la **Estación de Atocha** de Alberto Palacio que era arquitecto e ingeniero. Dentro de esta tendencia también se encuentra el **Palacio de Cristal del Retiro** realizado por Velázquez Bosco, quien toma por ejemplo el citado de Patxon.

Destaca el **Palacio de Cristal de Patxon** creado para la Exposición Universal de Londres en 1851. Fue un jardinero experto en la construcción de invernaderos, Joseph PAXTON, quien proyectó el PALACIO DE CRISTAL (Crystal Palace), un edificio construido solamente con elementos de hierro, cristal y maderas prefabricados, que superó el reto con 536 m de ancho x 124 m de alto.

El Crystal Palace será modelo de muchas construcciones de índole socio-festiva quizás debido a la rapidez y bajo coste.

Tenía planta basilical de cinco naves con crucero central abovedado apoyada en una estructura exclusivamente metálica y recubierta de vidrio en la que no había ninguna referencia historicista. La solución era genial: amplitud, luminosidad y funcionalidad se conjugaban creando una clara monumentalidad. Se trata más de una obra de ingeniería que de arquitectura, pero en buena medida el camino de la modernidad arquitectónica

La obra tenía las siguientes características, que respondían perfectamente a las exigencias de unas edificaciones propias de la revolución industrial capitalista:

- Rápida ejecución.
 - Materiales reciclables
 - Materiales fabricados en serie (hierro y cristal).
 - Fácil ensamblaje de los materiales. Las columnas de sustentación, de hierro, eran huecas y por ellas iban tanto los desagües como el cableado.
-
- Adecuada ventilación.
 - Ampliable mediante la panelación de sus elementos.
 - Luz abundante (la construcción respetaba los árboles que quedaban dentro).
 - Aspecto frágil, pero resistente.

3.3. EEUU. LA ESCUELA DE CHICAGO

A lo largo del siglo XIX, las ciudades de Estados Unidos crecen a lo extenso mediante planes ortogonales sin los problemas estructurales de las ciudades de Europa (Nueva York, 1811). No hay más límites que los naturales, siendo sus calles abiertas en todos los sentidos ya que se sugiere su posible continuación monótona e indefinida durante kilómetros y kilómetros.

Desde el punto de vista artístico sí que siguen los estilos europeos, porque es en el viejo continente donde se forman sus arquitectos, pero la cosa cambiará desde el último tercio de siglo. Se puede decir, haciendo un símil con los hechos que sucedieron a finales del siglo XVIII, que la arquitectura norteamericana vivirá su propia revolución alejándose de la arquitectura historicista hacia una arquitectura funcional y en altura: la de los rascacielos.

El incendio que devastó Chicago en 1873 ofreció la oportunidad única de reconstruir la ciudad bajo nuevas premisas.

Entre 1885-1893 su centro financiero y comercial se llenó de los precedentes de los rascacielos, orgullosamente erigidos como símbolo del poder de la ciudad. La burguesía industrial quiere reconstruir de nuevo las oficinas, viviendas, almacenes, edificios comerciales y hoteles de forma rápida y sólida sobre el mismo plano reticular previo. La demanda de ocupación es tan grande en los años siguientes (su población se multiplica por diez en los veinte años siguientes) que la especulación dispara el precio del suelo y los arquitectos tienen que ingeniárselas para levantar los nuevos edificios a bajo coste y

aprovechando al máximo el espacio. La solución a ese problema es edificar en altura dado que no existen limitaciones urbanísticas en este sentido y que la revolución industrial proporciona nuevos materiales e inventos.

El trabajo de los arquitectos de la Escuela de Chicago durante el último cuarto del siglo XIX pondrán en marcha una serie de ideas e innovaciones constructivas como:

1.- **El uso de nuevos materiales estructurales** como el hierro fundido, luego sustituido por el forjado y finalmente por el **acero**, eliminan definitivamente los gruesos muros, permitiendo la elevación en altura sin miedo.. También se comienza a utilizar el **hormigón armado** o, lo que es lo mismo, la mezcla del hormigón reforzado con varas de acero. Al recaer el peso del edificio sobre un esqueleto de hormigón reforzado, los muros de las fachadas dejan de tener función sustentante y se puede agujerear con numerosos ventanales reticulares. Con el mínimo espesor de los pilares también se gana mayor amplitud en los espacios interiores. Tampoco es desdeñable el ahorro económico del nuevo material, puesto que: se fabrica en serie; es fácil de transportar desde la fábrica a la obra; es posible crear elementos prefabricados; y se necesita menos material para cubrir el mismo espacio. El cristal de ventanales y escaparates toma protagonismo como elemento de cierre.

2.- Se perfeccionan los **sistemas de cimentación**, que permiten levantar con seguridad las alturas hasta en zonas no muy estables como las arenosas y fangosas orillas del lago Michigan.

