

Modernidad.

Progreso y decadentismo

El siglo XX se inicia bajo el signo de la modernización tecnológica y el protagonismo de las nuevas clases populares urbanas. Aparecen nuevas tensiones y se vislumbran nuevos horizontes. La fotografía y el cine son los medios que dan cuenta de tales cambios. España se asoma a este proceso sumida en una profunda crisis que afectaba a las estructuras sociales, políticas y económicas. El problema no solo consistía en rescatar el país de su atraso secular, sino también en resolver el eterno conflicto entre la tradición y el progreso, entre la conservación de una identidad históricamente específica y la modernización social.



El siglo XX arranca con el empuje de la ideología del progreso que se apoya en los avances tecnológicos y el crecimiento industrial, ideología que esconde tras de sí una enorme carga de violencia: la violencia sostenida de la desigualdad social y la más puntual pero intensa de las guerras que marcarán todo el periodo. El siglo arranca también con el afianzamiento de la clase obrera y el desarrollo de un nuevo tipo de cultura popular vinculada a los medios tecnológicos de reproducción y comunicación y a los ritmos de la vida urbana, al trabajo, al ocio y al consumo. El tema elegido por los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948), en 1896 para su película *Sortie d'usine III* (Salida de la fábrica III), testimonia elocuentemente el entrecruzamiento de todos estos ingredientes en la definición del medio cinematográfico que dominará el nuevo siglo.

El arte moderno será el abanderado de las promesas utópicas de la nueva era, pero también el testigo de sus contradicciones, de las que el mismo arte participa. Con cien años de adelanto, Francisco de Goya (1746-1828) encarna la posición del artista ante un mundo al que no puede dejar de responder, ya sea mediante el testimonio y la denuncia, como en los *Desastres de la Guerra* (1ª edición, 1863) ya sea mediante la alucinación y el sueño, como en los *Caprichos* (1ª edición, 1799) y los *Disparates* (1ª edición, 1864).

La sala reproduce la naturaleza plural y disonante de las representaciones que se dan cita en estos inicios de siglo en España. A la izquierda, las pinturas de Ramón Casas (1866-1932) y de José María López Mezquita (1883-1954) que narran los conflictos

sociales y su represión policial desde un moralista realismo burgués. Junto a ellas, las fotografías de Alfonso Sánchez García (1880-1953) y su hijo Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), que utilizan el nuevo medio de producir imágenes para retratar los espacios de la modernidad y sus habitantes que, sin embargo, desbordan los patrones costumbristas que éstos les aplican.

En contraposición, se disponen a la derecha las representaciones del progreso y la utopía de la modernidad. Por un lado, las fotografías de las obras públicas encargadas por el gobierno de Madrid para generar la imagen de una España moderna, productiva y avanzada tecnológicamente. Por otro lado, los documentos relativos a la Institución Libre de Enseñanza, proyecto educativo fundado por Giner de los Ríos, que pretendía la transformación y modernización del país mediante una educación laica y liberal que rescatara a la sociedad española de la ignorancia, la pobreza y la superstición que tan agrios comentarios hubiera inspirado a Goya a

Nuevas adquisiciones

Fondo de material documental:

Revista *Por España: impresiones gráficas*, 1920

finales del siglo XVIII.

El esperpento, distorsión carnavalesca de la realidad que bautizara el dramaturgo gallego Ramón María del Valle-Inclán, es el modo peculiar en que la cultura de vanguardia española reacciona ante las contradicciones de una modernidad que no logra desprenderse de los fantasmas del antiguo régimen. La mirada ácida de Goya respecto al mundo que le rodea nos sirve de nuevo de intérprete para la lectura del sofocante imaginario de José Gutiérrez Solana (1886-1945).

