

PROCEDIMIENTO PARA LA REALIZACION DE UNA OBRA ESCULTORICA

Por

JORGE ISAAC PALACIOS CAICEDO

//

Tesis de grado presentada como requisito parcial
Para optar el título de
MAESTRO EN ARTES

Presidentes de Tesis:

Teórica : JAIME GUERRERO

Práctica: ERNESTO BUZZI

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PASTO - COLOMBIA

1983

PROCEDIMIENTO PARA LA REALIZACION DE UNA OBRA ESCULTORICA *

Por

JORGE ISAAC PALACIOS CAICEDO

I. ASUNTO

"Y cuando hubo terminado la creación del mundo, Yehová, formó el hombre a partir del barro.

Dijose entonces Dios: HAGAMOS AL HOMBRE A NUESTRA IMAGEN Y A NUESTRA SEMEJANZA, PARA QUE DOMINE SOBRE LOS PECES DEL MAR, SOBRE LAS AVES DEL CIELO, SOBRE LOS GANADOS Y SOBRE TODAS LAS BESTIAS DE LA TIERRA Y SOBRE CUANTOS ANIMALES SE MUEVAN SOBRE ELLA. (Génesis lra. parte, cap. 1o. Vers. 26).

* Tesis de grado presentada como requisito parcial para optar el título de Maestro en Artes bajo la presidencia en la parte teórica de JAIME GUERRERO y en la parte práctica de ERNESTO BUZZI.

AN
T
930.118
P153

AGRADECIMIENTOS :

A MI ESPOSA

A MIS HIJAS

A MIS PADRES

A MIS FAMILIARES

A MIS AMIGOS

Un especial sentimiento de gratitud a mis amigos y compañeros por la colaboración prestada durante el transcurso de mis estudios.

DEDICO:

JORGE ISAAC PALACIOS CAICEDO

CONTENIDO

I. AGENTES	3
II. JUSTIFICACIONES	2
III. OBJETIVOS	4
IV. MARCO	5
A todos y cada uno de mis maestros que con su saber y paciencia han contribuido para que mi anhe lo que se gestara en mi desde mi infancia haya po dido implementarse y me coloque a las puertas del inicio de un camino que estoy dispuesto a recorrer.	5
Un especial sentimiento de gratitud a mis a- migos y compañeros por la colaboración prestada durante el transcurso de mis estudios.	11
La escultura romana	15
La escultura barroca	25
La escultura del siglo XVIII	35
La escultura del siglo XIX	45
La escultura del siglo XX	55
El arte moderno y la escultura	65
La figura humana en el arte	75
Proporciones, ritmo y armonía en el arte	85
La figura humana en los diferentes estilos	95
Materiales y procedimientos técnicos en la escultura	105
Los modelos en la escultura	115
Los procedimientos	125

CONTENIDO

	Pág.
I. ASUNTO.	1
II. JUSTIFICACION	2
III. OBJETIVOS.	4
IV. MARCO TEORICO	5
A. La escultura como manifestación cultural a lo lar go del tiempo	5
1. La escultura prehistórica	5
2. La escultura helenística.	9
3. La escultura romana.	10
4. La escultura cristiana.	11
5. La escultura románica	12
6. La escultura gótica.	16
7. La escultura del Renacimiento	19
8. La escultura barroca.	28
9. La escultura hasta finales del siglo XIX. . .	44
10. La escultura del siglo XX	56
B. El estudio anatómico y su manifestación escultó- rica.	86
1. La figura humana en el arte.	86
2. Proporciones, cánones y armonía del cuerpo .	87
3. La figura humana en los diferentes estilos .	91
C. Materiales y procedimientos escultóricos: Prin- cipios y elementos de las Artes Plásticas. . . .	94
1. Los materiales en la escultura.	94
2. Los procedimientos.	97
V. DEMOSTRACION PRACTICA Y TEORICA DEL PROCESO EMPLEADO	

II. JUSTIFICACION

Pág.

EN LA ELABORACION DE LA OBRA ESCULTORICA.	104
1. Asunto o idea.	104
2. Boceto en dibujo.	104
3. Boceto en busto	104
4. Ampliación del boceto en dibujo	105
5. Tarima.	105
6. Soporte.	105
7. Estructura osea	105
8. Estructura miológica.	106
9. Modelado.	106
10. Moldeado.	106
11. Variado	107
12. Retiro de taceles	107
13. Acabado.	108
VI. CONCLUSIONES.	109
VII. BIBLIOGRAFIA	110

II. JUSTIFICACION

"El arte como concepto existe solamente en los ámbitos mentales y cuando entra al mundo de los sentidos es la OBRA DE ARTE".

Para el hombre primitivo esculpir era cuestión de vida o muerte en la medida en que iba unido a una Industria rudimentaria que permitía al hombre perfeccionar su vida mediante el uso de objetos. Para las civilizaciones posteriores, la escultura representa un monumento conmemorativo, un hito tridimensional permanente y también la más satisfactoria forma de auto expresión.