3.- Pero lo más decisivo fue la aplicación del invento del **ascensor**, primero a vapor (**Otis**, 1864), luego de propulsión hidráulica (**Baldwin**, 1870) y finalmente eléctricos (**Siemens**, 1887), que resolvió el transporte vertical a lo largo del edificio, que permitía el rápido ascenso y sin desgaste físico. Tampoco es despreciable la utilidad de otros dos inventos que permiten el provechoso funcionamiento de los grandes edificios de altura: el teléfono y el correo neumático (tubería que interconecta todos los pisos y los diferentes locales del edificio).

4.- Con respecto al exterior, se depuran los elementos decorativos, tan habituales en la arquitectura artística de finales del siglo XIX. Se apuesta por superficies lisas y acristaladas donde se desarrolla un lenguaje geométrico de líneas horizontales y verticales

Mientras el **Art Nouveau** da a luz sus obras más brillantes en Europa, los EEUU cierran un siglo XIX de incertidumbre estilística poniendo las bases del nuevo futuro. La euforia perdura hasta 1893, cuando Chicago es sede de la Exposición Colombina Universal. Entonces se creyó que este acontecimiento internacional supondría la consagración definitiva de aquella arquitectura comercial, pero, contrariamente a lo esperado, fue el inicio de una dura regresión que duraría cuarenta años.

Las nuevas clases dirigentes norteamericanas prefirieron el regreso al historicismo, y aunque no se abandonaron las estructuras metálicas, los arquitectos las ocultaron tras fachadas neogóticas.

LOUIS HENRY SULLIVAN (1856-1924)

Fue el máximo exponente de la Escuela de Chicago. Tras estudiar arquitectura viajó a París, donde acuñó el lema en que basaría toda su obra: “la forma es el resultado de la función”. También debemos destacar de **Sullivan** que fue maestro de jóvenes arquitectos que en el siglo XX sorprenderán a la sociedad norteamericana como **Frank Lloyd Wright**.

Su gran preocupación fue definir el arquetipo de rascacielos. Concibió un edificio cuya fachada unificaba planta baja y primer piso (para locales comerciales), convirtiéndolos en un espacio marcadamente horizontal. Seguían las plantas de oficinas, prácticamente iguales, cuyo acento estaba puesto en la vertical.

A pesar de estas premisas y de rechazar el uso de ornamentos que ocultasen la perfecta configuración del edificio “bien formado y conveniente en sí mismo”, Sullivan siempre utilizó un exquisito lenguaje ornamental, generalmente de tendencias exóticas y orientalizantes.

Sus obras más representativas son:

AUDITORIUM BUILDING. 1886-1890. Chicago. (Arquitectos: L. H. Sullivan y D. Adler).

El edificio integraba un teatro, un hotel y oficinas. Fue el primer éxito de la fructífera sociedad entre Sullivan y Adler que se prolongaría hasta 1885.

Adler se encargó de las soluciones acústicas y técnicas, y Sullivan de la organización compositiva y estética.

La fachada, presidida en su planta baja por grandes arcos de inspiración románica, está estructurada a partir de líneas claras y simples; y aunque prácticamente no tiene decoración, desprende una armónica uniformidad y sentido rítmico.

GUARANTY BUILDING. 1894-1895. Búfalo. Arquitecto: L. H. Sullivan.

El edificio muestra la evolución hacia la austeridad monumental. Sullivan llegó a la conclusión de que el reto de tan enormes y altas fachadas radicaba en convertirlas en un todo comprensible, coherente y unitario. Se trataba pues, de conseguir un equilibrio entre la masa, el ritmo y el ornamento.

Para ello, el arquitecto diferenció los pisos inferiores, subrayando así su importancia, de los superiores, donde la decoración a base de ornamentos de hierro fundido rompía con la monotonía que provoca la repetición sistemática y uniforme de pisos y, a la vez, daba una personalidad propia a la anónima estructura del rascacielos.

ALMACENES CARSON, PIRIE Y SCOTT. 1899-1904. Chicago. Arquitecto: H. Sullivan.

Este edificio de muros lisos de acero y cristal es la obra más representativa de Sullivan, el verdadero inicio de su concepción verticalista de la arquitectura, precursora de los rascacielos del futuro.

Planta baja y primer piso, con una decoración goticizante en paneles de bajorrelieves metálicos que se diferencian claramente del resto de plantas.

En el resto de pisos soluciona las inconveniencias del ritmo repetitivo con un tratamiento unitario que subraya las divisiones verticales y las contrapone a las líneas horizontales del zócalo inferior y del ático superior (reducido a la mitad).

