

Ángel Moreno  
Dopazo

# En torno al arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX

## ***Aspectos de las relaciones forma-contenido o forma-función en la obra de Lawrence Alma-Tadema, Gottfried Semper y Richard Wagner***

Pese a su cercanía en el tiempo, el arte del siglo XIX resulta hoy en día relativamente lejano y bastante enigmático para nosotros: un buen número de aquellos que fueron sus artistas más destacados y reconocidos, tras ser denostados por las décadas que les sucedieron, han acabado por ser ignorados en el presente. Al mismo tiempo, o quizás por esos mismos motivos, muchos de los temas y aspectos de la creación artística de este período aparecen, desde nuestra perspectiva actual, como inexplicables o incluso contradictorios, resultándonos difícil llevar a cabo una lectura fluida que nos permita conciliar los distintos y contrapuestos elementos que se dan cita en el arte de una época polifacética y convulsa, sumamente variada, así como enormemente creativa y original. El definitivo ocaso de un mundo y de una cultura que, en lo substancial, llegaron intactos hasta los comienzos del siglo XX, y la ruptura traumática producida en las manifestaciones artísticas y en los valores de la sociedad europea como consecuencia de ambos conflictos mundiales, han dado como resultado último un relativo desentendimiento de todas aquellas manifestaciones que formaban la esencia del período inmediatamente anterior. La acerba crítica practicada contra algunos de los más excelsos productos del arte del siglo XIX no ha venido sino a confirmar cómo, en muchos de los casos, gran número de los valores y las aspiraciones de aquella época resultan ya ininteligibles, y prácticamente inalcanzables por el presente.

Si bien es verdad que existen diferencias entre los autores y las obras que presentaremos, no es menos real que el arte europeo de esta época está enormemente interconectado, de tal modo que, en buena medida, sus temas y sus reflexiones son comunes

y otorgan una cierta coherencia a este período artístico. Bien es cierto que lo particular del ambiente alemán, y sus concretas condiciones culturales, hacen que las manifestaciones a él pertenecientes ostenten un determinado carácter propio, así como un grado de intensidad que parece ser, en último término, inseparable del ser alemán. Una de las expresiones más cumplidas del alma germánica es, sin duda, tal como indicaron los filósofos<sup>1</sup>, el fenómeno de la música alemana. Resulta indiscutible que el arte musical sólo alcanza su máximo desarrollo a consecuencia de las obras e innovaciones del siglo XIX, y gracias a la intervención decisiva de los genios alemanes. Es inevitable, siquiera a modo de epílogo, hacer referencia a un arte sin el cual resultaría imposible dar una visión general del siglo XIX, un período que era, a juicio de los mismos críticos contemporáneos, un siglo musical.

De entre el enorme grupo de magníficos pintores que a lo largo del siglo XIX desarrollaron su actividad en el ámbito europeo, pocas figuras podrían resultar más propias para ilustrar aquel desentendimiento a que hacemos mención un poco más arriba que la del pintor Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp -Holanda-, 1836 - Londres, 1912). Artista de éxito, miembro de la Royal Academy of Arts, este pintor, el más cotizado de su época, cayó en el olvido tras su muerte al igual que el resto de sus contemporáneos. De origen frisio, su obra se encuadra, como la pintura holandesa de todo ese período, dentro de un triple marco: por un lado, el de la disciplina 'académica', dentro de los postulados neoclásicos de los sucesores de pintores como Jacques Louis David (1748-1825) en una cultura de fuerte influencia francesa; por otro, el de la

pintura de historia nacionalista-romántica, desarrollada en un momento posterior y con unos fines netamente distintos; por último, dentro de una sensibilidad que parece ser propia del mundo flamenco de distintas épocas, de una pintura que se interesa por el tratamiento de las luces y las sombras en espacios interiores, y por los detalles materiales de los objetos. Entre tales distantes polos se desarrollará la obra de Alma-Tadema, quien comenzará su formación con maestros que le incitarán a tratar temas de la tradición nacional (la Galia merovingia, la Edad Media, las luchas nacionales por la libertad,...), siempre con un particular interés por el detalle, en busca de la verosimilitud histórica. Alma-Tadema irá tratando esos temas con creciente maestría, desarrollando poco a poco un estilo propio, y haciéndose un nombre, primero en Holanda y luego, tras su traslado a Bruselas, en Bélgica.

La vida de Alma-Tadema sufrirá un profundo cambio de horizontes cuando conozca a un importante marchante de arte, Ernest Gambart, que impresionado por la visión de algunas de sus obras, le animará a presentarse ante el público inglés en su galería de Londres. Paralelamente, quizás como resultado de un viaje a Italia, o quizás por indicación del propio Gambart, la temática de sus cuadros irá desliziándose desde aquellos temas del medioevo, oscuros y poco atrayentes para un público internacional, hacia una pintura de mayor prestigio, que tendrá como tema la Antigüedad. De ese momento datan obras como 'Pasatiempos del Antiguo Egipto, hace 3.000 años' (1865), 'Entrada a un teatro romano' (1866),

*Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912).*



o 'Una exedra' (1869), que muestran el ingreso de Alma-Tadema en la gran tradición histórica de la pintura de ambientación clásica, tema por el que en lo sucesivo será crecientemente reconocido, y enormemente valorado.