En un principio el representarse en sus más cotidianas actividades, satisfizo el deseo de detener su forma en el tiempo, pero con éste fueron despertándose en el hombre los deseos de averiguar sus orígenes y su razón de ser.

La facultad de amasar con las manos la tierra y sacar de ellas figuras, debió de preocupar al hombre, la sensación de imitar el gesto del Demiurgo, como lo atestiguan las diversas leyendas de la creación: Los egipcios creían que el Ka había moldeado a los hombres con un torno de alfarero; en Mesopotamia, en la epopeya de Gilmanes, "La diosa Araru se lavó las manos, amasó la arcilla y escupió sobre ella para formar a Enkindu, futura rival de aquel Hércules Sumerio".

Cuando los hombres buscaron medios más amplios de expresión, se volvieron hacia el cuerpo humano como motivo más agradecido. Ningún objeto, y por supuesto ningún animal ofrece tanta riqueza de detalle y tanta armonía como la forma humana desnuda, la forma redonda de la cabeza, las curvas de los músculos, las áreas bellamente diferenciadas del torso y de las caderas, los largos brazos y piernas los finos y afilados dedos proveen al artista de oportunidades sin límite.

Por lo anterior y después de muchos análisis, llegué a la con-
clusión de que la figura humana es aquella que tiene todos los ingre-
dientes necesarios y más que suficientes, para expresar por medio de
ellos toda clase de sentimientos, pasiones y voluptuosidades de todo
aquel que aspira a ser artista, puede encontrar y a primera vista re-
conocer.

El conocimiento y dominio de las formas y canones humanos han
sido, son y seguirán siendo el fundamento de todas las demás propor-
ciones (arquitectónicas, muebles, vehículos, etc.), que el hombre
diseña y construye para su propio servicio.

El artista no puede sustraerse al dominio de esta realidad, rea-
lidad que abre ulteriores transformaciones como lo explica el deve-
nir del arte en sus distintas manifestaciones.

III. OBJETIVOS

1. Mediante un bosquejo histórico del desarrollo y devenir de la escultura clásica, demostrar la vigencia del sentido clásico en los tiempos actuales y corrientes del arte.

2. Siguiendo los lineamientos de uno de los procedimientos en la realización de una escultura hacer una demostración de: el estudio de la figura humana, en su aspecto anatómico, miológico, estructural, expresivo y temático.

3. Mediante la ejecución de la obra se busca hacer la aplicación práctica de uno de los canones de inspiración clásica.

4. La anterior aplicación y demostración no pretende de ninguna manera denotar que su autor tenga una actitud dogmática frente al asunto ya que los procedimientos en el campo del arte son infinitos y dependen de la mente y habilidad de quien los emprende, pero se trata de hacer una aplicación y demostración de lo aprendido y desarrollado en la academia.

IV. MARCO TEORICO

A. La Escultura como manifestación cultural a lo largo del tiempo. Estas esculturas informes están ligadas por su aspecto a un prototipo que, repetido desde la Edad del Renacimiento hasta las antigüedades.

1. Escultura prehistórica.

Muchos siglos antes de la aparición de las civilizaciones históricas más antiguas, produjo el hombre algunos ensayos escultóricos que merecen ser mencionados en esta breve reseña.

Hasta ahora no se ha descubierto ninguna obra de arte digna de figurar entre esculturas artísticas. En los yacimientos cuaternarios chelleense, acheulense ó mousteriense. Las primeras esculturas rudimentarias son contemporáneas de la fase aurignaciense, de la época del reno; las obras más antiguas son ensayos de figuras humanas intensamente esteatopigas; las esculturas posteriores que revelan una verdadera evolución artística, representan casi únicamente figuras de animales. Los hallazgos más importantes de figurillas antropomórficas, proceden de las grutas de Grimaldi, cerca de Menton y de la gruta del Papa, de Brassempont, habiéndose descubierto esculturas análogas en Malta, Tracia, Iliria, Bosnia, Rumania, Polonia, Grecia continental, Creta, Malta y Egipto. Las esculturas de animales, que son las obras maestras del cuaternario, pertenecen casi exclusivamente a la fase magdaleniense, exceptuado la representación de algunos cérvidos hallados en la estación de Salutre, sobresale entre todas estas obras una cabeza de caballo relinchando, hallada en la gruta del Mas d'Azil (Ariege), en donde se descubrieron también otras obras importantes, así como en algunas estaciones de Périgord, y de los alrededores de Lourdes. La sorprendente habilidad demostrada por los escultores cuaternarios de Mas d'Azil, algunas de cuyas obras pueden reputarse como producciones de un verdadero artista, no prevaleció durante el período neolítico. A las notables obras de los naturalistas artistas contemporáneos de los cazadores

de renos, siguió un arte bárbaro y grosero cuya mejor obra escultórica está representada por una divinidad antropomórfica esquemáticamente indicada, muy inferior a los primeros ensayos de los escultores paleolíticos. Estas esculturas informes están ligadas por su aspecto á un prototipo egeo, repetido desde Asia Menor hasta las antiguas casitérides, pasando por nuestro litoral y cronológicamente abarcan los oscuros tiempos que mediaron hasta que el hombre supo utilizar el hierro.