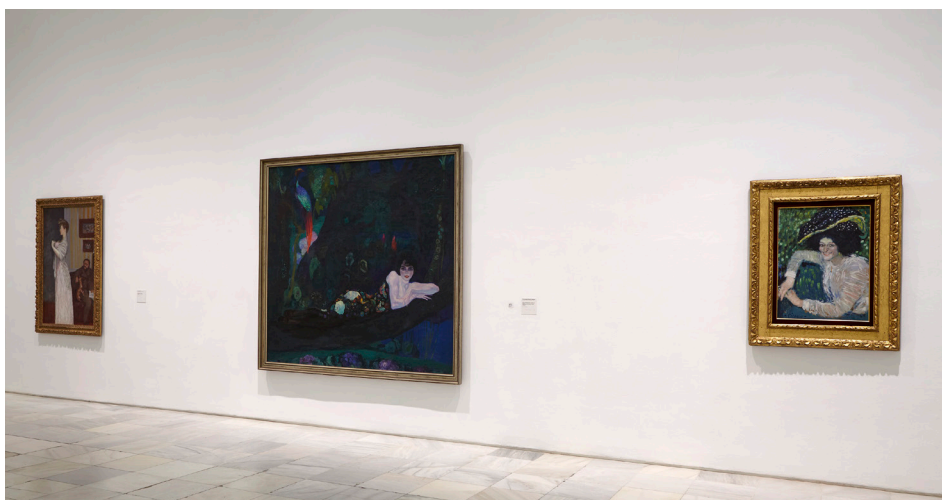
Bibliografía

Caballero Carrillo, María Rosario. *Inicios de la historia del arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Coloma Martín, Isidoro. *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Universidad de Málaga; Colegio de Arquitectos en Málaga, 1986.

Simbolismo, Modernismo y Generación del 98

Desde el punto de vista artístico, los noventayochistas reivindicaron una nueva imagen del país, una imagen crítica, que se enfrentase a la búsqueda del *ser español*. En ese cuestionamiento de la identidad española, surge un nuevo sentimiento frente a los paisajes y a la naturaleza, que pasan a ser expresión idealizada del alma y la esencia española



Al acercarse el fin del siglo XIX, el arte se ve atravesado por las tensiones derivadas del conflicto entre su propia tradición y su voluntad de expresar las nuevas dimensiones de la experiencia moderna. Frente al impresionismo, cuyo fundamento era la representación objetiva de una impresión visual, ciertos artistas abogan ahora por recuperar el significado de la obra y convertirla en expresión de su relación subjetiva con el mundo. Medardo Rosso (1858-1928) representa una nueva forma de concebir la escultura, que disuelve la imagen en la materia a través de los efectos de la luz y el movimiento, otorgando a la obra una densidad de significados que va más allá de la síntesis clásica entre tema y valores plásticos. El pintor Pierre Bonnard (1867-1947), por su parte, va a contaminar la representación de lo cotidiano, típico del impresionismo, con las connotaciones subjetivas de esos entornos, fundamentalmente pertenecientes al universo femenino. La representación de la mujer y sus espacios va a ser uno de los campos de batalla principales en el que se diriman estos conflictos modernos. Esta se debate entre el ámbito doméstico, la madre pura y virginal del pictorialismo de los retratos fotográficos de *Camera Work*, caso de Julia Margaret Cameron (1815-1879), o Gertrude Käsebier (1852-1934), y el ámbito público en el que triunfa la imagen de la *femme fatale*.

El tránsito al siglo XX en España mostraba un país en plena encrucijada. En el arte se reunieron diferentes reacciones contra el positivismo y el realismo, signos de los nuevos tiempos. La nostalgia del pasado y la angustia frente al futuro se expresaban en una huida hacia la fantasía, lo misterioso o lo inconsciente. En este contexto se enmarca la época madrileña de Pablo Picasso (1881-1973), en la que pintó todo un mundo de marginación y decadencia. Frente a la moral burguesa, se imponía en el arte la vida de la bohemia, en cuyo surgimiento en España colaboraron varios factores: el modelo de la vida

artística parisina, el enfrentamiento de un arte joven con los estilos tradicionales, y el incremento de la capacidad adquisitiva de la pequeña burguesía que compraba arte. La miseria y la marginalidad adquirieron un papel central en la poética de la bohemia. *Mujer en azul* (1901), de Picasso, considerada emblema de modernidad, gira en torno a la temática de la mujer cortesana, una versión refinada de la prostituta de burdel, que frecuenta salones y fiestas distinguidas. Su amigo Isidre Nonell (1872-1911), por su parte, mostraba la imagen de una Cataluña negra, con la que pretendía magnificar la marginalidad, a través de sus obras de personas enfermas y desfavorecidas, presentándola como algo inherente a la civilización industrial.