Si queremos comprender algunas de las claves de la pintura de Alma-Tadema y, en general, del tratamiento de los temas de la historia por el arte del siglo XIX, deberemos observar atentamente todos estos cuadros, en los que las cuidadas localizaciones arqueológicas tratan de tranquilizar al espectador acerca de la autenticidad histórica de las escenas, reforzando la idea de que éstas pertenecen realmente a la vida antigua; la referencia a objetos concretos, conocidos y presentes en museos, familiares para el público culto constituye, al mismo tiempo, un acicate y un reto intelectual que atrae al observador<sup>2</sup>. Pero no es sólo ese tratamiento fidedigno de los objetos, basado en un conocimiento erudito de la historia y de la arqueología, el rasgo que distinguirá las obras de Lawrence Alma-Tadema; junto a aquella pretensión de propiedad y de

verosimilitud, sus pinturas resultarán reconocibles en relación con un modo personal y poco convencional de elegir y abordar los temas que será, en último término, reflejo del conjunto de intereses del autor; a causa de todo ello su pintura irá separándose, poco a poco, de las convenciones de la pintura de historia, para abordar un conjunto de temas peculiares, a los que



*Lawrence Alma-Tadema. Un emperador romano, 41 d.C., 1872. Óleo sobre lienzo, 83,8 x 174,2 cm. Walters Art Gallery, Baltimore.*

Lawrence  
Alma-Tadema. *Safo*,  
1881. Óleo sobre  
lienzo, 66,1 x 122  
cm. Walters Art  
Gallery, Baltimore.



se dará una presentación novedosa. Paralelamente, los significados indirectos incluidos en las obras bajo la forma de citas textuales, o de referencias cruzadas y asociaciones de ideas, comenzarán a ser más complejos, llegando a configurar un rico entramado de lecturas superpuestas cuyo sentido, en ocasiones, resultará difícil desentrañar por completo.

La fama de Alma-Tadema irá creciendo, encontrando su obra una gran aceptación, particularmente entre el público anglo-sajón, hecho que acabará decidiendo al artista a trasladarse a Inglaterra a fines de la década de 1860, adoptando por último (1873) la nacionalidad británica. Durante el período siguiente los temas desarrollados, en general de historia antigua, resultarán muy variados, comprendiendo escenas egipcias, temas griegos, y temas de historia romana. En todos estos subgéneros podrá observarse una misma tendencia, y un mismo mecanismo, que le llevará a reunir una pléyade de objetos y de datos ya conocidos con el fin de recrear una historia concreta, que propone una visión muy personal de lo antiguo, así como una reflexión de orden general aplicable a distintos momentos pasados y presentes... Notable resulta el tratamiento del tema egipcio, desde una visión solemne y trascendente que lo asocia con la historia bíblica –‘La muerte del primogénito’ (1872)–, o un personalísimo tratamiento del tema griego –‘La siesta’ (1868), ‘Danza pírrica’ (1869), ‘Una celebración privada’ (1871), ‘Safo’ (1881), etc.–, en el que una serie de visiones ideales y depuradísi-

mas, aparentemente convencionales e ‘inocuas’ de la historia del pueblo helénico acabarán tiñéndose de todo otro conjunto de connotaciones, que resultan menos habituales, o incluso menos ‘edificantes’ pero que, sin embargo, también figuran en la historiografía referida a esta época.

Especialmente interesante nos parece la visión que Lawrence Alma-Tadema nos ofrece del tema romano; surgido en su obra desde época relativamente temprana, el interés del artista pasará por una primera etapa ‘pompeyana’, en la que los nuevos descubrimientos efectuados en las ciudades del Vesubio le llevarán a mostrar estampas de una vida antigua cotidiana y sumamente próxima, para desplazarse con posterioridad hacia el período de la Roma imperial, época documentada con viveza por los autores clásicos, y poblada por una multitud casi ilimitada de personajes tan pintorescos como corruptos, dilapidadores y licenciosos<sup>3</sup>. Para comprender lo que de novedoso y poco convencional pueden tener estos cuadros resulta preciso recordar cómo la pintura se había referido hasta entonces a Roma (y también a Grecia) casi exclusivamente como modelos de las virtudes, del sacrificio personal, o del heroísmo –recuérdese el ‘Juramento de los Horacios’, de David–. Muy distinto es el entendimiento que Alma-Tadema y otros contemporáneos suyos tienen de este concreto período de la historia. Si revisamos los cuadros de Tadema sobre la historia romana veremos que, de un modo u otro, y crecientemente, estas imágenes

Lawrence  
Alma-Tadema. *Las  
rosas de  
Heliogábalo*, 1888.  
Óleo sobre lienzo,  
132,1 x 213,9 cm.  
Colección particular.



soberbias llevarán implícita dentro de sí una carga mucho menos apetecible de crueldad, de infamia y de muerte. Estas pinturas nos muestran un mundo corrompido y sanguinario pero, sin embargo, poseedor de un extraño encanto.

¿Cómo no admirar, por ejemplo, el formidable espectáculo estético que nos brindan pinturas como 'Las rosas de Heliogábalo' (1888), sin tomar en cuenta que esta obra nos presenta la figura, despreciada por la historia, de un tirano lujurioso y depravado que asesina a sus comensales asfixiándolos bajo un mar de pétalos de rosa?

¿Cómo ignorar que, tras el magnífico despliegue pictórico de figuras, de mármoles y de telas que nos presenta 'Un emperador romano, 41 d. C.' (1872), lo que se ofrece a nuestra consideración es uno de los episodios más turbios y crueles de la historia del Imperio Romano, aquél en que, tras asesinar a Calígula (junto al altar de sus antepasados, más gloriosos que él), los soldados saludan como nuevo emperador a Claudio, un tartamudo tenido por imbécil, al que descubren escondido tras de unos cortinajes?

