

Imágenes urbanas: la mirada del artista

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN*

Resumen

Pintar la ciudad, representarla o participar en los procesos de construcción de su imagen, ha sido una realidad que ha formado parte consustancial de la historia urbana desde sus orígenes, como autoafirmación de quienes las ocupan y reflejo de quienes de una u otra forma se han sentido atraídos, seducidos o atrapados por ellas. Así, las imágenes urbanas creadas por los artistas pondrán de manifiesto el protagonismo que pintores, escultores, grabadores, fotógrafos o cineastas han tenido en la construcción de la cultura moderna de las ciudades. Estas miradas cruzadas al paisaje urbano, críticas o creativas, objetivas o imaginadas, revelarán las contradicciones propias de la ciudad como espacio de relación social, poniendo de manifiesto sus valores, sus significados, a la vez que condicionando la apreciación que de las mismas tienen los ciudadanos que, convertidos en espectadores, analizan y ven la ciudad a partir de sus imágenes plásticas.

Palabras clave

Imagen urbana, Ciudades pintadas, Iconografía de la ciudad, Paisaje urbano.

Abstract

Painting the city, representing it or participating in the processes of building its image, has been a reality that has been a part of urban history since its origins, as a self-affirmation of those who occupy them and a reflection of those who in one way or another have felt attracted, seduced or trapped by them. Thus, the urban images created by the artists will highlight the role that painters, sculptors, engravers, photographers and filmmakers have had in the construction of the modern culture of cities. These crossed views of the urban landscape, critical or creative, objective or imagined, will reveal the contradictions inherent in the city as a space of social relation, highlighting its values, its meanings, and at the same time conditioning the appreciation that they have the citizens who, turned into spectators, analyze and see the city from their plastic images.

Key words

Urban image, Painted cities, Iconography of the city, Urban landscape.

* * * * *

Representar la Ciudad. El relato visual

La representación de la ciudad, sus narrativas visuales, imaginando, recreando o plasmando fielmente el paisaje urbano que se presente ante nuestra mirada, ante la mirada de los artistas que se han sentido siempre atraídos por la ciudad, es una realidad que ha corrido paralela al hecho

* Universidad Complutense de Madrid. Dirección de correo electrónico: machaves@ucm.es.

mismo de la creación de los espacios urbanos en los que el individuo se asienta, como autoafirmación, como referente necesario de lo que ha creado. Representamos nuestro entorno, lo percibimos y recreamos, estableciendo nuevos mensajes y significados. La ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. No hay ciudad —afirma Adrian Gorelik— sin representación de ella, y las representaciones no sólo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad.¹ Estas representaciones de la ciudad no son únicamente imágenes de una realidad cartografiada por urbanistas y arquitectos desde la frialdad y la objetividad del proyecto, sino también y, sobre todo, los paisajes y las formas imaginadas, recreadas e interpretadas subjetivamente por la mirada de pintores, escultores, fotógrafos, grabadores o cineastas.

Las ciudades no son sólo espacios físicos cuantificables, puramente materiales, en los que se concentran edificios, parques, calles, plazas, señales, infraestructuras...; las ciudades se configuran también como imágenes. Estas imágenes pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan, pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, los relatos de la prensa, la radio, la televisión, las pinturas y los grabados, la fotografía... La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas.² Las imágenes de la ciudad no son ciudad. Pasamos de la dimensión real del espacio-tiempo al plano bidimensional de su representación. Se trata de un *imago urbis*, una representación de un objeto real, de una situación, de un acontecimiento, dentro de cuya aparente objetividad se esconden símbolos, recuerdos o formas de propaganda política o religiosa de alcance en ocasiones mucho más complejo. La ciudad en su dimensión real transmite una imagen, pero a su vez es objeto de imágenes que la representan, y entonces deja de ser ciudad para convertirse en representación. Cuando el espacio físico se convierte en un lugar antropológico, la ciudad se carga de relatos; de visiones, sensaciones y percepciones de quienes miran, usan y transitan esos lugares; de individuos convertidos en seres sociales que interactúan con el espacio urbano caracterizándolo, reconociéndose en él y creando sus propios imaginarios y símbolos con los que construyen los nuevos mapas mentales del territorio.

¹ GORELIK, A., *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 13.

² GARCÍA CANCLINI, N., *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

No hay una única manera de contar la ciudad, de experimentarla, de sentirla. En el discurso, en la forma en que se relata un acontecimiento, en el manejo de los tiempos y el espacio, plasmando sus valores o defectos, se está construyendo una simultaneidad de visiones que caracterizan el relato de la ciudad y sus señas de identidad, sus imágenes y sus imaginarios. Paul Ricoeur afirmaba que *el tiempo se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal*.³ El relato está presente en todo y trasciende los objetos y los espacios. Presentan historias y también las construyen creando nuevos imaginarios. Narrativas que pasan así a engrosar la memoria colectiva y la percepción del lugar.

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, el cuento, la fábula, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además de estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta.⁴

El Mundo Antiguo. La representación de la ciudad como imagen de poder

Cuando el individuo se asienta en un lugar, cuando se establece en él y se convierte en un ser social que forma parte de un colectivo agrupado en clanes, tribus, familias y paulatinamente ámbitos urbanos mayores, se apropia también de ese entorno a la vez que se autoafirma mediante su representación. Utiliza la imagen del lugar como referente, estableciendo nuevos mensajes y significados, de la misma manera que antes, en las cuevas y espacios funerarios, creaba imágenes con las que recordar o perpetuar la memoria del difunto. El espacio urbano, la ciudad, aparecerá así representada a través de los símbolos que la caracterizan

³ RICOEUR, P., *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995, p. 113.