Muchas obras procedentes de los hallazgos realizados en la exploración de las estaciones paleolíticas, tienen cierta semejanza con algunas esculturas labradas por diversos pueblos salvajes y aun con las de algunos artistas improvisados.

El retroceso señalado en el desarrollo del arte cuaternario, se ha repetido muchas veces á través de los siglos, aun tratándose de civilizaciones sólidamente afianzadas y generalizadas por todos los ámbitos de los países cultos. Desde muy reciente fecha va remontándose la historia artística de la humanidad, pudiendo vislumbrarse el encadenamiento de las obras que enlazan los primeros tanteos artísticos, con la eclosión de civilizaciones perfectamente definidas como la egipcia, caldea, asiria, griega, persa, india y china.

Los descubrimientos de Enrique Schliemann, realizados en Micenas, revelaron la importancia de la civilización egea, demostrándose más tarde en Tirinto y en Vaphio, en Spata, Egina, Nauplia, y en las islas de Antiparos. Los amorgos, Sifnos y Sirios y finalmente en Milo y Chipre.

Una vez estudiados los monumentos artísticos de la civilización llamada Micénica, comprobóse su extensión hasta el delta y valle del Nilo, Sidon, Troya, Sicilia, Cerdeña y España (Cadiz y Zaragoza), sobrepasando a todos los yacimientos explorados, los de la Isla de Creta que fue probablemente el centro político y social de la civiliza-

escultores arcaicos por finísimo mármol de las islas y acentuando la serena gracia y la naturalidad de las estatuas que debían adjudicar por tantos siglos la supremacía a la escultura helénica. Al lado de las elegantes figuras femeninas de los jonios revestidas de ricos ropajes, produjeron los dorios los fuertes desnudos masculinos de los héroes de la palestra, brillantemente representados por el grupo de los tiranicidas, original de Antenor y reproducida por Cricio y Nesiotes. Las excavaciones de Olimpia y especialmente las de Delos y Egina han aclarado el proceso de la escultura griega durante los siglos VI y V. a. de J.C.

El florecimiento alcanzado por el espíritu helénico a fines del siglo V a. de J.C. no dejó de manifestarse en la escultura griega, brillando los nombres de Miron, Policleto y Fidias, cuyas obras del Partenon, figuran desde entonces entre las obras maestras del arte.

El alto nivel alcanzado en Atenas durante el Siglo V, mantúvose durante la siguiente centuria en el Peloponeso y en las ciudades Helénicas de Italia, Sicilia y Grecia. Sin embargo, las mismas causas que acarrearón la decadencia de Atenas, consiguieron rebajar el ideal artístico de los escultores griegos, ateniendo más a las nimiedades exigidas por los clientes que a las aspiraciones puramente artísticas.

Entre las obras más importantes de este período cuéntase el monumento erigido al rey de Caria, mausoleo, por su viuda Artemisa. El monumento de Lisícrates, de Atenas, es de la misma época, brillando entre los mejores escultores Praxíteles y Escopas, en el Atica, y Lísipo en Argolida. Las tumbas reales de Sidon y los monumentos alejandrinos sostuvieron con formulas convencionales algo de la inspiración praxiteliana, aprovechando las enseñanzas anatómicas reveladas por los médicos de Alejandría. Para llegar en la ejecución a un mecanismo realista asombroso.

2. La escultura helenística.

El altar de Pérgamo fue la última obra importante de la escultura griega, a la que muchos críticos añaden el grupo de Laoconte de afectadísimos movimientos, y el otro es el toro Farnesio, toda vía más teatral. El Friso de Pérgamo se desarrolla en los fragmentos reunidos en Berlín, en una extensión de un centenar de metros y en medio de la tendencia a la exageración y a la excesiva meticulosidad de la ejecución, aparece en el frío arte griego que hasta entonces solo había cultivado la belleza y la fuerza física, el dolor humano cualidad que sostiene el valor artístico del Laoconte contra los ataques de los que ven en las esculturas del Partenón el momento culminante de la escultura helénica.