Es la geometría la que armoniza con el carácter funcional del edificio. El acento se pone en el ritmo de las ventanas, hundidas, todas iguales en las seis plantas originales, excepto en las esquinas, donde están redondeadas.

Posteriores ampliaciones dieron un tratamiento simplificado a todo el conjunto.

El sistema de construcción al modo de Chicago tuvo una rápida expansión en los EEUU, sobre todo para los barrios de

negocios, planteándose incluso una guerra de alturas. Sin embargo, los logros de la Escuela quedaron en parte ahogados por la gran cantidad de obras capitales desaparecidas: la misma fuerza especuladora que las hizo nacer las destruyó para cambiarlas por otras nuevas que aumentarían su valor. A pesar de todo, la Escuela de Chicago abre las puertas a la arquitectura del siglo XX.

4- ESCULTURA

Algunos autores románticos—algún escritor, como por ejemplo Gautier—sostuvieron que la escultura era el arte que menos se prestaba a encarnar la idea romántica, quizás porque la escultura hasta ese momento había sido básicamente naturalista y no eran capaces de pensar otra forma de modelar.

Sin embargo, los hechos desmentirán esa tesis, pues la expresión de los sentimientos, la libertad creativa y la imaginación (llámese lo irracional o como se le quiera llamar), los tres ejes en torno a los cuales gira el movimiento, alcanzará plenamente a la escultura, que se alejará del neoclasicismo para buscar su inspiración quizás en el otoño de la Edad Media. Nuevas formas de modelar, nacidas de una nueva forma de mirar, harán posible que la escultura exprese de manera extremadamente efectiva las claves románticas. De hecho, resulta incluso fácil reconocer la escultura romántica, pues es netamente diferente, aunque beba de la tradición, de la hecha en los siglos anteriores. Podría decirse sin temor al error que con la escultura romántica lo interior—el alma—aparece abruptamente, con vigor, en la superficie: ésta es la que nos entrega la profundidad. Así, veremos que la superficie deja de ser lisa para transformarse en un borbotón de materia que, aunque figurativa aún, es capaz de expresar lo que a veces las palabras sólo pueden sugerir.

4.1. RODIN

Es considerado uno de los mayores renovadores de la plástica del siglo XIX, pues desde Bernini (muerto en 1680) puede decirse que no se encuentra un estilo escultórico del todo nuevo, como el de Rodin, tan personal que es casi imposible no reconocer una obra de su mano.

Nacido en una familia humilde, comenzó a estudiar en la Escuela de Artes Decorativas con catorce años; después lo intentó en la Escuela de Bellas Artes, pero fue rechazado tres veces. Consiguió trabajo como ayudante de albañilería y decoración. En esa época modela sus primeras piezas.

Finalmente en 1864 envía al Salón su primera obra: El hombre de la nariz rota, rechazada de inmediato. Continuó trabajando como decorador en Bruselas, donde estuvo residiendo algunos años.

Viajó a Italia donde quedó impresionado por las obras de Miguel Ángel, influencia decisiva en sus obras posteriores como, por ejemplo, El despertar de la humanidad o La Edad del Bronce, que será la segunda de sus obras que envíe al Salón.

Características de la obra de Rodin:

- Dotaba a su trabajo de una gran fuerza psicológica expresada a través del modelado y la textura.
- En el arte de Rodin se funden una técnica impresionista, que con la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos obtiene efectos de luz, la profundidad vital y la fuerza colosal que anima las figuras.
- En Italia se sintió atraído por el tratamiento del movimiento y la acción muscular en las obras de los escultores del renacimiento Donatello y Miguel Ángel (el fuerte impacto de la terribilidad de Miguel Ángel se aprecia en toda su obra).
- Para Rodin, la belleza en el arte consistía en una representación fidedigna del estado interior, y para lograr este fin a menudo distorsionaba sutilmente la anatomía.
- Su escultura, en bronce y mármol, se divide en dos estilos:
 - El estilo más característico revela una dureza deliberada en la forma y un laborioso modelado de la textura.
 - El otro estilo está marcado por una superficie pulida y la delicadeza de la forma.

A finales del siglo XIX, el Impresionismo, que era un movimiento fundamentalmente pictórico, ejerció una profunda influencia en la escultura. Aunque no parecía la más idónea para traducir las vibraciones atmosféricas, algunos escultores introdujeron las sensaciones lumínicas a través de la renovación de las técnicas, explotando las posibilidades del material y estudiando los efectos de lo inacabado, técnica que ya había iniciado Miguel Ángel. Se proponen renovar los ideales de la escultura, alejándola de los modelos clásicos y de las inclinaciones exageradas del Naturalismo.

Clasificar a Rodin simplemente como impresionista no sería justo, ya que traspasó sus límites poniendo su arte al servicio de un programa simbolista. La escultura era un instrumento para su personal interpretación de la naturaleza. Funde la técnica impresionista, que con la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos, obtiene efectos de luz y de vida profunda de las figuras.