⁴ BARTHES, R., *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 9.

y dan sentido, constituyéndose en un espacio de poder, de protección y desarrollo del colectivo humano, protegido por los dioses y por los reyes en quienes delegaron aquellos el gobierno de la ciudad.

La imagen de una ciudad corresponde hasta cierto punto al simbolismo general del paisaje. Así lo apunta Juan Eduardo Cirlot, que recogiendo un texto clásico de René Guénon, sigue diciendo cómo *en la génesis de la historia existía una verdadera 'geografía sacra' y la posición, forma, puertas y ordenación de una ciudad con sus templos y acrópolis no era nunca arbitraria ni se dejaba al azar o al sentido utilitario. El hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la constitución de una doctrina y por ello la ciudad era un símbolo de la misma y de la sociedad dispuesta a defenderla.*⁵

En el mismo sentido lo planteó Fustel de Coulanges en 1864 al afirmar que *la elección de un solar es un grave asunto del que dependía el destino de un pueblo (...) y se dejaba siempre a la elección de los dioses.*⁶ Y más recientemente Joseph Rykwert ahondando en el carácter mítico de estas fundaciones más allá de la higiene, la economía, los problemas de tráfico y los servicios cuando elegimos un terreno para la fundación de una ciudad:

*El fundador de una ciudad antigua, cuando tenía que abordar estos mismos problemas, no podía hacerlo sin antes haberles traducido a términos míticos (...) Incluso en fecha tardía, las ventajas de un emplazamiento concreto eran reveladas a los colonizadores como un don directo y arbitrario de los dioses, no como un logro calculado que conseguía el fundador para su colonia.*⁷

Así lo vemos desde los orígenes de las primeras ciudades en Mesopotamia, en Sumer, Akad, Babilonia, y también en las polis griegas y las urbes romanas, fundadas estas últimas, recordemos, a partir del rito sagrado del arado de bronce que tirado por unos bueyes señala el recinto de la ciudad marcando el *pomerium* o surco dentro del que se encuentra el recinto sagrado (*templum*) trazado por el augur con su vara marcando dos rayas perpendiculares en el suelo de las que parten el *cardo* y el *decumano* que acaban en las respectivas puertas del muro perimetral, como lo representa, por ejemplo, el bajorrelieve de un friso de época augustea conmemorativo de la fundación de la ciudad de Aquileia.

Mucho antes, en la antigua Mesopotamia, las ciudades-estado de los sumerios ya habían marcado la importancia del recinto sagrado en la génesis de todo espacio urbano. Cada ciudad contaba con su propio

⁵ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2005, p. 138.

⁶ FUSTEL DE COULANGES, N. D., *La Cité Antique; étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Paris, Durand, 1864, p. 153.

⁷ RYKWERT, J., *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Madrid, Blume, 1985, p. 16.



Fig. 1. Relieve de Ur-Nanshe de Lagash, ca. 2500 a.C. París, Museo del Louvre.

dios protector-fundador, y cada dios tenía un soberano que lo representaba en la tierra: el *Patesi* o sumo sacerdote, aglutinando en su figura el poder político y religioso, el económico y militar. Su primera obligación era construir el lugar de culto para que la divinidad correspondiente pudiera complacerse y asegurar, en contrapartida, el abastecimiento de agua a la ciudad como imprescindible recurso para el desarrollo de la misma. Un agua en cuyos principales cursos se habían ido asentando los núcleos urbanos, que fecundaba los campos y favorecía el desarrollo de la ganadería, el comercio y la agricultura. Partiendo de esa necesidad de creación del lugar de culto, la ciudad se empieza a configurar en torno a un centro de poder delimitado: el *témenos* o recinto sagrado que rodea al templo (Zigurat) y las dependencias religiosas. Y con él, aparece también su representación, su imagen, como lo podemos ver en el *Relieve de Ur-Nanshe de Lagash* (ca. 2500 a.C.) conservado en el Museo del Louvre [fig. 1]. La placa de piedra caliza de 40 x 46 cm, encontrada en las excavaciones de la antigua Girsu (Tello) por Sarzec en 1888, se organiza

en dos registros horizontales, destacando por su tamaño la figura del gobernador, fundador de la dinastía de Lagash, en el acto de construcción del templo. La inscripción cuneiforme que acompaña al relieve evoca esta empresa diciendo: *Ur-Nanshe rey de Lagash, hijo de Gunidu, construyó el templo de Ningirsu, construyó el templo de Nanshe, construyó el Apsubanda*. En el registro superior aparece portando una esportilla en la cabeza, acarreando los ladrillos para la construcción del nuevo santuario del dios Ningirsu, protector de Lagash. Le acompañan su esposa y sus hijos junto a un diminuto copero que lleva la vasija con la bebida sagrada, todos ellos identificados también por su correspondiente nombre cuneiforme. En el registro inferior, de nuevo el monarca, ahora sentado y con una copa en la mano, preside en compañía de sus hijos y los altos funcionarios, el banquete ritual que conmemora la construcción del templo.