¿Cómo no preguntarnos, en fin, acerca del motivo que mueve a Alma-Tadema a pintar toda una larga serie de cuadros -'Galería de escultura romana en tiempos de Augusto' (1867), 'Un romano amante del arte' (1868), 'Malabarista' (1870), 'Galería

de cuadros' (1874), 'La galería de escultura' (1874), ...- que representan galerías de pintura y escultura en la Antigüedad en las que, junto con una cuidadísima representación de los ambientes antiguos, aparecen personajes, marchantes o coleccionistas, que venden, admiran o compran precisamente aquellas obras más costosas por su ejecución, o por su material, desdeñando los productos más elevados del arte? ¿Qué significado tiene que la figura del propio Alma-Tadema aparezca también, en ocasiones, formando parte del grupo de los engañadores o engañados? Irónica reflexión acerca del tratamiento mercantilista a que se ven sometidos el arte y la vida, complejo juego de luces y sombras, de dobles sentidos y de matices que, sin duda, añaden un interés especial a estas obras, durante tanto tiempo consideradas como meros despliegues de destreza pictórica y como exponentes de un arte académico y estereotipado...

Muchos serían los autores y edificios que podrían servirnos para ejemplificar y caracterizar la arquitectura europea desarrollada durante la 2ª mitad del siglo XIX. A pesar de lo numeroso e interesante de muchas de las obras arquitectónicas realizadas durante un período en que Europa, por última vez, se constituía en capital del mundo y del arte, y en que los estados-nación alcanzaban su máximo desarrollo construyendo ciudades que eran las metrópolis de

grandes imperios, continentales o coloniales, uno de los ejemplos más completos y acabados de arquitectura de este período que podríamos evocar, sería aquél de la ciudad de Viena; la ciudad del Danubio se configura en esos días como la gran capital de un imperio multinacional, y configura todo un conjunto arquitectónico representativo y monumental en el llamado Ring, en el espacio antiguamente ocupado por sus fortificaciones. El conjunto de edificios que forman este anillo ideal nos permite comprobar con precisión cuál podría ser el aspecto deseado para una perfecta capital decimonónica; si nos situamos estratégicamente en la gran avenida que recorre este anillo, podremos contemplar un grupo de construcciones que resumen algunas de las tendencias arquitectónicas predominantes, tanto en el ámbito germánico como en el europeo, en ese momento.

En un panorama que, casi milagrosamente, se ha conservado hasta nuestros días, aparecen reunidos el edificio del Parlamento, construcción de inspiración griega, obra del arquitecto Teophil von Hansen, el Ayuntamiento vienés, de carácter neogótico, obra de Friedrich von Schmidt, dos museos (Kunst-historisches Museum y Naturhistorisches Museum), que hubieran formado parte, junto con el Neue Hofburg del gran proyecto del Kaiserforum ideado por Gottfried Semper, y el Teatro municipal (Burgtheater), igualmente proyectado y construido por Semper, divisándose aún a lo lejos otro buen número de interesan-

*Viena, Dr.-Karl-Renner-Dr.-Karl-Lüger-Ring.  
Fotocromo hacia  
1890-1900.*



tes edificios, sobre los que destacan las fantásticas agujas de la Votivkirche, magnífica obra neogótica de Heinrich von Ferstel.

De todos estos edificios, quizás sea el primero de ellos, el construido por Teophil von Hansen como sede del Parlamento Real e Imperial, aquél que podríamos relacionar formalmente de un modo más directo con algunos de los elementos presentes en la obra del pintor Lawrence Alma-Tadema. Von Hansen fue, junto con von Schmidt y von Ferstel uno de los principales artífices de la Viena moderna, y un arquitecto de decidida vocación clásica, cuya fuente de inspiración es, en muchos de sus edificios, la arquitectura griega; no en vano su labor profesional le llevó a desarrollar distintos proyectos en la misma Grecia, un país que por razones políticas mantenía en aquel momento fuertes vínculos con el ámbito alemán. En las elegantes y sobrias líneas del edificio del Parlamento encontramos referencias tanto a la Antigüedad griega, como al neo-griego de principios del siglo XIX desarrollado en Alemania por Karl Friedrich Schinkel, o por Leo von Klenze, entre otros. En este caso concreto, resulta evidente la elección del estilo griego como elemento de carácter para un edificio destinado a acoger una institución cuyo origen último se remonta a la práctica política del pueblo helénico. Podemos apreciar así, desde un primer momento, el uso de un mecanismo similar a aquél que considerábamos propio de la pintura de esta época, a saber, la toma de elementos de origen histórico que son incorporados como portadores, tanto de un ideal estético, como de un determinado conjunto de significados, que pueden ser leídos e interpretados por el espectador. Este mecanismo, que entendíamos como característico de la pintura histórica del siglo XIX, está permanentemente presente en la arquitectura llamada 'eclectica' que, en buen número de ocasiones, no genera formas nuevas sino que emplea las formas históricas para dotar de determinadas cualidades a sus edificios. Al igual que en la pintura, los elementos de carácter histórico son incorporados aquí, tanto como portadores de ciertas cualidades formales, y de un ideal estético de belleza, cuanto como elementos gracias a los cuales se otorga

autenticidad al edificio, insertando éste dentro de un determinado contexto histórico y cultural, lo que permite al espectador juzgarlo de acuerdo con determinados parámetros. Los distintos elementos formales, en ocasiones son tomados de un modo literal, constituyendo referencias explícitas a otros edificios, o a otros períodos históricos, y en otras ocasiones son reelaborados más o menos profundamente por los arquitectos. Se trata, en general, al igual que en la pintura, de un procedimiento gracias al cual se confiere autenticidad o profundidad histórica a unos edificios que, vistos desde otros puntos de vista, resultan sumamente novedosos.