Su fama la alcanzó en 1877 con **El despertar de la humanidad** o **Edad del Bronce**. Fue muy criticada porque su realismo indujo a pensar que había sido fundida a partir de un modelo vivo. Es un desnudo masculino de tamaño natural. El joven, aunque le cuesta mantener su vigor, parece que va a lanzarse a la vida. Con la mano izquierda plegada parece contener la explosión de amor, de deseo y de esperanza anunciando lo que será la posterior producción de Rodin.

Su segunda gran obra es **San Juan Bautista predicando**. Sus estudios de modelado con Carpeaux le enseñaron a plasmar el movimiento. Rodin representa los dos pies de San Juan planos y separados, como si caminara. La pierna y el pie derecho sugieren el comienzo de un paso y la pierna y el pie izquierdo parecen terminar otro.

Comenzó una etapa sumamente activa en 1880 recibiendo el encargo de hacer una puerta monumental de bronce para el Museo de Artes Decorativas de París. Escogió como tema el **Infierno de Dante**, por eso se han denominado las Puertas del

Infierno.

Al principio, imaginó las Puertas como un portal en sí, como las puertas del Paraíso de Ghiberti. Pero fue modificando la idea de elaborados paneles rectangulares y creó en su lugar paneles en los que presenta una secuencia de figuras de varios tamaños que proyectaban infinidad de relieves sobre un fondo turbulento y escarpado. Representan a los condenados ascendiendo y cayendo.

En la parte superior, tres desnudos masculinos forman el grupo de Las Sombras que personifican la victoria de la muerte. Presidiendo el conjunto, en el centro del dintel, aparece sentada la figura del poeta Dante, que acabaría evolucionando en su famoso Pensador.

El denominador común es la visión trágica de la condición humana, las pasiones, los deseos y los tormentos. El Museo nunca fue construido y la entrada nunca acabada, pero las Puertas del Infierno fueron el origen para muchas de las obras posteriores de Rodin, como **El Pensador** o **El Beso**. Al margen, realizaría **Los burgueses de Calais** y otros encargos como el **Balzac**.

El Pensador encarna el acto de meditación. El influjo de Miguel Ángel en esta escultura es determinante. El personaje se encuentra sumido en la profundidad de sus reflexiones, librando una batalla interior. A través de la constitución muscular manifiesta la fuerza de los tormentos morales y las angustias humanas. Todo el cuerpo lo tiene empleado en el pensar, hasta los pies están crispados por el esfuerzo de debatirse entre los pros y los contras de sus propósitos.

La luz y la técnica del modelado son impresionistas, pero el vigor de las formas, el trabajo de la materia y las texturas dejan entrever rasgos expresionistas.

Existen más de veinte versiones de la escultura en diferentes museos alrededor del mundo. Algunas son versiones ampliadas del original; otras, de diferentes proporciones. Todas estas se conocen bajo el nombre de original múltiple.

En 1884, el municipio de Calais le encarga **Los burgueses de Calais** para inmortalizar un hecho famoso en la historia de la ciudad y de la guerra de los Cien Años. Rodin se sentirá atraído por la tarea de crear un monumento que conmemora a un grupo y no a un personaje individual. Pero la unidad formal del conjunto era menor que la psicológica, concentrándose en la reacción individual de cada miembro del grupo. Los seis burgueses parecen totalmente inconscientes de la presencia de los otros. Lo único que los une es su condición de rehenes. Son antihéroes, complejos seres humanos, diferentes cada uno de ellos entre sí.

Los concejales de Calais lo consideraron un fracaso, la obra no representaba el acontecimiento ni el acto de sacrificio ejemplar, sino que era un monumento a las dificultades humanas y a sus diferentes reacciones.

La Sociedad de Hombres de Letras decidió patrocinar un monumento a **Balzac** y le encomendó la tarea a Rodin. Tras años de búsquedas y revisiones su concepción del monumento cambió, desde un retrato basado en el parecido físico del escritor hasta una síntesis de Balzac como individuo y como creador. Se empeñó en buscar una forma de modelar toda la personalidad de Balzac en algo visible, tangible. Finalmente, el escritor aparece como una figura gigantesca, cuando en realidad era un hombre de pequeña estatura, dominada por la inspiración creadora. Lo vistió con la austera bata que se ponía por la noche mientras trabajaba dejando que toda la atención se concentrara en la poderosa cabeza de rasgos profundamente marcados. La estatua fue rechazada por la Sociedad y transfirió el encargo a Falguiere.

A partir de la Exposición Universal de París de 1900, que suponía una retrospectiva del escultor, Rodin no realizará ninguna obra de importancia.

