

Revivalismo romántico y "Kitsch" (y 2)

Pasión por el "estilo"

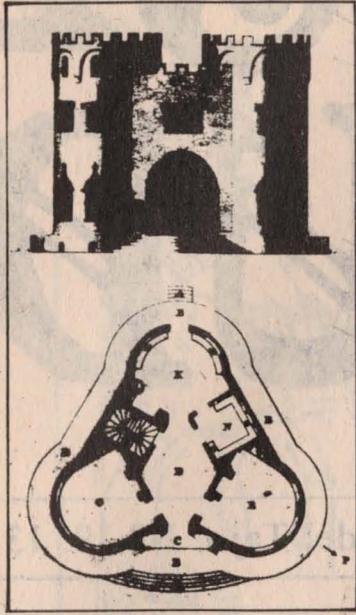
Por José Pedro Muñoz

Para el *Kitsch* romántico de la segunda mitad del siglo XIX, se ha fijado un término bien definitorio de su naturaleza: *Eclecticism*. Hermann Broch habla de "El arte a fines del siglo XIX y su no-estilo", siendo quizá su comedia al *Fin de Siècle*. Aunque la indefinición del romanticismo por una perspectiva unitaria de sus tendencias es consubstancial a él mismo, no habremos de identificar ésta con una falta global de personalidad, a pesar del fenómeno del *historicism*. Estos "ismos" se relacionan en una secuencia de causa-efecto: fetando en el aporte ecléctico del Romanticismo se hallaba un muy desarrollado estudio de la historia que ya en el siglo XVIII había dado origen a modas y mutaciones del gusto; la exacerbación de los valores dados a ciertas épocas pasadas y a sus estilos, dieron en una mezcla de éstos, y de ellos a su vez con las ideas modernas. La ensalada se empezó a alinear cuando en la victoriana Londres se ideó la clásica fachada para la nave abovedada con vidrio sobre estructura metálica en la estación de ferrocarril de King's Cross, en 1852, procedimiento similar a otros que se utilizaron para levantar y remodelar edificios durante el Plan Haussmann, en París.

El *Revival* precedió a la formación de las formas eclécticas que se convirtieron en divisa burguesa de los estados. Estos no podían olvidar que el clasicismo había dado el espaldarazo definitivo a las monarquías absolutistas; y las nuevas repúblicas y monarquías parlamentarias no podían ser menos. El arte religioso también necesitaba mirarse en el pasado, y como cumbre del neogoticismo, la Catedral de San Patricio de Nueva York, se construyó en gótico, pero con estructura de acero.

EL NEOCLASICISMO 'BIZARRE'

Los orígenes de la moda gótica no son difíciles de rastrear, máxime cuando en un país como Inglaterra, se había construido en gótico desde el *Early* del siglo XII hasta la Ilustración. El subcutáneo sentido romántico de la moda constructiva inglesa del Setecientos, había proporcionado numerosas variaciones sobre el lenguaje gótico al que ya se iban uniendo elementos lingüísticos de muy distinta procedencia, concentrándose en la jardinería, merced al gusto inglés por el paisajismo y la rusticidad "natural", y llegándose a plantear ocasionalmente auténticos delirios de bizarría, como lo muestran las distintas ediciones de la obra de William Halfpenny "Arquitectura Chino-Gótica", o pabellón neo-indio que John Nash eleva en Grightown. Este interés por los estilos ajenos a la tradición clásica revela un fuerte arraigo de la libertad de concepción que nos habla de un



temprano romanticismo: pensemos que el "herético" Halfpenny murió en 1755. Y junto a él, Gibbs, muerto en 1754, el autor de las insensatas adiciones de volúmenes en St. Martin in the Fields, donde el código clásico reafirma irónicamente la inarticulación del organismo, no sin ciertas contaminaciones góticas.