Este tipo de representaciones se repetirá en sellos, cilindros y otras estelas sumerias, en ocasiones incluso con claras referencias a la construcción del templo o zigurat, como sucede en el segundo registro de la monumental *Estela de Ur-Nammu* (ca. 2100 a.C.), así como en esculturas como la de *Gudea, el gobernador de Lagash* (ca. 2150-2125 a.C.) en la que se le representa con un texto y un grabado que sostiene entre sus piernas donde de nuevo el templo, trazado en su planta, se configura en el símbolo esencial de la ciudad. La imagen de la ciudad, por lo tanto, se concreta en la imagen del objeto que le da sentido, esto es, el templo, encargado además por los dioses a sus gobernadores en la tierra. Poder religioso y poder político en una misma figura.

Un situación similar encontramos en las ciudades-palacio asirias, donde cobra protagonismo la figura del monarca todopoderoso, que vence en el combate, caza a las fieras, protege a su pueblo y extiende el poder del Imperio por otros territorios, apareciendo representado en relieves con la forma idealizada de la ciudad o como imagen de poder referida a la conquista y ocupación de otras ciudades a través de guerras, saqueos y asedios donde el rey será siempre el protagonista, como evocan los *relieves del palacio de Nínive*. Sin olvidar al legendario Nemrod que relata el Génesis, enfrentado a Dios y castigado con la confusión de lenguas por su ambición reflejada en la Torre de Babel que tantas imágenes originó a partir de entonces. Creado el mito, la torre se convirtió en el objeto de representación de un buen número de artistas que fueron dejando su particular manera de entender la imagen colosal de aquella.⁸

⁸ Durante la Edad Media las representaciones de la torre en construcción o de su fatal desenlace empezaron a proliferar, con más o menos fantasía y detalle, desde las miniaturas románicas hasta la emblemática imagen creada por Pieter Brueghel en 1563 conservada en el Kuntshistorisches Museum de Viena. Sobre las imágenes de poder vinculadas a la forma urbana, véase CHAVES

Pero de todas las imágenes del mundo antiguo será sin duda la vinculada a Alejandro Magno la que mejor resume la constante relación entre imagen y poder a la hora de representar la ciudad. Una ciudad mítica, ideal, pensada para Alejandro por el arquitecto Dinócrates quien, por el relato de Vitruvio, sabemos que le presentó el proyecto transformando el Monte Athos en una colosal estatua que porta en su mano izquierda las murallas de una gran ciudad, y en su derecha una enorme patera que recoge las aguas de los ríos que fluyen en aquel monte *con el fin de verterlas al mar desde su propia mano*.⁹ Elogiado y criticado por el propio Alejandro, este sueño de Dinócrates¹⁰ se convertirá en un nuevo recurso visual en manos de artistas y arquitectos como el quattrocentista Francesco di Giorgio en su *Tratado de Arquitectura* de 1480 (Códice Magliabecchiano, Firenze) o Fischer von Erlach en su *Bosquejo de una Arquitectura Histórica* de 1721 (*Entwurf einer historischen Architektur*) acompañando entre otros grabados a la serie de las *Maravillas del Mundo Antiguo* con las que conforma una visión utópica de un nuevo ideal megalómano: representar a escala mundial el poder de Alejandro en toda la extensión de sus dominios [fig. 2]. El coloso alejandrino contemplaría, desde el monte Athos, aquellas siete maravillas arquitectónicas que crean en su conjunto la imagen ideal de una ciudad universal caracterizada en sus principales monumentos, funerarios (Pirámides de Giza y Mausoleo de Halicarnaso) y de culto (Templo de Artemisa), a los que se suma la imagen de la divinidad (estatua de Zeus de Olimpia), los jardines suspendidos en el aire (Babilonia) formando parte de un conjunto palaciego al que se suman el Faro (Alejandría) símbolo de la actividad mercantil, y la estatua gigante del dios Helios (el Coloso de Rodas) como figura protectora. La imagen de una ciudad utópica, de extensión ilimitada, que se extiende por todo el territorio conocido.¹¹

MARTÍN, M. Á., "Ciudades pintadas: imágenes del poder, la seducción y el caos", en Diego, L. y Lorente, J. P. (coords.), *Arte en las ciudades. Las ciudades en el arte*, Zaragoza, Universidad San Jorge, pp. 267-278.

⁹ VITRUVIO, M., *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 51.

¹⁰ Sobre la figura de Dinócrates y el mito del coloso alejandrino véanse los trabajos de OECHSLIN, W., "Dinokrates-legende, und Mythos megalomaner Architektur", *Daidalos*, 4, 1982, pp. 7-26; OECHSLIN, W., "Dinocrates. Leyenda y mito en la concepción megalomaniaca de la arquitectura", *Arquitectura*, 262, 1986, pp. 26-40.

¹¹ Un desarrollo pormenorizado de este planteamiento de ciudad universal en RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 27-30.



Fig. 2. J. B. Fischer von Erlach, Vista imaginaria del Monte Athos con proyecto de monumento a la gloria de Alejandro Magno (Bosquejo de una Arquitectura Histórica, 1721).