Está considerado como uno de los escultores más importantes del S. XIX y principios del XX. Su fuerza como escultor residió en su habilidad para ver más allá de la superficie. Para él la belleza del arte radica en la representación del estado interior.

4.2-CAMILLE CLAUDEL

Fue una escultora francesa, conocida en ocasiones—y de manera bastante injusta—por su relación con el también escultor Auguste Rodin. Tuvo una vida tan agitada como desafortunada, pues pasó sus últimos treinta años de vida encerrada en un sanatorio psiquiátrico aislada del mundo—

Camille Claudel nació en Villeneuve-sur-Fère el 8 de diciembre de 1864 en el seno de una familia burguesa. Encontró en su madre las más férrea oposición, por saltarse las reglas marcadas por la sociedad burguesa de ese momento. Como consecuencia de esta negativa, abandonó pronto su casa familiar.

Desde temprana edad disfrutaba moldeando el barro como si fuera un juego. Desde sus inicios mostró su gran capacidad para reflejar en aquel material inerte los rostros de las personas. Lo que comenzó como una mera distracción, se convirtió en una pasión que nunca contó con la aprobación de su familia, que esperaban de ella que siguiera el camino de las chicas de su tiempo, cuyo futuro se dirigía exclusivamente al interior del hogar.

Camille encontró su oportunidad cuando su familia se trasladó a vivir a París. Era el año 1881 y Camille tenía diecisiete años.

Camille estudió en la **Académie Colarossi**, que era uno de los pocos lugares abiertos para mujeres estudiantes, siendo dirigido por el escultor Alfred Boucher. En ese momento, la famosa École des Beaux-Arts tenía prohibido la presencia de mujeres e impedía que se matricularan en este centro. En el año 1882, Camille alquiló un taller con otras mujeres jóvenes, en su mayoría inglesas, incluida Jessie Lipscomb.

En sus inicios, influenciada sin duda por su maestro Boucher, su estilo era naturalista y se dedicó básicamente a realizar

bustos (la mayoría de familiares y amigos). Adquirió durante la primera etapa de su formación una gran maestría en el trabajo sobre el mármol. Sin embargo, desde esos primeros momentos Camille Claudel da, por decirlo así, un paso más allá de naturalismo procurando expresar con su modelado rasgos personales (y no tanto la perfección de la forma) y sentimientos, cosa que consigue trabajando algunos elementos de sus esculturas de manera a veces casi caricaturesca.

Alrededor del año 1884, Camille comenzó a trabajar en el taller de Rodin. **Rodin** reconoce inmediatamente en Camille una artista nata, dotada de un sentido agudo de la observación del detalle y del sentido de las proporciones anatómicas. Como él, la joven tiene la voluntad de traducir lo real capturando el movimiento y transmitiendo la verdad oculta de los seres. Rodin le confía, como a sus ayudantes, la ejecución del modelado de manos y pies.

Camille se convirtió en su fuente de inspiración, y actuó como su modelo. Camille pasaría pronto de ser una alumna a convertirse en su musa, para escándalo de su madre tradicionalista, pues el rostro de ella empezó a aparecer representado de manera constante en la obra de Rodin. De ser musa pasó a amante, viviendo un tiempo dorado y soñado por la mujer que deseaba ser escultora.

En el taller de Rodin colaboró con éste en el grupo escultórico **Las puertas del Infierno** y en **Los burgueses de Calais**. Sin duda, el modo de trabajar y modelar de Rodin influyó notablemente sobre Camille Claudel, pero también parece claro que ella ejerció una notable influencia sobre Rodin (aunque este tendiera a infravalorarla), como se puede apreciar en la manera en que la Galatea, de Rodin, se inspira en Muchacha con gavilla, de Camille Claudel.

En esta época Camille conoció cierto éxito, pues su nombre aparece en revistas de crítica artística y, como hemos señalado, realiza algunas exposiciones en las que obtiene un notable éxito. El modelado se hace más plástico y menos perfilado; se diría que hay más trabajo sobre el espíritu de la obra que sobre el bronce o el mármol.

Los primeros trabajos de Camille son similares a los producidos por Rodin en espíritu, pero muestra una imaginación y un lirismo propios. Fueron años de amplia creación artística por parte de Camille quien, sin embargo, era objeto de comentarios desafortunados que ponían en duda su capacidad artística. La sombra del maestro era demasiado larga y muchos pensaron que sus geniales creaciones eran obra de Rodin o realizadas con su ayuda. Parece incluso que Rodin llegó a firmar como propias algunas esculturas de Camille dado que ella lo aceptó.