Las conquistas de Alejandro impusieron el ideal y los procedimientos artísticos helénicos, en las dilatadas cuencas del Nilo, del Indus y del Oxus, pero Atenas, que había sido el emporio de las artes y del espíritu griego, vióse eclipsada por la rápida, pero fugaz fortuna de Pérgamo, Antioquia y Alejandria. Las obras de esta época revuelta, durante la cual se elevaron templos más ricos y mayores que el partenón, se resienten de la rapidez que presidió a su ejecución y de un eclecticismo que delata la falta de personalidad de los ejecutantes, a los que se exigía muchas veces la reproducción de obras célebres antiguas. A esta circunstancia se debe en gran parte que se conozcan en nuestros días las obras de los grandes escultores griegos, pues sin esas copias solo las descripciones de los escritores de la antigüedad nos hubiesen transmitido algún recuerdo ciertamente incompleto y confuso.

La escultura helenística no solo cultivó y propagó el arte griego, sino que dió señales de existencia durante largos siglos, cuando todo el mundo conocido fue romano, y aun que ahogada en la fastuosidad de la decadencia bizantina, pudo alcanzar a influir los albores del primer renacimiento italiano cuando los escultores pisanos su-

y otros elementos arquitectónicos, dando nueva vida a las volutas inspiradas en las hojas de acanto que los romanos habían tratado de un modo puramente convencional y geométrico.

Las revueltas provocadas por los iconoclastas (siglo XII), no solo no lograron destruir la producción de esculturas y otras manifestaciones artísticas, sino que fueron los instrumentos inconscientes de su propagación desde la corte de Carlomagno hasta los confines de Europa, admitiéndose el trabajo de los artistas bizantinos emigrados, por la fama de que gozaban sus obras.

La creciente prosperidad de los monasterios, en los que vivían monjes procedentes de diversos pueblos contribuyó a facilitar la labor de aquellos artistas, pero no tardaron en adaptarse a las exigencias del estilo románico, parco en esculturas importantes.

5. La escultura románica

5.1 Características.

La escultura adquiere en este período una importancia fundamental, ya que se incorpora plenamente al edificio, al que embellece al mismo tiempo que cumple una misión docente.

La iglesia románica no es sólo el edificio destinado a albergar en su seno a los fieles, sino que mediante las artes figurativas contribuye a mantener viva la fe del creyente. Este valor eminentemente instructivo de las artes figurativas y su plena integración en el edificio es esencial para comprender su extraordinario desarrollo e importancia rompiendo, particularmente en la escultura, con la resistencia que en el período prerrománico y paleocristiano no había determinado su escaso desarrollo.

Los problemas relacionados con este renacimiento escultórico

afectan tanto a la forma, como al contenido. En el primer aspecto, para el redescubrimiento, de la técnica, el escultor románico se inspira tanto en los ejemplos subsistentes de la antigüedad como en los modelos que le suministran los diversos ejemplos de las artes aplicadas prerrománicas. Ahora bien, la forma románica está determinada tanto por las condiciones del material con que se trabaja, como por los problemas que se plantean en cuanto a su integración al edificio. Es el marco arquitectónico en que se sitúa la escultura, el que en la mayor parte de las ocasiones determina la forma escultórica. Así tendremos figuras largas y enanas, figuras que se ajustan a la forma del capitel, de las jambas de una puerta o a las dovelas de un arco. Y en los espacios disponibles se advierte la estructura geométrica en que se ha organizado la superficie y a la que se acomodan las esculturas.

En la iconografía el escultor se inspira en mil fuentes diversas tanto religiosas como profanas. Es importante la preocupación por la significación, de ahí la proliferación de alegorías, dando paso a la representación de monstruos, pues partiendo de la interpretación alegórica de los animales, se funden las formas características de varios de ellos cuando se quiere alegorizar un pecado o expresar unas ideas. Es este aspecto expresivo lo que justifica la representación figurativa en el templo. Predomina, en todo caso, el carácter docente de la representación, pues en todo momento se advierte la dirección del monje o eclesiástico que determina los temas y organiza los programas iconográficos.

Dada la finalidad de la representación es lógico la despreocupación por la belleza formal, pues lo que interesa es el contenido expresivo. Incluso parece advertirse una cierta preferencia por las formas que no complacen a los sentidos, en cuyo dinamismo espiritual se apoya, ya que el espectador no se detiene ante la imagen, que no es más que la representación simbólica de una idea. Se justifica así el hieratismo solemne de muchas imágenes, como expresión de la inmu-

tabilidad de la creencia y se fijan de acuerdo con la iconografía bizantina- algunos modelos característicos, como la Majestas Domini -Cristo con cuatro claves, rígido en la cruz y con los ojos abiertos-, o la virgen, también en majestad, hierática, entronizada y, a su vez, sirviendo de trono al niño.

5.2 Francia

Entre los numerosos ejemplos de la escultura románica francesa sobresalen, en Borgoña, los tímpanos de Santa Magdalena de Vézelay, con el tema de Pentecostés, y el de San Lázaro de Autun, debido al maestro Gislebertus, con el Juicio Final; en el Languedoc es obra fundamental el tímpano de Moissac, inspirado en un beato mozárabe, con el tema de la visión apocalíptica y el de San Sernín de Tolosa con la ascensión del señor, íntimamente relacionada con San Isidoro de León.