En España se produjo una versión autóctona del mito erótico internacional de la *femme fatale* que se adaptó a los cánones nacionales. Julio Romero de Torres (1874-1930) y Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) realizaron versiones castizas de mujeres como Salomé u Ofelia. En el caso del primero, el erotismo trasluce una dimensión de la angustia y la tragedia del

Nuevas adquisiciones

Medardo Rosso. *Bambino malato*,
ca.1893-1895

Medardo Rosso. *Bambina che ride*,
ca.1889-1890

pecado. Julio Romero de Torres, defendido constantemente como “pintor de ideas” por Valle-Inclán, fue uno de los mayores representantes, explotando la imagen andaluza de la representación folclórica de lo español. En este caso, el arte regionalista se adscribía a una estética modernista y simbolista, y la rápida aceptación de ambas corrientes se explica gracias a la facilidad con la que los pintores se amoldaron al costumbrismo imperante.

Estos procesos se enmarcan dentro de una profunda crisis de identidad nacional y con toda clase de pronósticos catastrofistas. La generación del 98 conectaba con las inquietudes europeas a través de un proceso regeneracionista que se estaba produciendo en todo el mundo occidental. Según Azorín, esta generación, estimulada por la experiencia del *desastre*, no había sino potenciado la crítica social y política que venía efectuándose ya desde la época de Mariano José de Larra. Si bien el tema de la decadencia nacional del noventayochismo se asocia con el expresionismo desgarrado de Ignacio Zuloaga (1870–1945) o José Gutiérrez Solana (1886–1945), imagen prototípica de “la España negra”, hay que señalar que, con frecuencia se da una evasión lírica y una íntima sensualidad en contacto con el modernismo, y que resume la idea de “la España blanca”.

El paisaje que, en palabras de Gómez de la Serna, ya no era “sólo un organismo físico, sino histórico y moral”, fue el ámbito donde más claramente se manifestaron los diferentes movimientos en torno a 1900. Por una parte, nos encontramos con el postimpresionismo de Darío de Regoyos (1857–1913), el luminismo de Joaquín Sorolla (1863–1923), y el fauvismo de Francisco Iturrino (1864–1924); por otra, con el simbolismo de Santiago Rusiñol (1861–1931), cuyos jardines preceden las sinestesias cromáticas de la abstracción. Los primeros se inspiraron tanto en el regeneracionismo noventayochista como en la producción fotográfica de la imagen romántica de España, como era el caso de Charles Clifford (1819–1863).

Bibliografía

Herrera Navarro, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Madrid: Cátedra, 1997.

Moure, Gloria [edit.]. *Medardo Rosso*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

Litvak, Lily. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura, 1849–1918*. Barcelona: Serbal, 1991.

López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890–1914*. Madrid: Machado Libros, “La Balsa de la Medusa”, 2006.

Pena López, Carmen. *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.

La “España negra”

El tránsito del siglo XIX al siglo XX produjo toda clase de pronósticos catastrofistas de inspiración milenarista. La generación del 98 conectaba con las inquietudes europeas a través de un proceso regeneracionista que se estaba produciendo en todo el mundo occidental. Esta generación estimulada por la experiencia del *desastre* había intensificado la crítica política y social, siendo pintores como Ignacio Zuloaga o José Gutiérrez Solana algunos de los que mejor lo representaban.