En 1888 Camille realiza uno de sus mejores trabajos: **Sakountala** que encierra además un gran significado personal. Esta basada en un drama indú escrito por Kalidasa, y representa al rey Dusyanta de rodillas pidiéndole perdón a su amante, la bella y pura Sakountala, por no haber cumplido su promesa de reconocerla a ella y a su hijo. La pieza forma una unidad sólida y firme, de gran cohesión y sencillez plástica.

En 1905 gracias al apoyo de su mecenas, la condesa de Maigret, Camille Claudel pudo ejecutar la pieza **en mármol, pero está ya bajo el nombre de Vertumno y Pomona**.

De 1893 es **Clotho** (en yeso), una de sus esculturas más conmovedoras, una **alegoría de la vejez y de la muerte** que representa a la figura del Destino, una de las tres Parcas de la mitología romana.

En 1895, Camille Claudel termina **El Vals**, una escultura en bronce de la que logra arrancar un **dinamismo sorprendente**. La pareja de bailarines que la constituyen apenas se sostienen. Casi salen del espacio virtual de la escultura rompiendo sus ataduras con la roca para alejarse a bailar libremente por el salón imaginario. La tensión aumenta por el modo en que en un juego de ilusión perfecto los rostros de ambos amantes se entre tocan.

En el año 1897 empieza utilizando el bronce en pequeña escala, destaca la obra “Wave”. Fue el momento de la ruptura consciente en el estilo de su período de Rodin, con una calidad decorativa bastante diferente y sin las ideas mitológicas de su trabajo anterior con Rodin.

La escultura **“la ola” está basada en un hecho de la vida cotidiana**. Representa a un grupo de mujeres que se bañan en el mar sin temor de la ola gigante que se les viene encima. Se nota la influencia japonesa en este trabajo, arte que estaba logrando encantar y seducir a muchos artistas occidentales. Este trabajo de Camille se parece a un grabado del artista japonés Hokusai.

De 1898 es uno de sus trabajos más ambiciosos, el grupo escultórico **La edad madura** (en bronce), realizado en el momento de su definitiva ruptura con Rodin. Es una alegoría que consta de tres figuras, y muestra a un hombre que es llevado por una anciana, alejándolo de una mujer joven arrodillada e implorante, es evidente el sentimiento de abandono ante la separación de su amante. Pero más allá de su historia personal, Camille Claudel realiza una **obra simbólica que invita a una meditación sobre las relaciones humanas**. El grupo puede interpretarse como una **alegoría del tiempo** que conduce inexorablemente al hombre de la juventud perdida para siempre a la vejez anunciadora de la muerte.

En el año 1902, Camille realizó la gran escultura de **“Perseo y la Gorgona”**.

En 1905 realiza su última gran escultura, titulada **El abandono** (en bronce), donde **retomaría el tema de Sakountala**. A simple vista ambas parecen casi iguales, sin embargo son muy diferentes, no solo porque **El abandono es de menor tamaño**, sino porque se aleja de Sakountala en su solidez y cohesión. Esta vez, algunas partes parecen no respetar las proporciones geométricas y el espacio virtual de la escultura.

Hacia el año 1905 sus miedos empezaron a aflorar, haciendo de ella una mujer demente que **destruía todas sus creaciones sistemáticamente**, entre ellas una serie de bustos infantiles en los que parece ser que habría enterrado su frustración por no haber podido ser madre. Años atrás había perdido un bebé cuyo padre, Rodin, habría obligado a abortar.

Aparecen sus paranoias hacia Rodin y Camille **dirige su furia en destroz martillazos gran cantidad de sus**

obras. Actualmente, sobreviven de la obra de Camille Claude unas noventa estatuas, bocetos y dibujos.

Debido a la censura de género que se daba en ese momento en la sociedad, Camille no pudo obtener los fondos para hacer realidad muchas de sus ideas atrevidas, debido a su fuerte componente sexual. Por lo tanto, **tenía que depender de Rodin** para realizarlos, o colaborar con él y dejar que se le acreditara como la figura de las esculturas francesas.

En esos tiempos, **la escultura era un arte caro, y no recibió muchos encargos porque su estilo era altamente inusual para los gustos conservadores contemporáneos del momento** por su fuerte **componente sexual que impregna su obra.**

La reputación de Camille sobrevivió no sólo por su relación con Rodin, sino por la importancia de su propia obra. **Louis Vauxcelles** declara que Camille **fue la única escultora bien conocida del siglo, y su estilo era más viril y potente que muchos de los escultores masculinos.**

5.3. MARIANO BENLLIURE

Mariano Benlliure (1862-1947) pertenece a la familia de artistas valencianos y gracias a su larga vida disfrutamos de una copiosa producción; se trata quizás del escultor español más prolífico. Benlliure tiene su primera formación en Valencia y posteriormente pasa a formarse en Madrid. Fue un escultor bastante precoz y comenzó muy pronto presentar sus obras en exposiciones, como el Monumento a Ribera (1887), situada en Valencia, por la que obtiene una segunda medalla.