Del refugio de Caín a escena del Príncipe

Con el triunfo del cristianismo y la caída del Imperio Romano de Occidente la ciudad, las ciudades, entran en una nueva etapa de decadencia de la que no saldrán hasta los siglos bajomedievales con el rebrote de los núcleos urbanos. Para los cristianos la ciudad era el lugar del mal, y así lo atestiguan desde el origen los textos bíblicos, cuando Caín tras la muerte de Abel se refugia tras los muros de la ciudad que llevará el nombre de su hijo Enoch. Tanto él como el resto de habitantes o ciudadanos vivían alejados de la luz de Dios, y eso sirvió durante tiempo para que los campesinos se burlaran y también temieran, la tez blanca de sus habitantes, refugiados en la ciudad para huir de Dios. La ciudad, invención de un criminal, era un foco de perversión, de molición, de depravación, al contrario que el espacio natural del Jardín del Paraíso creado por Dios. Y así lo reflejaron infinidad de imágenes de una Babilonia convertida en la Gran Ramera, o el infierno de Sodoma y Gomorra. Frente a estas ciudades, la Ciudad de Dios. Jerusalén, terrestre y celestial, se convierte, junto con su

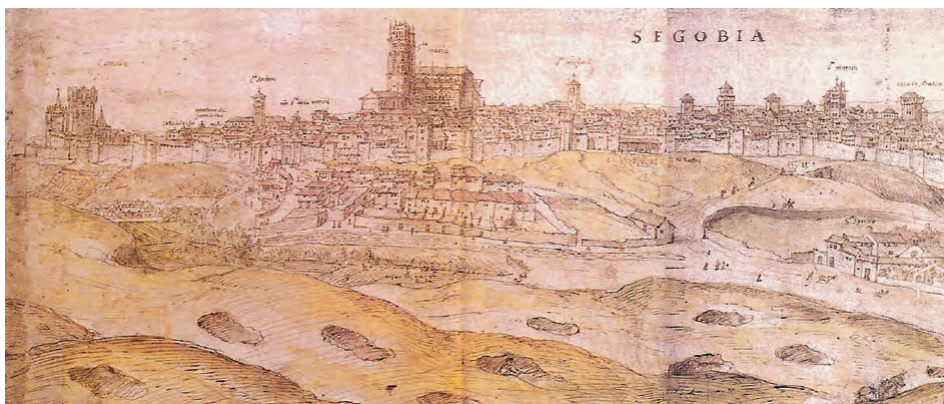


Fig. 3. Anthon van den Wyngaerde, Vista general de la ciudad de Segovia, 1562.

Templo, en la única visión positiva del hecho urbano para los cristianos. Una visión de una Jerusalén Celeste como camino de salvación creada por Dios y no por los hombres, al igual que su gran Templo, que aparecerá representada en infinidad de imágenes de los Beatos y en las decoraciones de los presbiterios de las principales basílicas cristianas.¹²

Poco a poco, el interés por el elemento humano va a ir sustituyendo a las visiones ideales y divinas, y las ciudades empezarán de nuevo a llenarse de vida, coincidiendo con el rebrote de lo urbano a finales de la Edad Media. Quizá la obra más destacada en este sentido sean los frescos de Ambrosio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena sobre los *Efectos del Buen Gobierno* y los *Efectos del Mal Gobierno*. Las pinturas se realizaron entre 1337 y 1339, y en la primera, representando una ciudad medieval amurallada en la que se siguen haciendo obras y mejoras, destaca la actividad mercantil que llena los espacios urbanos de ciudadanos mostrando una vida urbana de aire aristocrático en la que destacan las doncellas engalanadas en primer plano y los jinetes sobre sus caballos. Por el contrario, en la representación del *Mal Gobierno*, los motivos arquitectónicos son más sencillos, los edificios aparecen en ruinas y los habitantes, mucho más escasos, huyen de la ciudad mientras los soldados penetran en ella matando a cuantos encuentran en su camino.

¹² Véase AZARA, P. (comis.), *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2004; ROSENAU, H., *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. La imagen del Templo de Salomón ha sido analizada por RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias...*, op. cit., pp. 113-156; ROSENAU, H., *The image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*, London, Oresko Books, 1979.

Desde entonces, los siglos finales del Gótico y aquellos que caracterizan el Renacimiento y el Barroco van a encontrar en la ciudad un campo de representación inagotable que hace de la misma el gran escenario de cuantos acontecimientos se suceden en el tiempo y en el espacio, desde vistas completas de ciudades como las españolas que representara Anthon van den Wyngaerde en 1561-1563 [fig. 3], o el *Civitatis Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg que fue apareciendo en seis volúmenes entre 1572 y 1617, hasta imágenes concretas de arquitecturas notables y espacios urbanos significativos convertidos en la escenografía del acontecimiento, de las entradas triunfales, de los actos solemnes, las misas, los ajusticiamientos, los festejos, el trasiego de gentes o el mercado; pero también de pasados esplendores, de mitos y leyendas, de evocaciones literarias o creencias religiosas que ocupan tanto el espacio histórico como la nuevas arquitecturas contemporáneas que recontextualizan el acontecimiento. Escenas de la vida de Cristo en espacios tardogóticos, imágenes de la Natividad o la Adoración de los Magos en ruinas clásicas, representaciones de santos y mártires en ámbitos y arquitecturas renacentistas o barrocas, recreaciones fantásticas de Jerusalén, de Roma o de Constantinopla. Imágenes reales y figuradas, evocaciones y recreaciones de espacios urbanos que se constituyen en escenario del acontecimiento o en el protagonista absoluto del mismo.