De este modo, sobre el mantel neoclásico van apareciendo transgresiones de todo tipo, y ello en arquitectos tan fieles a los esquemas barrocos tanto en plantas como en alzados, como podría ser John Carter, quien reelabora románticos: así introduce tejados de paja en las villas, aplicando el aparejo de almohadillado a la estructura en ocasiones, o planteando proyectos abiertamente goticistas, castillos, villas donde eleva volúmenes cuya pureza geométrica y limpia interrelación se puebla de detalles como ventanas apuntadas, molduras gotizantes, arcos de tradición lombarda, etc. El lenguaje medieval, enseña del gusto exótico inmanente a las progresistas proposiciones de estos interesantes maestros ingleses del neoclasicismo, conviene así mismo con posturas más subterráneas, donde al citado pabellón de Nash —quien también experimentó sobre las formas góticas en su iglesia de St. Mary en Haggston—, podríamos añadir las preocupaciones del propio Carter por la taracea japonesa o la estatuaria egipcia que, atípicamente introducirá en sus heterodoxos proyectos clasicistas. El ecléctico panorama de la arquitectura ilustrada, del que Inglaterra es un significativo botón de muestra, refleja qué ineficaz medicina resultaba ser el neoclasicismo para superar la crisis de la cultura barroca.

Los escenarios que ofrecían las tan en boga "novelas góticas" no podían catalizar mejor el gusto exótico de los artistas. Estos decorados, donde los románticos sólo veían lúgubres estancias descariadas, torturaba a la sensibilidad de la época, y comenzaron a ser repertorio de temas de aquellos que, como William Blake, Ingres o Schnörr von Carosfeld, ilustraron ediciones de obras de este género, y no sólo para las escritas por sus contemporáneos; también para nuevas ediciones de la Divina Comedia o el Orlando Furioso, obras que nunca habían dejado de leerse en ambientes aristocráticos, o por aquellos que reivindicaban un reconocimiento social de su hidalguía. Pero este revivalismo medieval no podía dejar de ser una evasiva respuesta a las secuelas de la Revolución Burguesa e Industrial, que amenazaban la estabilidad y "rectos principios" de ciertos sectores reaccionarios, y era un lenguaje que, paradójicamente, se iba a convertir también, en el del nacionalismo liberal en Alemania.

IMITACION Y FIDELIDAD - LOS MONJES PINTORES

Tanto el título de la gran obra de Pugin, "Los Verdaderos principios de la Arquitectura Apuntada", como su contenido, nos dan un aleccionador ejemplo de la magnitud que iba a alcanzar la polémica. Para éste, los eclécticos proyectos. Para éste, las eclécticas polémicas. Para éste, las eclécticas delirantes neoclásicos ingleses, eran verdaderos "expedientes mundanos y ostentosos, válidos para los que viven del fraude en gran escala". Es sintomático que Pugin, de educación protestante, se convirtiese a esos principios de la "Arquitectura Cristiana o Apuntada" a la vez que el catolicismo, y las actividades de los pintores de la "Hermandad de San Lucas", constituida en Viena alrededor de Friedrich Overbeck, de quien escribía, "ha creado una escuela de artistas místicos y religiosos que está superando rápidamente y por completo a la escuela de arte natural y sensual en la que durante tanto tiempo, los modernos seguidores del paganismo han estado degradando la representación de los personajes y acontecimientos sagrados". Y si estos pintores de la *Lukasbund* buscaban sus modelos en las obras y el estilo de aquellos lejanos maestros anteriores a Rafael, es porque trataban de dotar a su deliberadamente arcaizante trazo, de atractivo interconfesional del cristianismo anterior a la Reforma, aunque esto no significó el abandono de una postura esencialmente crítica. Pero en ellos se advierte, bajo esa capa anticlásica por antipagana, una concepción puramente neoclásica del dibujo y la linealidad. La ausencia de un espíritu "real", donde los colores incluso llegan a construir el plano, son así una imitación de los procesos tardomedievales, que se añade a una práctica del dibujo, sospechosamente cercana a aquella con la que Flaxman revivió los modelos de la antigüedad clásica. Las barbas del eclecticismo entran allí donde se buscaba una estricta fidelidad a su espíritu y su letra. No hemos de extrañarnos de esta postura: la antigüedad clásica había sido rechazada en los programas místicos del Romanticismo, por estereotipada y matemática, en pugna con las concepciones estéticas del Medioevo, donde el gótico mostraba el libre y armónico desarrollo de la línea pura. Pero entre estas concepciones podía establecerse una contraposición válida en la arquitectura, donde la linealidad clásica era sinónimo de rigidez, pero no en la pintura, donde los estudios arqueológicos de la antigüedad habían demostrado que cercanos eran sus planteamientos operativos a los medievales, aunque el dibujo neoclásico tomase sus modelos de la escultura. Así, mientras el dibujo neoclásico era un proceso original, ideado como instrumento de arqueología, el grafismo medievalizante de "los Nazare-