Frente a la anterior imagen del campo como Arcadia intemporal, lo rural es el testimonio de un atraso secular en el mito de la “España negra”. Este quedó fijado en 1899, a raíz de la publicación de *España negra* (aquí expuesto) escrito por Émile Verhaeren (1855–1916) e ilustrado por Darío de Regoyos (1857–1913), que daba cuenta de un viaje que ambos habían realizado por la Península Ibérica. En el libro afloraba una estética de fascinación por la decrepitud, la muerte y el fanatismo religioso, una serie de elementos que quisieron ver como consustanciales a las fiestas y costumbres españolas. Verhaeren, representante del simbolismo belga, traía de su tierra natal la atracción por la vida de provincias, las viejas ciudades y los ambientes melancólicos. En efecto, la visión tétrica y sórdida que dirigían hacia todo aquello que encontraban no era más que una imagen preconcebida que pretendían corroborar mediante la recolección selectiva de experiencias. Por esta razón, es importante señalar el componente foráneo del mito de la España negra, cuya visión estaba no solo imbuida del decadentismo finisecular europeo, sino que, además, constituía la interiorización de un imaginario transfronterizo arraigado siglos atrás, especialmente desde el romanticismo. La España negra era, en definitiva, una mistificación de una España oscura y oscurantista frente al progreso de una Europa supuestamente civilizada.

Pintores como Ignacio Zuloaga (1870–1945), José Gutiérrez Solana (1886–1945) o Darío de Regoyos recrearon un mundo denso y terrible de imágenes populares, interpretadas como manifestaciones de un carácter nacional a las que ligaban un concepto de noble tragedia del pueblo español. Su España negra es deudora del realismo y del expresionismo, pero también del mito romántico, en tanto que reproduce la imagen sombría y trágica de lo español. Así lo entendieron también los escritores de la Generación del 98 como Unamuno, Baroja, Valle-Inclán o Azorín.

Miguel de Unamuno fue un apasionado defensor de Regoyos y Zuloaga; para él estos artistas expresaban una visión específica y diferencial de España que consistía en la austeridad, la gravedad y un hondo sentimiento de catolicidad.

El Cristo de la sangre (1911), de Zuloaga, supone una representación sintética de ese ideario noventayochista. Los miembros de la Hermandad del Cristo, unidos a una cofradía de clérigos y campesinos componen una escenografía que tiene como telón de fondo una ciudad medieval de Castilla, emblema de religiosidad. Apollinaire diría de esta obra que “con sus enflaquecidos personajes a lo Greco, los cirios, el cristo lívido y sangrante, con su cabellera de mujer, es una imagen bastante precisa de la religión mística y sensual que subyace a las creencias de una España en la que se siguen celebrando procesiones de flagelantes y donde la alegría del dolor aún podría transportar las almas como en tiempos de Santa Teresa”. Se trata de una descripción sin drama de la idiosincrasia del pueblo español, reflejada también por Solana en *La visita del obispo* (1926), evocación de una España tradicional que se niega a romper con su pasado más ancestral. El debate entre “las dos Españas” era la dicotomía entre lo austero, grave y católico de la España negra que encarnan estas obras, y lo pagano, vital y optimista de la “España blanca”, que tenía su máximo exponente en el luminismo de Joaquín Sorolla (1863–1923).

Bibliografía

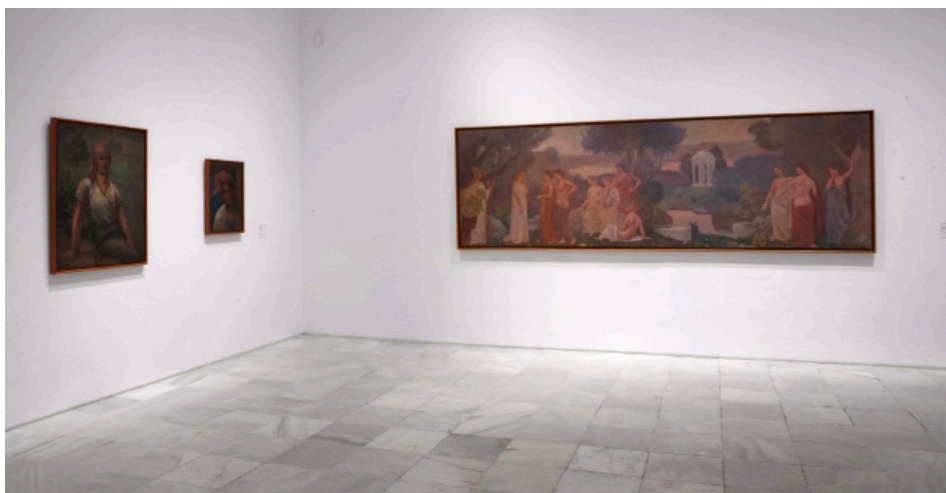
Huici, Fernando; Trapiello, Andrés [eds.]. *Plástica y texto en torno al 98*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid; Círculo de Bellas Artes, 1998.