De arquitecturas y ciudades pintadas, reales o históricas, descritas, literarias o soñadas, imaginarias o evocadas, fantásticas o caprichosas, en construcción o desmoronándose, está llena de ejemplos fascinantes la historia de la cultura visual moderna, del Renacimiento al siglo XVIII. Y cada uno, en su casi infinita variedad histórica o formal, remitiendo a fábulas y leyendas, a ciudades y arquitecturas reales o imaginadas, a acontecimientos seculares o religiosos antiguos, legendarios o contemporáneos de las obras mismas, a viajes imaginarios o ciertos, a recuerdos o a intenciones propagandísticas que permitieran hacer visible la magnificencia de un príncipe o de una ciudad, incluso los sueños e ideas de artistas y arquitectos. En otras ocasiones, muchas de esas arquitecturas y ciudades pintadas presagiaban figurativamente el futuro, ya fuera en términos trágicos, ideales o utópicos, o reconstruían el pasado, el histórico y el literario, aunque también, sencillamente, lo representaban como ruina, real o imaginada, tantas veces metáfora de otras intenciones culturales, ideológicas y políticas.¹³

En la Venecia del siglo XVIII pintores como Canaletto o Bellotto van a contribuir a dar el gran paso desde las escenografías urbanas a la

¹³ RODRÍGUEZ RUIZ, D. y BOROBIA, M. (coords.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2011, p. 19.

representación de paisajes urbanos.¹⁴ Incidiendo en ello, afirma Javier Maderuelo que el calificativo *veduta* con el que se ha denominado este tipo de pinturas surge de la unión de ciertas artes menores, como el dibujo arquitectónico, la representación topográfica de vistas y el trabajo del *quadraturista*, nombre que tomaba el pintor especializado en crear decoraciones ilusionistas. De esta unión emerge un género pictórico que tiene como objeto representar con fidelidad fotográfica las escenografías urbanas. El paso, sutil, hacia el paisaje se va a producir cuando los *vedutistas* venecianos empiezan a prestar atención a los efectos de la luz natural y a generar una sensibilidad hacia los valores atmosféricos. Surgen entonces cuadros de una intensa y vibrante luminosidad donde efectos aparentemente accesorios, como el centelleo del agua, cobran tanto interés como los precisos detalles arquitectónicos.

La metrópoli contemporánea. Berlín: imágenes de lo moderno

Desde mediados del siglo XIX las imágenes urbanas ya no van a necesitar más argumento que el suyo propio. La ciudad ha dejado de ser el lugar del acontecimiento, el fondo de escena sobre el que algo importante sucede, para convertirse en el objeto mismo de la representación. Una ciudad que se ha transformado, que se ha hecho moderna, y que desde la modernidad seduce a los artistas, a algunos artistas, que miran con ojos renovados los espacios de la metrópoli, mientras otros los critican duramente. Son las imágenes de la ciudad dual, la de los polos positivo y negativo que produce esa diversidad de miradas entre la belleza de los grandes bulevares del nuevo París que plasman los impresionistas o la degradación de los suburbios industriales de Londres que ponen de manifiesto los grabados de Gustave Doré. Las mismas visiones que transmitieron Dickens o Whistler en sus críticas al Londres *de maderas carcomidas y estancias minúsculas y sucias* o en las alabanzas al nuevo Crystal Palace que *resplandece en este glorioso día. El viejo París ya no existe*—afirmaba Baudelaire en 1857— *la forma de la ciudad cambia más aprisa, ¡ay!, que el corazón de un mortal*.¹⁵ El viejo París se ha transformado. Ahora las imágenes son las del *Boulevard des Capucines*, de Monet, o las diferentes impresiones del *Boulevard Montmartre* o la *Rue Saint Honoré* de Camille Pissarro; la *Estación de Saint Lazare* de Monet o el *Pont Neuf* de Renoir. Pero también, la mirada crítica de Van Gogh y sus visiones de las *Huertas de Montmartre*, el *Moulin*

¹⁴ MADERUELO, J., "Del escenario de la ciudad al paisaje urbano", en *Arte y Naturaleza: Desde la Ciudad*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998, pp. 33-56, espec. p. 46.

¹⁵ BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, Madrid, Edaf, 2009, p. 175.

de la Galette o la *rue Lepic*; o las periferias industriales en los fondos de algunas obras de Seurat.

Es también la ciudad de la fotografía y los grabados a vista de pájaro con los que se buscaba de nuevo la dualidad a la hora de mostrar los patrimonios aún intactos y detenidos en el tiempo de las ciudades históricas que nos presentan fotógrafos como Clifford o Laurent, junto a las muestras de modernidad y progreso que se plasman en las imágenes de fábricas, chimeneas, estaciones de ferrocarril, puentes, etc. En las ciudades de los grabados de Guesdon, Arnout, Fichot, Müller, Borchel o Veith la insistencia en el primer plano relega la mayoría de las veces el centro histórico al fondo de la imagen, representándolo sólo de forma global. Se trata sin duda de una crítica indirecta de la ciudad existente, insistiendo en la que ya había recibido del siglo XVIII: aun a pesar de las intervenciones parciales de que había sido objeto por parte de los monarcas absolutistas, la ciudad heredada de la Edad Media es insalubre, intransitable y fea por lo confusa. Los barrios modernos, por el contrario, se conciben según las directrices de una nueva disciplina: el higienismo.