En Auvernia, donde se conservan los más antiguos capiteles románicos en San Benoît-sur-Loire, sobresale el tímpano de Santa Fe de Conques, con el tema del Juicio Final. Muy característica es la influencia clásica, en íntima relación con Italia, en la Provenza, como vemos en San Trófimo de Arlés. En la región del Sudoeste es representativa la fachada de San Pedro de Angulema, con los temas de la ascensión y el juicio Final. El románico normando se caracteriza por el predominio de la decoración geométrica.

Ya señalan el tránsito hacia el gótico las estatuas-columnas del Pórtico Real de Chartres, en cuanto a la rigidez e hieratismo se une una evidencia tendiente hacia la idealización, como en el naturalismo de algunas de las figuras de las archivoltas.

5.3 Italia

En la región lombarda encontramos uno de los pri-

meros escultores del románico, el maestro Wiligelmo, que trabaja en la catedral de Módena y que se relaciona con el autor del trono de la catedral de Bari. Ya en la segunda mitad del siglo, trabaja en Parma el mejor escultor italiano, Benedetto Antelami, a quien se debe el descendimiento de la catedral y, ya en una segunda etapa iniciando el tránsito hacia el gótico, trabaja en las esculturas del baptisterio y en las de la catedral de Fidenza.

Entre las restantes escuelas italianas sobresale el clasisismo de las obras de la corte de Federico II en Capua y la importancia de las obras en bronce debidas a artistas formados en talleres de carácter bizantino relacionados con el monasterio de Montecassino. Esta influencia bizantina se funde con la que se recibe del norte, de los talleres germánicos, según vemos en las puertas de San Zenón de Verona. Ya a fines del siglo XII trabajó un maestro, Bonanus de Pisa, a quien se deben las de la catedral de Monreale y las de la cabecera de la catedral de Pisa.

5.4 Otras escuelas

En Alemania se mantiene la técnica de la función en bronce derivada de los talleres de Hildesheim. Es escasa la escultura monumental, pues las conservadas son tardías, como la Puerta Dorada de Freiberg, aunque la estética románica ha de influir fuertemente en las obras del gótico del siglo XII. Son importantes algunas imágenes, entre ellas la virgen de Santa María del Capitolio de Colonia.

En Inglaterra son obras representativas los relieves de Chichester, los capiteles de Canterbury y la portada de Kilpeck, con geometrificaciones que han de perfilarse en el románico inglés.

En Suiza son importantes las portadas de las catedrales de Lausana y Basilea.

escultura gótica está representado por las Portadas del Crucero de la catedral de Chartres, el mejor conjunto iconográfico del gótico francés, en el que destacan particularmente algunas imágenes, como las de San Teodoro y Santa Modesta. En Amiens se plasman los ideales clásicos en esculturas particularmente representativas como el Bello Dios y San Fermín, mientras que en la Virgen Dorada, se advierte la evolución hacia el manierismo del siglo XIV. Es la catedral de Reims la que ofrece mayor número de esculturas de diversos maestros que sintetizan las varias tendencias dentro del clasicismo, entre los que destacan el maestro de Amiens, el de las figuras antiguas -a quien corresponde la Visitación y que es llamado así por la influencia que sobre él ejercen las esculturas de la antigüedad- y el del Ángel de la sonrisa, que señala las directrices manieristas de la escultura de este período.

En el siglo XIV son importantes las obras en marfil de los talleres parisinos. Ya a fines de este siglo se crea un importante taller en torno a la corte de los Duques de Borgoña, en Dijon, en el que destaca Claus Sluter, a quien se deben dos obras de gran importancia en la Cartuja de Dijon, el llamado pozo de Moisés -basamento con los seis profetas mayores de una cruz monumental- y el sepulcro de Felipe el Atrevido, en el que aparece el tema del encapuchado que ha de alcanzar gran difusión.

6.3 Italia

En los talleres italianos, donde se trabaja el mármol preferentemente, es persistente la influencia de los modelos de la antigüedad. El taller más representativo se sitúa en Pisa, iniciado por Nicolás Pisano, sumamente clásico en sus obras, a quien se debe el púlpito del baptisterio, de Pisa, interviniendo también en el de la catedral de Siena, en el que debió colaborar su hijo Giovanni. Es este escultor, Giovanni Pisano, el más característico, que trabaja en torno a 1300, fundiendo la influencia clásica recibida

de su padre con las directrices del gótico francés, según vemos en el púlpito de la catedral de Pisa y en la Virgen de la catedral de Prato.

Entre los numerosos continuadores tiene principal importancia Andrea Pisano, a quien se deben las primeras puertas del baptisterio de Florencia, en las que renueva la técnica de la fundición en bronce, anticipando el Renacimiento.