Pena López, Carmen [comis.]. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística; Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1993.

Tusell, Javier; Martínez-Novillo, Álvaro [comis.]. *Paisaje y figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1997.

Mediterranismo y Noucentisme

A partir del proceso de modernización industrial, una conciencia nacionalista de carácter burgués y liberal fue progresivamente afianzándose en Cataluña. Como consecuencia, se produjo un movimiento político y cultural en el que una burguesía comprometida con el catalanismo colaboraba con intelectuales y artistas en la construcción de una Cataluña que se gobernase a sí misma.



La eclosión del *noucentisme* se sitúa en 1906, con la aparición del *Glosari* de Eugenio d'Ors. Aunque en un principio el movimiento surge como reacción a los romanticismos finiseculares, y específicamente frente al modernismo catalán, sus postulados de belleza, verdad y naturaleza no se alejaron excesivamente de los propios de este. Ambos movimientos formaban parte de un mismo proceso en el que el modernismo significaba la etapa del entusiasmo, la expansión, la libertad y una relativa anarquía, y el *noucentisme* representaba la serenidad, la quietud y una cierta vuelta al orden. Su espíritu positivo y utópico se contraponía a la visión sombría y fatalista de la "España negra".

En el seno de este movimiento convive un anhelo por situar la cultura catalana al nivel de las culturas europeas más destacadas, junto con una afirmación de la tradición que quería proteger una identidad catalana diferenciada. Ambos elementos se concilian en el mito de la pertenencia a una tradición grecolatina, que quedó reafirmado con los hallazgos arqueológicos de Ampurias: el sentimiento de pertenencia a la cuenca mediterránea sienta las bases para una nueva concepción estética y cultural.

El mediterraneanismo para d'Ors era la expresión racial del clasicismo, convertido en referente cultural y categoría espiritual, como lo era para las doctrinas mediterraneanistas que estaban teniendo lugar en Francia e Italia. En el caso de Joaquín Torres García (1874-1949) ese clasicismo no debía limitarse a la imitación de las formas, sino aspirar a erigirse en una suerte de espíritu más allá del tiempo y el espacio. *La Filosofía presentada por Palas en el Parnaso (Filosofía Xª Musa)*, 1911, representa una Arcadia intemporal donde los modelos de la antigüedad grecolatina son manifestados a través de un realismo idealizado, una búsqueda de la serenidad y de la sobriedad y una tendencia al monumentalismo. Los cuerpos clásicos estructurados aluden a las novedades del cubismo y anuncian el posterior interés de Torres García, y en general de todos los *noucentistas* por el constructivismo.

La estética *noucentista* también adquirió un sentido popular, propugnó un culto a la sencillez, y exhibió una especial atracción por los campesinos, los oficios manuales y todo aquello que pudiera representar las tradiciones populares. Manuel Hugué (1872-1945) realizó fieles representaciones de labradores, campesinos y toreros, en las que se reflejaban los intereses de la bohemia por la "idílica" vida de los trabajadores. Con estética mesurada, sin excesivos folclorismos y un tono clásico, se construyó una mitología idealizada de las clases bajas.

Los arquetipos femeninos de Julio González (1876-1942) transmiten la armonía de formas y la relación con su entorno como síntesis de la cultura mediterránea, interpretada como metáfora de la tierra, las gentes y las costumbres. Sus esculturas de pequeño formato realizadas en contacto directo con la naturaleza se vinculan con la esencia del clasicismo y el naturalismo. En el caso de Joaquín Sunyer (1875-1956), considerado por d'Ors fiel captador de la identidad catalana, se produce una identificación del prototipo de mujer catalana del *noucentisme* con esa naturaleza idílica en la que la línea, el color y la luz se utilizan como instrumentos para la transmisión del mensaje.

Bibliografía

Peran, Martí; Suárez, Alicia; Vidal, Mercè [eds.]. *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: CCCB, 1994.

Sureda Pons, Joan. *Torres García. Pasión clásica*. Madrid: Akal, 1998.