Tomando como referencia un caso de especial relevancia, el Berlín del primer tercio del siglo XX va a experimentar una transformación radical que la convierte, en competencia directa con París, en el referente de la nueva modernidad donde se darán cita artistas, arquitectos, editores, marchantes, galeristas y escritores que, de una u otra forma, plasman la nueva imagen que presenta una ciudad en total transformación. En 1910 se resuelve el concurso para el Gran Berlín, con un plano que redimensiona el espacio urbano quintuplicando su extensión, coincidiendo con la Exposición Internacional de Urbanismo, magníficamente recogida por Hegeman en un catálogo que se convierte en el mejor exponente de la situación de la ciudad.¹⁶ Una ciudad que ve modificar su estructura física, las relaciones con y entre los ciudadanos, los espacios públicos y el tráfico, caracterizada, en palabras de George Simmel, por el movimiento y la intensificación de la vida nerviosa.¹⁷ Una ciudad que seduce, convertida en metrópoli, a jóvenes artistas como Kirchner o Grosz vinculados a los nuevos grupos en torno a la Sezession, el Dadá o el Expresionismo, la nueva arquitectura de Scharoun, Bruno Taut o Paul Scherbart, el maquinismo de Hilberseimer, los fotomontajes de Moholy Nagy, el cine de Walter Ruttmann y su *Berlín: Sinfonía de una Gran Ciudad* o los textos de August Endell sobre la *belleza de la metrópoli* en 1908 y de Ludwig Meidner sobre la visión apocalíptica de la misma seis

¹⁶ HEGEMANN, W., *Catalogo delle esposizioni internazionali di urbanística: Berlino 1910: Dusseldorf 1911-12*, en Calabi, D. e Folini, M. (a cura di.), Milano, Il Saggiatore, 1975.

¹⁷ SIMMEL, G., "Las grandes urbes y la vida del espíritu (1903)", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp. 247-261, espec. p. 247.



Fig. 4. Adolph von Menzel, *Partida de Guillermo I al frente de guerra el 31 de julio de 1870*.
Berlín, Nationalgalerie, 1871.

años después. Todos ellos se dan cita en un Berlín que crea así sus propios imaginarios y las imágenes que desde entonces han caracterizado ese período como uno de los más significativos de la metrópoli contemporánea.¹⁸

Un Berlín que bien podría iniciarse con imágenes como las de Adolph von Menzel cuando en 1871 pinta la *Partida de Guillermo I al frente de guerra el 31 de julio de 1870* [fig. 4], apenas doce días después de declarada la guerra francoprusiana, de donde sale una Francia derrotada en la figura de Napoleón III, que había tenido su mejor reflejo en la gran transformación de la ciudad de París de manos del prefecto el barón George Haussmann, con las obras ahora paralizadas, y una Prusia triunfante que crea el Imperio Alemán con capital en un Berlín provinciano que verá rápidamente

¹⁸ MARCHÁN FIZ, S., *Berlín punto de encuentro: el arte en Berlín de 1900 a 1933*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989; PETERS, O. (ed.), *Berlin Metropolis: 1918-1933*, Munich-New York, Prestel Verlag, 2015; METZGER, R., *Berlin. Les années vingt. Art et culture 1918-1933*, Wien, Hazan, 2006.

la necesidad de transformarse en la *Grosstadt* de su plan urbanístico de 1910. Una Gran Ciudad (*Grosstadt*) reflejo de la Gran Alemania (*Grossdeutschland*) del proyecto bismarckiano.

El pequeño Berlín provinciano está todavía presente en obras del propio Menzel como la que pinta en 1847 con una *Vista del ferrocarril Postdam-Berlín* con la pequeña capital al fondo, rodeada aún de paisaje natural, sin áreas de expansión y con una línea férrea que acaba de inaugurarse. Pero volviendo al Berlín guillermino, cabe recordar que fue un coleccionista berlinés quien le encargó pintar el desfile militar del 31 de julio de 1870 que culminaría un año después en la derrota y amarga ironía para Francia de ver al nuevo emperador alemán coronado en el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles. Por entonces Menzel también vivía en Berlín y había visitado París en varias ocasiones, en 1855, 1867 y 1868, aprovechando exposiciones y contactos con artistas como Courbet o Meissonier. A su vuelta a Berlín, Menzel había asimilado bien la actitud de la gente y el espacio público de la ciudad y, de esa forma, con el recuerdo parisino, reproduce aquí a los nuevos berlineses.

El centro de la composición aparece ocupado por una masa de hombres, mujeres y niños que, vestidos con sus mejores galas, se arremolinan en la Unter den Linden —el equivalente berlinés a los Campos Elíseos— para despedir a los verdaderos protagonistas de la obra, desplazados ahora a la izquierda, donde aparecen el carruaje real con el rey saludando a la muchedumbre, y la reina escondiendo su cara tras un pañuelo. A la derecha, la línea de edificios engalanados con el ondear de banderas prusianas y alemanas, símbolo de la unificación, presenta entre otros espectadores del acontecimiento una pareja —vista desde un ángulo oblicuo digno de Degas— apoyada en el balcón más cercano a nosotros que son, en realidad, retratos de la hija y del yerno del mecenas.