6.4 Otras escuelas

En Inglaterra son característicos los monumentos funerarios, como el del Príncipe Negro en Canterbury, y los relieves en alabastro de los talleres de Nottingham, que se exportan en gran cantidad al continente.

En Alemania, en el siglo XIII, destaca el centro de Bamberg, con numerosas esculturas, entre las que destaca la del Caballero, al parecer retarto de Conrado II. A este mismo momento corresponden las esculturas de Naumburgo, especialmente las parejas de donantes que muestran ciertas relaciones con la escultura burgalesa.

En el siglo XIV, correspondiendo a un arte más expresivo, sobre salen las esculturas de Estrasburgo y la imaginería exenta, fundamentalmente las Virgenes, de gran belleza y los Cristos, fuertemente expresivos, así como las múltiples versiones del tema de la Piedad.

Corresponde al siglo XV el desarrollo de varias escuelas, entre ellas la de Nuremberg, con Veit Stoss, Adam Krafft y Peter Vischer, y la de Wurzburg representada por Tilman Riemenschneider.

En Portugal son importantes los sepulcros de Alcobaca, Braga y Evora, así como buen número de obras procedentes de los talleres de Coimbra e imágenes de Virgenes, Santos y del Cristo Crucificado.

7. Escultura del Renacimiento

La escultura italiana del Renacimiento como la arquitectura, nace apoyada en los modelos clásicos, pero no se rompe la continuidad de ciertas formas de lo medieval que, por otra parte, en Italia habían estado muy influidas por la supervivencia de lo antiguo. Así en los primeros artistas del "Quattrocento" puede advertirse una esbeltez de proporciones y una elegancia lineal y curvilínea, que viene del gótico internacional, junto a un gusto por el pormenor realista y anecdótico de la misma procedencia. Se advierte también el gusto por el desnudo, enteramente clásico, la utilización de los materiales nobles de la antigüedad (mármol y bronce) y un interés por lo monumental y severo, cuyo avance se sigue sin dificultad a lo largo del siglo, para culminar en el Cinquecento.

Además del género religioso, siempre cultivado con preferencia vemos surgir elementos profanos y alegóricos en la escultura funeraria, y resucita el retrato ecuestre al modo antiguo, a la vez que se cultiva mucho el de busto. La técnica de la fundición del bronce alcanza una extraordinaria perfección, y la labra del mármol consigue efectos de sutilísimo refinamiento, especialmente en el relieve. En Florencia se generaliza además un material, el barro cocido, que a veces se deja en su color o se pinta (terracota), y en ocasiones se vidria, con efectos peculiares.

7.1 El Quattrocento

7.1.1 Ghiberti y Della Quercia

El primer gran escultor enteramente renacentista es Lorenzo Ghiberti (1378-1455), orfebre también, que había estudiado en Roma, y que inicia su estilo con muchas supervivencias formales del mundo gótico internacional. En 1402 vence en el concurso para la ejecución de las puertas del Baptisterio de Florencia,

cuya ejecución será su primer encargo de importancia. Distribuidas aún al modo gótico, como las que precedentemente había hecho Andrea Pisano, con veintiocho medallones lobulados, que encierran unos pocos personajes, muestran, sin embargo, una novedad considerable en la perfección anatómica y una gran originalidad en las orlas decorativas. De muy lenta elaboración simultanea su labor con la de otras obras de gran tamaño y con relieves amplios donde experimenta lo que ha de ser su estilo madura y sumás genial aportación. En 1425 se le encarga la otra puerta del Baptisterio, que decide organizar de modo totalmente diverso, con diez grandes recuadros rectangulares, con escenas de compleja composición con muchos personajes, que se mueven en un amplio espacio, tratadas de modo casi pictórico, dando gran volumen a los elementos del primer termino y apenas cuerpo a los de las lejanías, aplicando a la escultura recursos de la perspectiva, ordenando la composición en planos que valoran la luz y la sombra. Su sentido del movimiento y del ritmo constituyen un considerable avance en la dirección clásica que culminará en Donatello.

De la misma edad que Ghiberti es Jacobo Della Quercia de Siena, artista de otras preocupaciones, a quien interesa sobre todo la expresividad rotunda del cuerpo humano, con un gusto por las formas hercúleas y heróicas, anticipando mucho de lo que ha de ser el estilo de Miguel Angel. En los mismos años en que Ghiberti trabaja en las puertas del Baptisterio, della Quercia hace los relieves de San Petronio de Bolonia, con escenas del Génesis, sin preocupación alguna por el espacio ambiental y llenando todas las superficies con figuras monumentales. La tumba de Hilaria de Carreto, en Lucca mostraba ya unos niños desnudos portando una gruesa guirnalda de tono enteramente clásico, y en la fuente Gaia de Siena dejó también esculturas de carácter mitológico y profano.