A partir de entonces se dedica a los monumentos conmemorativos y panteones (aunque en su primera etapa lo consideramos escultor de pequeños barros). Entre sus obras más conocidas destacan el conjunto escultórico que realizó para el edificio madrileño de La Unión y el Fénix (edificio Metrópolis), o la estatua ecuestre del General Martínez Campos, situada en el parque del Retiro en Madrid, considerada una estatua antiheroica por su realismo casi fotográfico y la actitud cansada de jinete y caballo.

El estilo de Mariano Benlliure puede ser calificado como realista, incluso naturalista en algunos casos, pero no se debe olvidar que su modelado tiene a veces rasgos impresionistas, quizás para caracterizar el momento en que la figura ha sido retratada.

En cuanto a la escultura funeraria, destacan algunas obras excesivamente naturalistas, como las de Sagasta y Canalejas. Muy diferente, el del torero Joselito el gallo, en pleno siglo XX.

No podemos olvidar sus retratos de personajes coetáneos, muy buenos debido a la facilidad que el escultor tenía, un verdadero talento, para la observación del natural.

5- DISEÑO

5.1. ARTS AND CRAFTS: WILLIAM MORRIS

Arts and crafts (artes y oficios) es un movimiento social y estético surgido en Inglaterra a finales del siglo XIX, que surge como reacción contra el primer estilo industrial, que se había desarrollado en Inglaterra a lo largo de esa centuria. El llamado estilo victoriano Pretendía rescatar la importancia de lo artesanal frente a la creciente mecanización y la producción en serie. Su denominación procede de la “Arts and Crafts Exhibition Society” fundada en 1888, pero el movimiento artístico tuvo sus bases en las ideas de John Ruskin (1819-1900).

El crítico de arte más influyente de su época, **Ruskin** pertenecía a la corriente romántica en su concepción de artista como profeta y maestro inspirado. Abogaba por un renacimiento del gótico y se puso en contra de los efectos de la revolución industrial. Influenciado por el arte gótico, publicó una enorme cantidad de libros sobre literatura, pintura, arquitectura, escultura, estética y otros muchos sobre temas sociales. Sus ideas se popularizaron a través de sus libros e influyeron en el movimiento modernista naciente llamado Arts and Crafts, que empezaba a caracterizarse por un retorno a la naturaleza, formas graciosas, onduladas, delicadas, donde frecuentemente se ven reflejadas las formas de la naturaleza en flores, insectos, aves, peces e incluso en animales mitológicos como los dragones.

Se dice que cuando los visitantes de la Feria Universal de 1851 llegaban al Crystal Palace de Londres, además de asombrarse por los avances técnicos, se sorprendían por el mal gusto de todo lo que se fabricaba en masa. De manera que la idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una reacción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética, que acompañase a las funciones naturales para las que eran fabricados. Esa reacción se denominó Arts and Crafts, Artes y Oficios, ya que pretendió elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas, integrándolas en un entorno arquitectónico armonioso y bello.

Principios del Arts & Crafts

Entre las ideas más características del Arts and Crafts se encuentran principios filosóficos, éticos y políticos, tanto como estéticos. Destacamos los más importantes:

- Rechazo de la separación entre el arte y la artesanía. El diseño de los objetos útiles es considerado una necesidad funcional y moral.
- Rechazo de los métodos industriales de trabajo, que separan al trabajador de la obra que realiza, fragmentado sus tareas.
- Propuesta de un regreso al medievalismo, tanto en la arquitectura (con el neogótico) como en las artes aplicadas.
- Propuesta de la arquitectura como centro de todas las actividades de diseño. Una idea que sería recogida por el racionalismo de principios del siglo XX. Propuesta de agrupación de los artesanos en gildas y talleres, siguiendo el modelo medieval de trabajo colectivo.

- Propuesta del trabajo bien hecho, bien acabado y satisfactorio para el artista y para el cliente.

WILLIAM MORRIS (1834-1896)

Estudió arquitectura y Artes y pronto sintió la animadversión hacia la manera de producir del mundo capitalista en el que vio inmerso, por ello sintió la necesidad de escaparse de las imposiciones de la industria, no sin mirar hacia el futuro, orientado por su profundo amor al Arte.

Fue discípulo de John Ruskin y, alentado por los textos de este, fue fundador del movimiento Arts and Crafts. Esta tendencia no pretendía desacreditar a la máquina, ellos entendían que la producción industrial era algo coetáneo pero que en este proceso era indispensable el papel del artista en la elaboración de modelos y en la selección de los materiales, encomendando al artista un nuevo cometido.