Para entender, siquiera sumariamente, estos procesos en apariencia contradictorios que configuran la arquitectura del siglo XIX, resulta preciso comprender cómo, hasta finales del siglo anterior, la práctica de este arte estaba dominada por la autoridad de la Antigüedad, y de los maestros, y la teoría y discusión sobre la misma se producía en torno a nociones como aquella del 'tipo', un concepto de carácter formal mediante el cual el edificio se concebía en relación con unos modelos definidos en su día por la práctica, y sancionados definitivamente por la Historia<sup>4</sup>. Según diversos críticos, todo este orden de cosas se altera en el momento en que un proceso muy acelerado de desarrollo y de cambios sociales provoca la necesidad de generar edificios para los cuales no existe un tipo o una forma previa<sup>5</sup>. De un modo paulatino, el discurso sobre la arquitectura se desplazará en el siglo XIX desde el terreno de la autoridad de los maes-

tros, de la forma, y del tipo, hacia el de la composición arquitectónica, entendida como un proceso disciplinar gracias al cual, partiendo de un análisis de la función, pueden llegarse a generar formas nuevas que permiten darle cumplido acomodo<sup>6</sup>. La analogía con el mundo pictórico que hemos presentado más arriba resulta, a nuestro modo de ver, evidente: el artista decimonónico nos presenta un conjunto de elementos, y una escena general que, en principio, se refieren a los modelos históricos y a un pasado claramente identificable, pero actúa sobre todos esos elementos, componiéndolos de un modo novedoso, que le permite expresar los contenidos propios de su época o, en el caso de la arquitectura, responder a las necesidades impuestas por el devenir social. Nos encontramos así con edificios que, desde el punto de vista tipológico, resultan sumamente innovadores, formulando esquemas que tendrán una amplia vigencia a lo largo del tiempo, pero que se manifiestan a través de la apariencia de los estilos históricos correctamente citados.

Un punto que resulta interesante manifestar, y que parece estar presente tanto en las intenciones de la obra pictórica como en las de la arquitectura, es aquél de la cita filológica de elementos, o de la inserción de fragmentos y referencias literales de diversa procedencia dentro de la obra de arte. Muchas han sido las críticas dirigidas contra el arte del siglo XIX en relación con su supuesta falta de originalidad; en nuestra opinión, comprender los mecanismos propios de este arte supone entender primeramente cómo el conocimiento

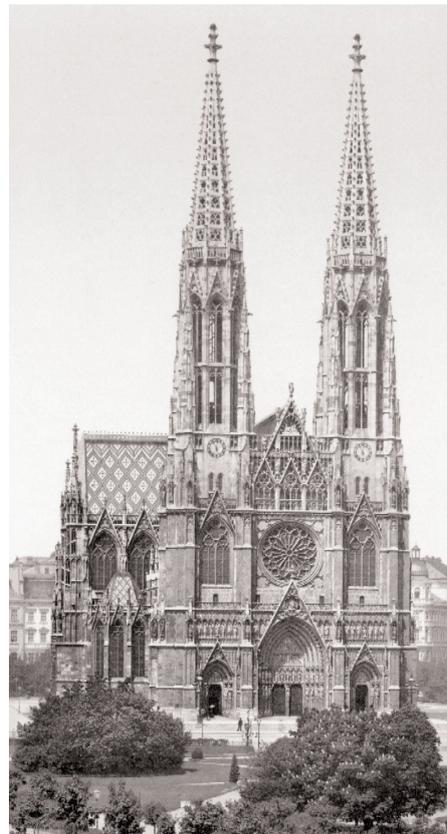
*Teophil von Hansen.  
Viena, Parlamento  
-K. K. Reichsrats-  
gebäude - (1874-  
1883), hacia 1900.*



*Heinrich von Ferstel.  
Viena, Votivkirche,  
(1855-1879), hacia  
1900*

científico del pasado había sido ampliado a lo largo de este período de un modo notable, llegándose a un punto en que la historia dejará de ser –en cierto modo y medida– un elemento ideal susceptible de sufrir amplias interpretaciones, para convertirse en un corpus real y científico que resultará necesario citar con propiedad y con exactitud; la enorme extensión del conocimiento provocará, así, que la obra de arte decimonónica deba emplazarse a medio camino entre la cita culta y la comprensión correcta del pasado, y la adecuada reelaboración que le permita responder a las condiciones y necesidades presentes. ¿Cómo no emplear, por ejemplo, un orden griego concreto, procedente de un edificio determinado, cuando el conocimiento de la arquitectura es tan amplio que se han llegado a componer exhaustivas tablas comparativas de los distintos templos, de sus órdenes, de sus molduraciones, etc, incluyendo todo género de detalles? ¿Este empleo preciso y filológico de las formas históricas resta valor a la obra de arte o le añade rigor? Son preguntas difíciles de contestar que, en todo caso, nos presentan una realidad artística compleja, que se resiste a ser descrita por métodos simples... Gracias a estos mecanismos el arte del siglo XIX se sitúa en una interesante posición de equilibrio entre la tradición (uso de formas previamente desarrolladas, que son empleadas con habilidad para alcanzar resultados estéticos de gran refinamiento) y la novedad (desarrollo de nuevas soluciones en respuesta a nuevas demandas).