7.1.2 Donatello

Pero el escultor más importante del "Quattro

cento" florentino es, sin duda, Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi), hombre de amplias preocupaciones artísticas, que cultivó también la orfebrería y supo de arquitectura y pintura.

Nacido en 1386 y muerto en 1466, es en realidad el gran creador del estilo del Renacimiento pleno, oscilando entre la búsqueda del equilibrio clásico y la belleza, y el cultivo de un cierto expresionismo, que apoyado en la realidad, acentúa los valores dramáticos. Su motivo fundamental es lo humano, estudiando al hombre desde la infancia hasta la vejez, no perdona ninguna de las deformidades de la edad. Pero son las figuras juveniles las más típicas del artista, especialmente sus versiones de David, tanto en bronce como en mármol, de gracia y delicadeza extremas o en los San Juan Bautista adolescentes. El San Jorge, en pie, armado, sólidamente plantado, es la representación de la plenitud viril, y el San Juan Evangelista sentado, anciano de nobleza y fuerza considerables, anuncia el Moisés de Miguel Ángel. En sus relieves, la sutileza técnica en el modo de tallar el mármol o de preparar el fundido de bronce, obtiene efectos de gran refinamiento. Sus Virgenes abrazando al Niños; crean un tipo de enorme difusión posterior, por obra de sus discípulos, y los efectos de relieve pictórico y perspectívico que Ghiberti había conseguido, se superan en sus amplios relieves del Altar de San Antonio de Padua o en los púlpitos de San Lorenzo de Florencia, obras estas de la vejez de Donatello, y ejemplos soberbios de un estilo más patético y pictórico, recurriendo a veces incluso al artificio de dejar las cosas aparentemente inacabadas, lo que les presta un aspecto de modernidad sorprendente.

Donatello realiza además una de las primeras y más importantes estatuas ecuestres de todo el Renacimiento, inspirándose en el Marco Aurelio romano: la del "Condottiero" Gattamelatta, de Padua, primera estatua en honor de un guerrero de todo el mundo moderno. También hizo en alguna ocasión escultura en madera policromada, apoyándose en la tradición gótica, y acentuando rasgos expresivos de fuer

te verismo que no rechazan la representación de lo feo y lo deforme (Santa Magdalena, del Baptisterio de Florencia).

A él se debe la serie de relieves con alegorías humanistas y motivos mitológicos.

7.1.3 Otros escultores florentinos

de Florencia, continuado por Alberti.

Junto a Donatello destacan en Florencia otros muchos artistas, contemporáneos unos y otros seguidores inmediatos del gran escultor. Entre los primeros hay que recordar a Luca della Robbia que difunde el uso de la cerámica vidriada, con las figuras blancas sobre fondos azules y con elementos decorativos vegetales, de rico colorido. Creador de tipos de gran finura y personalidad, tuvo un gran taller y muchos imitadores entre los que destaca su sobrino Andrea, que prolongó el taller hasta entrado el siglo XVI. Luca fue además excelente escultor en mármol, autor de una bellísima "cantoría" para la catedral de Florencia, que contrasta por el elegante equilibrio de las figuras de los jóvenes cantores, con el arrebatado dinamismo de los niños danzantes en la de Donatello.

Discípulos directos de Donatello fueron Desiderio de Settignano, Antonio y Bernardo Rossellino y, más jóvenes, Benedetto de Majano y Mino de Fiésole, todos ellos soberbios escultores en mármol que prolongan la dirección de gracia y delicadeza, y que ayudan a crear un tipo de monumento funerario concebido como arco triunfal a la romana, ricamente decorado con motivos clásicos.

La dirección más intensamente expresiva, la cultiva Andrea Verrocchio pintor también y maestro de Leonardo de Vinci, que realiza en Venecia la estatua ecuestre del "condottiero" Colleoni, superior en energía y tensión al prototipo donatelliano, y el David, del Museo Bargello, maravilloso de detalle y vibración interior. Antonio Pollaiuolo recoge el modo expresionista y el gusto por lo nervioso e inacabado, y Agostino de Duccio, se expresa en una técnica refinadísima en bajo relieve, con una estilización de figuras y

un ritmo sinuoso y nervioso en los contornos, muy personal.

A él se deben la serie de relieves con alegorías humanísticas y motivos mitológicos que decoran el templo malatestiano de Rimini, construido por Alberti.

7.1.4 Escultura en el resto de Italia

Fuera de Florencia hay que señalar especialmente al escultor del sur de Italia, establecido en Bolonia, Nicolo del Arca, que está en contacto con Jacopo della Quercia, y que conoció seguramente el estilo borgolón de fines del gótico, creando grandes realizaciones en barro cocido, de fuerte expresionismo patético, al dalmata Francesco Laurana, que trabaja en Nápoles para Alfonso el Magnánimo, pasando luego a Francia, y que es un exquisito retratista y a los bronzistas de Padua, que con sus esculturas de pequeño tamaño, contribuyen mucho a difundir por toda Europa -donde se coleccionaron ávidamente- formas y tipos renacentistas, basados en obras de la antigüedad romana.