Su estilo es predominantemente decorativo, realizando un mobiliario sencillo manufacturado, lo que elevó el coste de estos productos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se establecieron colectivos con estos fines, desarrollando creaciones decorativas de diversa naturaleza. El modo de trabajo estaba inspirado en los gremios, por ese motivo, no era frecuente conocer la autoría del artículo ya que estaban trabajados de forma cooperativa en los talleres. Además de productos artísticos ya frecuentes como muebles, textiles, azulejos, vidrios, aparecen ahora otros de interés como por ejemplo los papeles pintados para la decoración de las paredes o la impresión de libros, que por primera vez se considera como arte.

LA CASITA ROJA (Red House) (1859) es una propiedad que fue construida por Philip Webb en 1859 en Inglaterra, por encargo de William Morris. Toma su nombre del material con el que estaban contruidos sus muros, ladrillo rojo.

Dos años más tarde Morris organizó una asociación de artistas prerrafaelistas –incluyendo a Webb, Rossetti, Burne-Jones y Ford Madox– para formar un taller que diseñara y realizara por encargo cualquier trabajo artístico, desde murales hasta vidrieras y muebles, desde bordados hasta trabajos en metal y madera tallada. El propósito, era crear una obra de arte total, en la que su creador tuviera total conexión con su obra, y fuera única, en contraposición con la producción industrial.

Fue la primera obra arquitectónica del grupo Art & Crafts. Interiormente fue decorada con pinturas murales y vitrales. Morris quería una casa y también un "Palacio de las Artes" en el que él y sus amigos pudiesen disfrutar produciendo obras de arte. La obra refleja la admiración por la autenticidad y humanidad de los métodos constructivos medievales.

Está construida en ladrillo rojo cálido sin revestimientos, con un techo de tejas, facilitando la adaptación al medio que les rodea. Los autores evitaron seguir cualquier estilo y atendieron sobre todo a la utilidad práctica de la vivienda. El aspecto exterior del edificio surge directamente de la creación de los volúmenes necesarios para cumplir las funciones interiores. En el interior predominan la madera, los azulejos y el vidrio, materiales naturales que le dan un ambiente acogedor. Los diseños recuerdan un mundo medieval y vegetal.

Morris estuvo estrechamente vinculado a la **Hermandad Prerrafaelita**, movimiento que rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura, y propugnaba un retorno a la artesanía medieval, considerando que los artesanos merecían el rango de artistas.

Con Webb construyó la Red House, que fue su regalo de boda para Jane Burden. En los años siguientes (1857-62) se convirtió en pintor profesional. Con su experiencia en arte y arquitectura fundó, en 1861, junto con Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown y Philip Webb, Morris, Marshall, Faulkner & Co., una empresa de arquitectura y diseño industrial que él personalmente financiaba. Mediante esta empresa, Morris creó un "revival" cultural en la Inglaterra victoriana que se basaba en las artes y los oficios de la época medieval como paradigma de la primacía del ser humano sobre la máquina y a la vez de un trabajo hecho atendiendo a las más altas cotas de expresión artística.

Morris se preocupó intensamente en preservar las artes y oficios medievales abominando de las modernas formas de producción en masa.

El movimiento de artes y oficios pretendía volver a la manufactura artesanal contrastada con la producción industrial de la época y así hacer llegar la cultura a las áreas menos pudientes de la sociedad. Lo que se le reprochó fue que los productos llegaron a ser tan complejos en su fabricación que solo las clases altas pudieron adquirir los ejemplares.

5.2. MARIANO FORTUNY Y MADRAZO

Su padre era el genial pintor español Mariano Fortuny y su madre, Cecilia de Madrazo, también provenía de una familia de artistas pues era hija del también pintor Federico de Madrazo y hermana de Raimundo de Madrazo. Su abuelo, Federico de Madrazo A los tres años de edad su padre falleció y su madre decidió trasladarse con sus hijos y su hermano Raimundo a París. Estudió dibujo y química en Francia y Alemania. En 1888 se mudó al palacio Martinego, en Venecia, donde se interesó por la gran colección de tejidos antiguos atesorada por su familia. Hacia 1906 abrió su taller en el Palacio Pesaro degli Orfei junto a su esposa y creó telas y trajes originales utilizando técnicas secretas. Entre 1909 y 1910 Mariano registró dos patentes en París. En 1911 creó la sociedad Mariano Fortuny para comercializar tejidos y para imprimir mecánicamente papeles pintados, fotografías y tejidos, a excepción del terciopelo y la seda.

Movido por sus inquietudes artísticas desde joven, Fortuny viajó por toda Europa a la búsqueda de artistas que admiraba, entre ellos el compositor alemán Richard Wagner. Su talento abarcó también la investigación en diferentes campos, como en pintura, fotografía, escultura, arquitectura, escenografía o técnicas de iluminación para artes escénicas.