Tal como el pintor elegía el escenario de sus cuadros en la Galia merovingia, en el antiguo Egipto, en Grecia o en la Roma imperial, el arquitecto decimonónico se refiere en su obra a determinado momento histórico, haciendo uso de las formas artísticas generadas durante ese periodo como un medio más para otorgar determinado carácter al edificio, así como para encuadrar sus propósitos y regir su desarrollo por determinadas reglas. En muchas ocasiones, el propio uso del edificio es el factor que determina la elección estilística, encontrándose que ciertos temas pueden ser expresados con mayor exactitud a través de determinadas formas. En el Ayuntamiento de Viena, Friedrich von Schmidt, con la

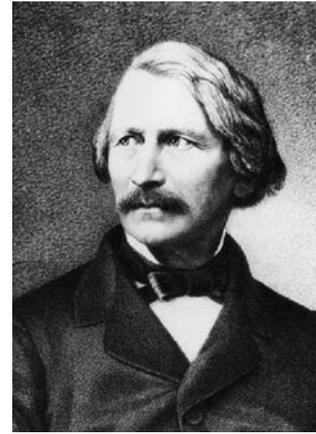


adopción del tema gótico, se refiere a las libertades municipales, asociaciones gremiales, etc, propias de la Baja Edad Media, se atiene a un buen número de principios estéticos, constructivos y estructurales de la arquitectura de aquella época, y cita como modelo y referente edificios como el Ayuntamiento de Bruselas. En la Votivkirche, Heinrich von Ferstel manifiesta, a través de la adopción del gótico, su fascinación por tal arquitectura, que parece el referente más claro para una gran construcción religiosa que recuerda lo que estos edificios supusieron en Europa como manifestación conjunta del poder monárquico, del poder religioso, y de la pujanza burguesa...

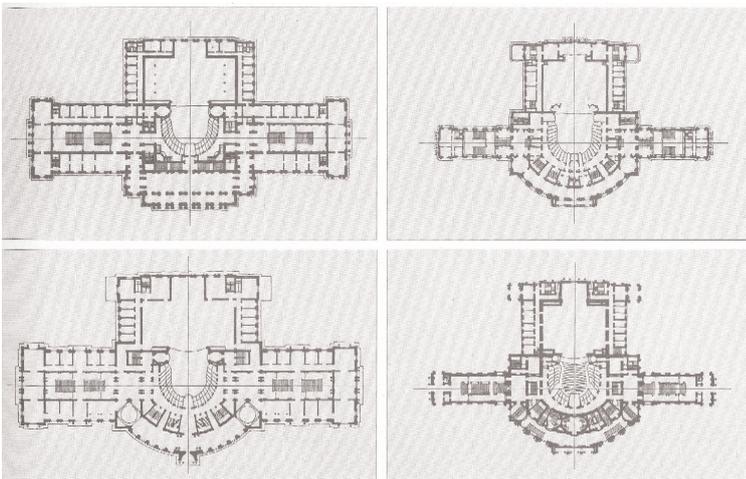
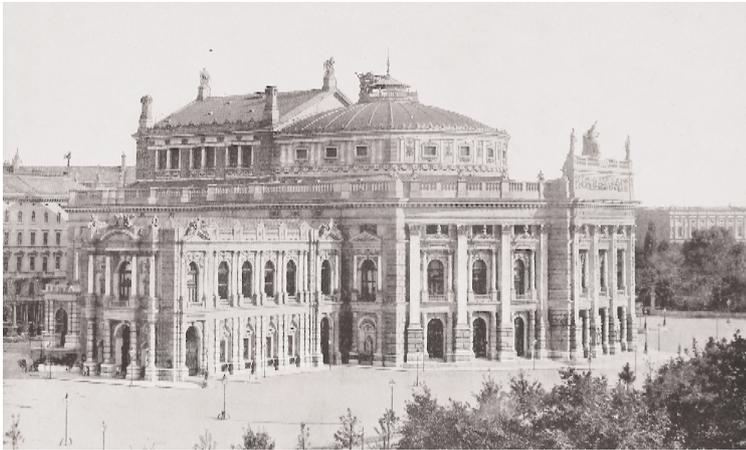
Comentario aparte merecen las obras de Gottfried Semper (Hamburgo, 1803 - Roma, 1879), uno de los arquitectos y de los teóricos más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX, artífice de cuatro de los edificios (Kunsthistorisches Museum, Naturhistorisches Museum, Neue Hofburg y Burgtheater) que percibíamos en aquella visión del Ring vienés evocada más arriba. En relación con estas obras nos gustaría resaltar, más que los distintos aspectos estilísticos de la obra construida de

*Gottfried Semper (1803-1879). Archivo ETH - Zürich.*

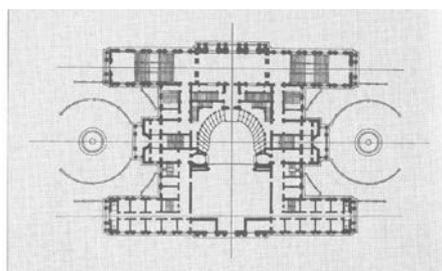
Semper, u otros aspectos de su obra teórica referentes a las relaciones establecidas entre la arquitectura como arte monumental y los oficios o artes aplicadas, la ciencia o la industria<sup>7</sup>, al otro elemento que, a nuestro modo de ver, caracteriza la arquitectura del período estudiado, cual es la profunda innovación llevada a cabo en numerosos campos, y mayormente en aquello que podríamos llamar la tipología arquitectónica. Basta observar la planta de uno de estos edificios, el Burgtheater por ejemplo, para comprender cómo esta construcción pertenece a una serie completamente nueva, que surge y se desarrolla en ese momento, alcanzando una rele-