Ciertamente, Menzel no camufla por completo todas las pistas que pueden revelarnos la importancia histórica de este día. Un repartidor de periódicos en primer plano sostiene claramente una edición especial del periódico que el grupo de la izquierda lee interesado, e incluso los colores de la multitud tienden a reflejar los colores nacionales, negro, blanco y rojo, de las banderas alemanas que ondean. El efecto inmediato, no obstante, es el del bullicio apacible e intrascendente de una ciudad desocupada que Manet, por ejemplo, había captado en el París de su *Concierto en las Tullerías*. Sin embargo, la técnica de Menzel, pese a emplear la pincelada moteada y suelta de los franceses, sigue siendo más detalladamente descriptiva, produciendo finalmente un efecto más ilustrativo y pormenorizado en el que el interés particular por las partes no encaja con la fusión del aire libre de un todo iluminado por el sol, como si se hubieran sobrepuesto

a la fuerza el estilo de Meissonier y el de Manet. Y como respuesta a estos trascendentales acontecimientos políticos, la pintura de Menzel lo que nos ofrece es sobre todo un documento empírico de espectadores de la ciudad hormigueando alrededor de un desfile militar lleno de colorido.¹⁹

Durante los años de gobierno de Guillermo I (1870-1890) y sobre todo con Guillermo II (1890-1918) el Berlín clasicista de Schinkel se ve enriquecido por los nuevos eclecticismos monumentales propios de la época guillermina a los que se unen un ambiente artístico finisecular dominado aún por el academicismo y los coletazos de aceptación del Impresionismo, en artistas como M. Liebermann, L. Corinth, M. Slevogt, junto a la aparición en 1892 de la Sezession berlinesa, con un protagonismo básicamente plástico y no arquitectónico. Un Berlín que se abre también a las grandes transformaciones de la industria, que por esos años empiezan a caracterizar el nuevo paisaje urbano de las ciudades, configurando así la ciudad que Julius Posener definió como el Berlín de Piedra y el Berlín Verde.²⁰

Un Berlín consecuencia de la aplicación, a partir de 1862, del Plano de extensión de Hobrecht que supuso la construcción masiva de grandes bloques de viviendas de alquiler para acoger a la nueva población, creando con ello el Berlín de piedra de las grandes *Mietkasernen*, o bloques de alquiler para vivienda obrera. Hobrecht había recibido en 1858 el encargo de ampliación de la ciudad que completa en 1862 creando una retícula de calles que empiezan a organizar la trama urbana de manera más regular, con avenidas más amplias y rectilíneas, espacios y paseos para el ocio y el descanso, así como para la fluidez del tráfico. Entre 1870 y 1910 ese Berlín en expansión se verá colmatado por las citadas *Mietkasernen* que acogen una población que triplica en pocos años la ciudad saturando el espacio urbano hasta llegar a convertirse, en palabras de Hegeman en *la ciudad de caserones de alquiler más grande del mundo*,²¹ con los consiguientes problemas de hacinamiento, habitabilidad, falta de luz y ventilación que supone bordear siempre la legislación para buscar el máximo aprovechamiento del espacio.

La nueva capital prusiana se había convertido en un foco de desarrollo industrial y económico, manufacturero, bancario y de servicios financieros. Su fisonomía experimentó metamorfosis constantes y radicales, a medida que nuevas fábricas, estaciones de ferrocarril, bloques de viviendas, almacenes comerciales y hoteles se iban levantando por toda la ciudad. Berlín pasará de 170.000 habitantes en 1800, a dos millones en 1900, como consecuencia del continuo flujo de inmigración, en su mayoría proceden-

¹⁹ ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1984, p. 399.

²⁰ POSENER, J., "El Berlín de Piedra-El Berlín Verde", *Cuaderno de Notas*, 6, 1998, pp. 111-124. Publicado originalmente en *Arch+*, 63-64, 1982.

²¹ HEGEMAN, W., *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 46.

te de las zonas rurales de Prusia oriental. Frente a la colmatación de los *Mietkasernen* el contraste con los saludables entornos de los suburbios de clase media de Charlottenburg y Grunewald que se extendían hacia el oeste de los Tiergarten, llevaron a Posener a definirla, en respuesta a la anterior afirmación de Hegeman, como *la mayor ciudad verde del mundo*.

Es entonces cuando Berlín conoce el proyecto de Jansen (1910) para la nueva metrópoli, la *Grosstadt*, que culminará en la década siguiente con la definitiva reorganización administrativa con la anexión de territorios y municipios del entorno configurando el Gran Berlín de sus veinte barrios o distritos con una superficie total de 883 km² sobre los 66 km² iniciales. Este Berlín de las nuevas viviendas y colonias obreras (*Siedlungen*), de las ciudades de la industria como la Siemenstadt o el entorno de la fábrica AEG, del racionalismo de los proyectos de Hilberseimer y el expresionismo de las arquitecturas de cristal de Taut y Poelzig, es la ciudad a la que llegan pintores como Beckmann en 1905, Otto Müller en 1908, Kirchner y Heckel en 1910 y Smith-Rottluff en 1911. También en 1910 Herwarth Walden funda la revista y editorial *Der Sturm*, y al año siguiente Franz Pfemfert funda la revista *Die Aktion*. En 1908 August Endell había escrito un texto elogiando *La belleza de la metrópoli* en el que la definía como *ese milagro de belleza y poesía; una fábula, la más multiforme y variopinta, nunca narrada por el poeta; una patria, una madre, que cotidianamente colma a sus hijos de alegrías siempre vivas*.²²

Berlín se convierte así en el gran objeto de la representación por parte de unos artistas seducidos por la metrópoli. Hay un desbordado interés por la ciudad, un deslumbramiento ante sus formas, sus espacios, su dinamismo, ante la vitalidad de la vida moderna. Y así el motivo pictórico toma como referencia los nuevos monumentos de la modernidad: frente a las calles tradicionales y los grandes edificios históricos ahora, con el triunfo de la técnica y de la máquina, los motivos de representación son aquellos nuevos iconos, aquellas figuras de lo moderno que están construyendo los nuevos paisajes urbanos. Así, a las avenidas y bulevares, a los escaparates y los cafés, las estaciones de ferrocarril y los puentes, se suman también ahora las fábricas, las chimeneas y los suburbios industriales. Y a todo ello, también los ciudadanos, los transeúntes que recorren las calles en ese devenir cada vez más dinámico y nervioso que caracteriza los espacios de la vida moderna. En 1914 Kirchner lo sintetiza en su obra *Potsdamer Platz* [fig. 5].