nos", era un proceso de imitación puesto al servicio de ideales religiosos y exóticos. La recuperación de la pureza perdida, como síndrome que sobreviene a la aparición de los primeros síntomas de crisis en las villas. La búsqueda planteada por el medievalismo nazareno es algo más que una moda del historicismo, a veces nos sorprende por su extraña manera de concebir los medios exclusivos de la pintura, así como por el propio carácter de la vida de este tipo de artista romántico, y podríamos ver cómo ese proceso de imitación se centra en una actividad tan arqueológica como la clasicista, esta vez efectuada por artistas-monjes.

Esta fidelidad a los maestros anteriores al Cinqueno, especialmente a aquellos que como Fra Angelico o Carpaccio aún no estaban contaminados por los aportes clasicistas del Renacimiento, guardaba también fidelidad a los principios escolásticos del saber, pero no hemos de olvidar que este *revival* neoclásico tiene su nacimiento en el seno del iluminismo historicista. Esto era más fácil de mimetizar en el contexto de la pintura, donde el contenido estrictamente religioso de los temas podía esconder su rigidez arqueológica. Son contradicciones, sin duda, que todo proceso vanguardista posee, y la vanguardia romántica no tiene en menor grado que el resto, precisamente poniendo en peligro su inicial identidad. Así, la masificación de sus propuestas en el terreno del arte religioso, ha configurado esta estética de "arte para tontos", con los aportes lingüísticos de su pintura. El cielo despejado de Bellini, sus campiñas vénetas, se han ido propagando y edulcorando a través de cierta pintura y ciertos almanques.

REVIVALISMO Y FUNCIONALISMO

No cabe duda que el *eclecticism* fue la visión más apasionada de la Historia del Arte que se ha dado, pero la profusión de neos-indios-chinos-góticos-mudéjares, deja sentir un espíritu de aplanchamiento de los ideales. Así en 1864 el arquitecto R. Kerr, pregunta irónicamente a su clientela, "en qué estilo debe elegir entre media docena de estilos principales, todos más o menos antagonicos entre sí, todos con sus respectivos partidarios y detractores, y tanto más incomprensibles cuando más a fondo se examinan". Se cargan las tintas del "estilo", cada cual expresa, o más bien se amolda a la expresión del estado anímico y social del burgués. Así será el comienzo del fin del Historicismo, cuando a su epidermis afloran las contradicciones que ésta escondía anteriormente, un fin, que sin embargo será larga agonía, en la que participarán los revivalismos fascistas de los años treinta.

La moda gótica esconde otra cara bajo su rostro aparentemente irracional, un rostro que se va diluyendo hasta destintarse completamente en los trabajos de Viollet-le-Duc. Entre las modas y las tendencias aparece ésta que parecía no tener nada de nuevo, pero que se situaría en el punto de partida de eso que se dio en llamar *Art Nouveau*, y en España *Modernismo*. El gótico no habría