*G. Semper y C. von Hasenauer. Viena, Burgtheater. Plantas del nivel de calle, variantes de proyecto de 1871 y 1872 (izquierda), 1872 y proyecto definitivo de 1873 (derecha).*



*G. Semper y C. von Hasenauer. Viena, Burgtheater, planta del nivel de calle, variante de proyecto de 1871.*



vancia y una escala inusitadas, que tienen pocos precedentes en la arquitectura anterior. La originalidad de las concepciones de Semper queda plasmada en la rotunda solución de la larga espina que contiene los elementos de circulación y acceso, o en la clara manifestación al exterior de la forma curva del anfiteatro interior. Indudablemente, desde un punto de vista general, las formas de este edificio no parecen resultar ni demasiado armoniosas, ni muy equilibradas; sin embargo, la razón de las mismas se nos muestra evidente cuando analizamos el funcionamiento del teatro, y cuando comparamos la sucesiva secuencia de soluciones dibujadas por Semper hasta llegar al proyecto definitivo. Resulta claro que, en este caso, la función presiona de un modo muy fuerte, determinando las formas del edificio: contemplamos la perentoria necesidad que éste tiene de dotarse de espacios adecuados de acceso y representación, añadidos al anfiteatro principal, y entendemos cómo estas circulaciones y recorridos, y el modo más adecuado de llevarlas a cabo, son estudiados meticulosamente hasta alcanzar un resultado en que la forma manifiesta sin ambages la función<sup>8</sup>.

Muy interesante resulta la obra de Semper en lo que se refiere a los espacios teatrales; quizás, el más importante de los teatros que llegó a construir sea el Neues Hoftheater Dresden, conocido también como Semperoper, un proyecto que, en realidad, comprende dos edificios, puesto que Gottfried Semper proyectó y realizó para la capital del Elba un primer teatro, que fue destruido por el fuego, y substituido posteriormente por otro mayor y más ambicioso, que es aquél a que nos referimos. Si



*Gottfried Semper.  
Dresden, Neues  
Hoftheater  
-Semperoper- (1871-  
1878).*

*Detalle de la araña  
central, fabricada por  
Riedinger, Augsburg.*

*Planta nivel patio de  
butacas -Parterre-  
Alzado principal  
Sección longitudinal.*

*Christian Behrens.  
Escultura en la  
embocadura del  
escenario.  
Tyche, lado del  
Zwinger.  
Nemesis, lado del  
Elba.*

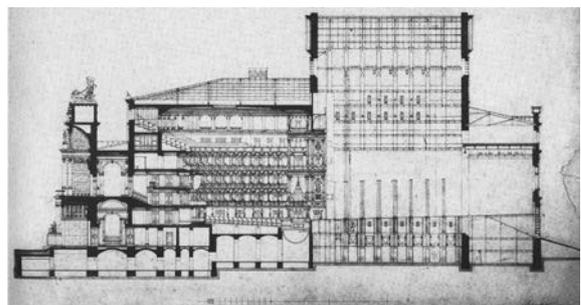
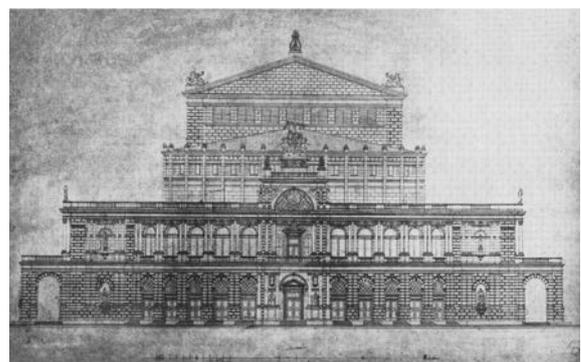
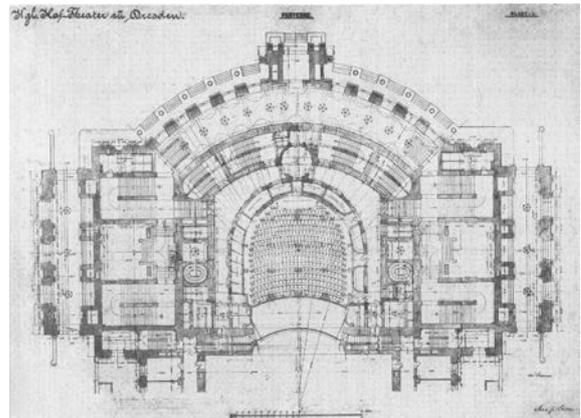