Comparando la imagen pictórica con el estado real de la plaza, en vano buscaremos semejanza alguna, lo cual corrobora la libre interpretación a que se ve sometida su arquitectura. Si bien esta enmarca el acon-

²² ENDELL, A., "La belleza de la metrópoli (1908)", en Pizza, A. y Pla, M., *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, pp. 181-184.

tecimiento, no por ello se mitiga la irradiación nerviosa de la escena. Es evidente que en ella podemos apreciar la influencia futurista en la subordinación a unas líneas de fuerza, pero si a los italianos les importa el movimiento como manifestación autónoma y abstracta, a Kirchner solamente parece interesarle si se fusiona con la vida humana. Por ello mismo, si irrumpen ciertas líneas de fuerza, será en atención a los vínculos físicos y psíquicos que tienden con los personajes que las pueblan. Es precisamente la presencia de estas líneas de fuerza lo que acentúa la desproporción de las figuras situadas en los primeros planos respecto a las arquitecturas del fondo. A ellas se deben asimismo las deformaciones en perspectiva, las direcciones y angulaciones que, auxiliadas por el cromatismo, nutren esa especie de tensión erótica que las envuelve. Por otra parte, el contraste de colores fríos e inquietantes refuerza una cierta agresividad en la exacerbación emocional de las vivencias.²³

Ese mismo año, Ludwig Meidner escribía un breve manifiesto con *Instrucciones para pintar la gran ciudad* en el que afirmaba:

*Debemos comenzar a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres. No es posible dominar nuestro problema con la técnica de los impresionistas. Debemos olvidar todos los procedimientos y trucos precedentes y apropiarnos los medios expresivos completamente nuevos. (...) ¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano, las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos, las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche, la noche de la gran ciudad!*²⁴



Fig. 5. E. L. Kirchner, Potsdamer Platz, 1914. Berlin, Neue Nationalgalerie.

²³ MARCHÁN FIZ, S., *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 57.

²⁴ MEIDNER, L., "Instrucciones para pintar la gran ciudad (1914)", en González, A., Marchán, S. y Calvo, F., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 115-118, espec. p. 117.

Pero la ciudad, las ciudades, magnifican las contradicciones y alimentan el choque entre contrarios. Y así, a las puertas de un conflicto mundial, el espacio urbano pierde su belleza y seducción para encontrar en esos mismos lugares destrucción, crisis, violencia, revolución y pobreza. Son los *paisajes apocalípticos* que pinta entonces el propio Meidner, reflejando el caos de las grandes urbes en plena guerra mundial. Miseria y opulencia, muchedumbre y soledad, destrucción y construcción. Los primeros en lanzarse a la calle, en Berlín, serán los dadaístas. Durante la Primera Guerra Mundial la ciudad se convierte en el escenario de sus provocaciones; rechazan cualquier forma de poder, cualquier restricción a la libertad y, ganados para la causa revolucionaria, toman el partido de los espartaquistas, denunciando con sus invectivas la podredumbre de la sociedad.

La *Metrópolis* de Grosz (1917, Madrid, Museo Thyssen) deja de cantar la vitalidad y el progreso de la ciudad naciente y describe el horror, la violencia, lo irracional y la locura, en las convulsiones del Apocalipsis, visión alegórica e inquietante de una sociedad encaminada a su propia destrucción. La pintura, consecuencia de los horrores de los que el artista había sido testigo en el frente de guerra, se inscribe dentro de un estilo marcadamente expresionista, aunque el solapamiento de planos geométricos de la composición nos remite a la estética cubista, y la representación de la aceleración de la vida urbana, propia del futurismo italiano, se adecuaba a la perfección a la imagen del mundo que él quería transmitir. Grosz convierte la glorificación futurista de la ciudad en destino fatal del hombre moderno. La muchedumbre deshumanizada que contemplamos en *Metrópolis* está irremediablemente atrapada en un tipo de vida infernal que Grosz exagera a través de unas acusadísimas líneas de fuga, producidas por una perspectiva muy rígida y, sobre todo, gracias al predominante color rojo que proviene de una abrasadora e irreal esfera solar que ilumina toda la composición.

El Berlín de entreguerras reflejará esa nueva realidad en los autómatas de Grosz, en sus mutilados de guerra y en los obscenos burgueses enriquecidos con el estraperlo. Una visión amarga que el cine supo completar y reorientar haciéndonos de nuevo sentir la vida de la metrópoli que nunca duerme, en su intensa actividad de un ciclo que no tiene fin, componiendo una sinfonía urbana (Walter Ruttmann, *Berlín: Sinfonía de una Gran Ciudad*, 1927) entre el ocio y la miseria, entre la fábrica y el café, de una ciudad que se encamina de nuevo hacia su destrucción. Entre la seducción y el caos, entre la realidad y la huida, entre la vida y la muerte.