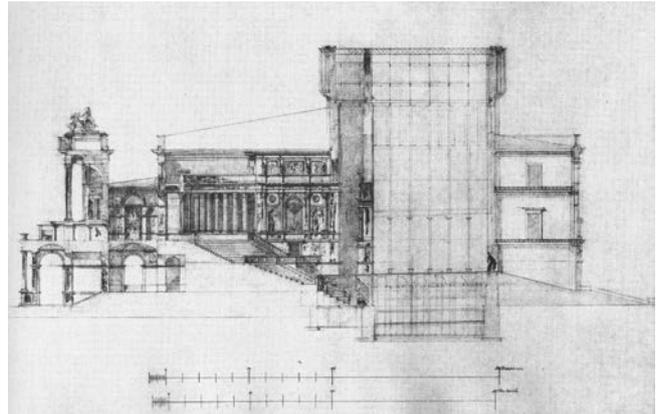
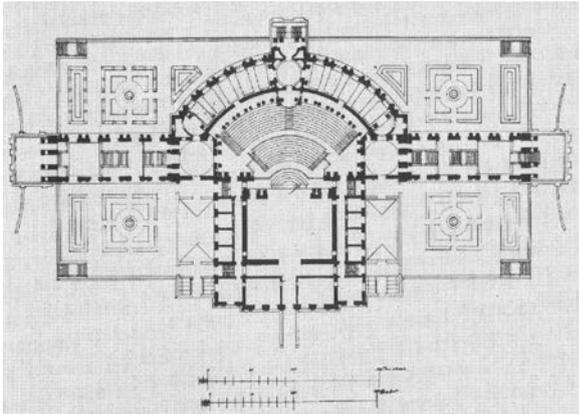
observamos la planimetría de este gran teatro, podremos detectar una idéntica preocupación por la función, el mismo meticuloso estudio de las circulaciones y los accesos que se integran, en este caso, dentro de unas formas generales más depuradas, y que alcanzan un desarrollo estilístico sumamente notable, en un edificio donde todas las disciplinas artísticas colaboran para definir la Gesamtkunstwerk<sup>9</sup>. Efectivamente, cada uno de los elementos del edificio adopta, como es habitual en las obras relevantes pertenecientes a esta época, el verdadero carácter de una obra de arte, que colabora en la definición del conjunto; el gran refinamiento formal y la atención a todos los detalles convierten estas arquitecturas en pequeños universos, y en conjuntos irrepitibles, que son testimonio de una época, sin duda, muy lejana a la nuestra.

Hacer referencia al arte escénico y musical en el siglo XIX supone aludir al arte de la ópera, la manifestación artística más completa para la cual edificios como los que hemos presentado estaban pensados. Hablar del arte teatral y musical en el siglo XIX, de su reforma, de las encendidas controversias en torno a ella y, en fin, de lo que representa la figura del artista en este período, supo-



ne referirse inevitablemente a la vida y a la obra de Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883). Estricto contemporáneo de Gottfried





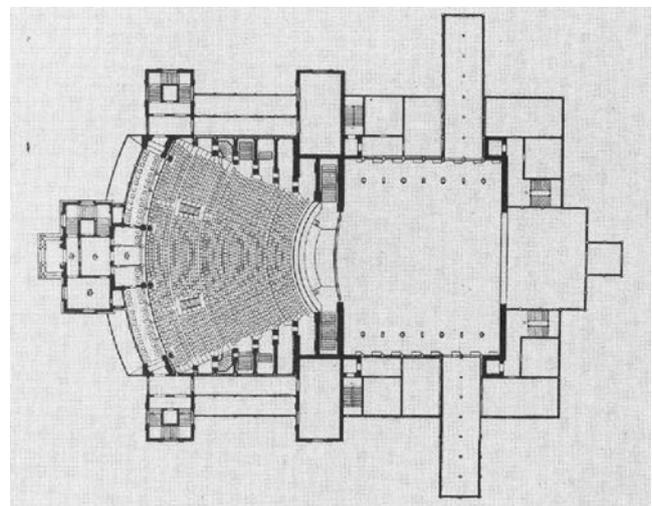
*Gottfried Semper. München, proyecto para el Wagner-Festspieltheater (1865-1866). Planta del nivel de acceso. Sección longitudinal.*

Semper, camarada de barricada en la Revolución de Dresde de 1849, compañero en los múltiples infortunios del destierro y la persecución que seguirán al fracaso de aquel levantamiento, sus figuras están, en resumen, ligadas por los avatares y los anhelos de una época, como lo están en parte por el interés posterior que sus obras han suscitado, y por el relativo malentendimiento que en muchas ocasiones ha acompañado la lectura actual de las mismas. En la obra y el pensamiento de Wagner, expresión de su momento histórico, se encuentran reunidos términos en apariencia contradictorios, como contrapuestos resultan los elementos contenidos en la obra construida y teórica de Semper. La vida errante de Wagner, que se debate entre la altura de sus ambiciones y la estrechez de su condición real, con unos recursos económicos siempre precarios que, sin la menor duda, sacrificará en aras de su obra, de una nueva representación o de una nueva edición de la misma –Gottfried Semper escribió en una carta posterior a la Revolución, a su fracaso y a la pérdida de su posición social y de sus bienes “cada uno debe saber qué es lo que exige de su propio sentido del deber, y actuar en consecuencia”<sup>10</sup>–, alcanzará un final afortunado cuando otro sublime ‘loco’, el rey Ludwig II de Baviera, le salve, en un momento apurado y decisivo, de la definitiva bancarrota, otorgándole una asignación de por vida, que le permitirá dar cima a su

obra, y emprender la difusión de la misma.

Uno de los intereses fundamentales de Richard Wagner en ese periodo de definitivo desahogo será la construcción, por suscripción popular aunque con préstamos del tesoro bávaro, de un teatro de ópera propio, que le permita representar o estrenar adecuadamente sus obras, rechazadas por los coliseos europeos. Para la construcción de este teatro contará con diseños de Semper aunque, al final, la precariedad económica y la proverbial autonomía de Wagner le llevarán a modificar él mismo los planos, construyendo un teatro que, sólo en parte, seguirá aquellas ideas originales. En los diferentes dibujos de Semper para el Bayreuther Festspielhaus vemos las ideas desarrolladas ya en proyectos previos: el hemiciclo interior que se traduce al exterior en una galería curva, el edículo y entrada de honor, el gran desarrollo de los elementos de acceso en una espina perpendicular al eje principal del teatro...; sin embargo, el

*Gottfried Semper. Bayreuth, proyecto para la Wagner-Festspielhaus (1873-1876), planta.*





Richard Wagner  
(1813-1883)  
fotografiado en París  
en 1861.

desarrollo del espacio teatral es totalmente nuevo, como innovadora resulta la obra y propósitos de Wagner: un enorme graderío, casi de teatro griego, una orquesta oculta para no perturbar la contemplación del espectáculo, y un proscenio enorme, capaz de acoger el gran despliegue técnico imprescindible para recrear la atmósfera propia de las obras del gran músico. Aquí se representará por vez primera, superando grandes dificultades económicas, la obra que algunos críticos consideran la cumbre del arte musical y dramático, y uno de los logros más elevados de la cultura occidental<sup>11</sup>, *El Anillo del Nibelungo*, con música y texto de Richard Wagner. En lo fundamental, esta obra es un enorme cuadro de las pasiones humanas y, más allá de lo diverso y coral de su desarrollo, contenidos y significados, constituye una crítica de la sociedad, y un grito en favor de unos nuevos principios, que planteen la vida y el devenir del hombre en unos términos nuevos. El drama nos presenta la pugna entablada por la posesión del oro del Rin, un precioso metal que otorga el poder absoluto a quien lo tiene, pero que es portador también de una terrible maldición. En esta lucha intervienen los dioses, cuya codicia y venalidad, cuyas pasiones y falta de mesura acaban siendo la causa de su propia destrucción, de la restitución de la inocencia original con el retorno del oro al fondo del Rin, y de una nueva posibilidad y principio de la existencia humana...

Cuando reflexionábamos acerca de los temas y significados de una parte de la obra de Lawrence Alma

-Tadema, no podíamos sino maravillarnos ante el desconcertante interés que el artista manifestaba por las figuras de aquellos semi-dioses corruptos y arbitrarios que, en su lectura, poblaban los escenarios de la Roma imperial. La paleta de Tadema se recreaba en aquellas escenas de lujo y depravación mostrando, de un modo velado, el inevitable y terrible fin que habrían de tener tales excesos... La analogía con el argumento de la obra wagneriana parece evidente, y nos permite cerrar el círculo, considerando cómo tales temas y reflexiones, relativos al creciente y autoritario dominio ejercido por el poder económico sobre el alma humana, y al previsible resultado de las acciones de un ser humano cada vez más autocrático, que actúa embriagado por su propio poder, son comunes a un buen número de las obras pertenecientes a esta segunda mitad del siglo XIX. ¿Hasta qué punto esta reflexión pesimista sobre la decadencia de la cultura no resulta, en el fondo, un elemento fundamental, que podría reunir un buen número de las mejores expresiones artísticas producidas durante este período? ¿Hasta dónde es posible mantener aquella apreciación, según la cuál el siglo XIX es, ante todo, una época de carácter eminentemente materialista, maquinista, positivista..., y hasta qué punto esta interesada visión no ha venido excluyendo un buen número de los aspectos más profundos y significativos, y de las expresiones más brillantes de este período?

## Notas

1. A este respecto véase, p. ej., Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (El mundo como voluntad y representación), vol I (1819), libro 3º, párrafo 52, relativo a la música, o vol II (1844), capítulo 39; o bien revívese lo que sobre la música dice Friedrich Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (El nacimiento de la tragedia, o los griegos y el pesimismo), o en su obra autobiográfica *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (He aquí el hombre. Cómo se llega a ser lo que se es).
2. Véase P. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London-New York, 2004.
3. *Ibidem* p. 37.
4. Véase la definición que de la voz 'tipo' da

- A. C. Quatremère de Quincy en su *Diccionario de Arquitectura (Architecture - Tome troisième, Encyclopédie Méthodique, Paris, 1825)*.
5. Véase C. Aymonino, "La formación de un moderno concepto de tipología de edificios", en *El significado de las ciudades*, Blume Ed, Madrid, 1981.
  6. Véase G. C. Argan, "Sobre el concepto de tipología arquitectónica"; extracto en L. Patetta, *Historia de la Arquitectura - Antología Crítica*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.
  7. Revisense *Die Vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la Arquitectura), 1851, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciencia, Industria y Arte), 1852, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o una estética práctica), 1860-63, y demás escritos de Semper.
  8. Véase Heinrich Magirius, "Tendenzen im Theaterbau des 19. Jahrhunderts - die Theaterbauten Gottfried Sempers", en *Gottfried Sempers Zweites Dresdner Hoftheater - Entstehung, Künstlerische Ausstattung, Ikonographie*, Hermann Böhlau Verlag, Wien-Köln-Graz, 1985.
  9. Véase H. Magirius, *Gottfried Sempers...*, op. cit.
  10. Citado por Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper - In Search of Architecture*, MIT Press, Massachusetts, 1984.
  11. Véase A. F. Mayo, *Wagner. Obra completa comentada - Discografía recomendada*, Ediciones Península, Barcelona, 1998.