7.2 El Cinquecento

En contraposición al siglo XV, y del mismo modo que en arquitectura, el XVI va a ver el predominio de lo romano frente a lo florentino. En lo estrictamente formal, las delicadezas quattrocentistas y el amor al pormenor menudo, van a ceder el paso a una grandiosidad monumental y simplificadora, ya intuida en las obras de Jacopo della Quercia. El relieve plano y sutil casi desaparece y se prefiere el bulto redondo y el tamaño superior al natural.

7.2.1 Miguel Angel

Miguel Angel Buonarroti es, sin duda, el genio máximo de la escultura, arte que consideraba el suyo, aunque

cultivara también la arquitectura y la pintura. Su calidad excepcional, su amplitud de concepción, casi gigantesca, y su extraordinaria sabiduría frente a las formas del cuerpo y los complejos del espíritu, hacen de Miguel Ángel el prototipo universal capaz de expresar en mármol cualquier concepto, idea o propósito, aun el más complejo. En su tiempo fue casi divinizado y sus obras, incluso las inacabadas, han sido durante siglos, modelos fervorosamente estudiados.

Florentino de nacimiento y de educación, discípulo de Bertoldo Giovanni, que a su vez lo había sido de Donatello, inicia su formación en la línea donatelliana consiguiendo, en la Madonna de la Escalera un exquisito relieve de carácter pictórico. Un viaje a Bolonia le pone en contacto con las obras de Jacopo della Quercia que marcará fuertemente su estilo futuro, y una estancia en Roma enriquece definitivamente su concepto grandioso de la forma, en contacto con las colecciones de mármoles romanos, mucho más ricas y variadas que las mediceas.

En Roma labra la Piedad del Vaticano soberbia obra de perfecto equilibrio entre una concepción monumental, de volúmenes puros y cerrados, y un acabado refinadísimo y delicado. Sorprende la extrema juventud de la Virgen en la que ha querido, sin duda, expresar no la Virgen real, madre doliente y madura, sino la Virginidad eterna y sin edad.

En 1503 esculpe el grandioso David para la plaza de la Signoria de Florencia que contrasta, por su desnudo heroico, su tensión y su mirada agresiva, con los Davides adolescentes victoriosos, de serena y reposada gracia, de los escultores del "Quattrocento". Ya está en esta escultura varonil, de belleza y fuerza casi sobrehumanas, casi todo lo que ha de ser la evolución posterior de su escultura, cada vez más reconcentrada en su tensión interna. Desde 1501 viene trabajando en el proyecto que había de ser el más ambicioso de su vida y

que, trágicamente habría de reducirse a lo largo de casi toda su existencia, hasta constituir una verdadera dramática obsesión: el sepulcro del Papa Julio II. Concebido primero como una verdadera montaña de mármol exenta bajo la cúpula de San Pedro, con más de cuarenta figuras de tamaño colosal, hubo de irse reduciendo por presiones de todo tipo (económicas, políticas, familiares), y cuando muchos años más tarde se instaló en la iglesia de San Pietro in Vincoli, sólo figuran en él, de su mano, el famoso moisés, obra capital de fuerza contenida, y grandiosidad terrible, y las estatuas de Lía y Raquel. Mientras concibe este gran monumento se descubrió en Roma el Laocoonte, que supuso para Miguel Ángel y todos los escultores de su tiempo una verdadera revelación. A partir de este momento la expresión se hará más intensa y las actitudes más violentas, y un halo de dramático pesimismo velará los rostros.

Entre 1520 y 1534, labra los sepulcros de la familia Medicis en San Lorenzo de Florencia; son las figuras sedentes de Julián, joven guerrero de altivez imperial, y Lorenzo, vuelto sobre sí mismo en actitud introvertida que le ha valido el calificativo de "il pensieroso". Les acompañan recostados sobre los sarcófagos, en actitud contrapuesta, que se repetirá luego hasta el infinito, las figuras alegóricas del Día y la Noche, el Crepúsculo y la Aurora, entendidas como robustos cuerpos desnudos, desde la juventud esplendorosa de la Aurora, a la poderosa vejez del Crepúsculo.

Años más tarde, en su madurez y su vejez, el tono de exaltación del cuerpo, con su pagana belleza, cede a un pesimismo dramático que encuentra en lo religioso, y especialmente en el tema de la Piedad, un campo adecuado. También en los poemas de esos años expresa su soledad y su amargura, que busca refugio en lo piadoso, dudando incluso, de la validez del arte, al que ha consagrado su vida anterior. Las versiones de ese asunto realizadas en estos años, son absolutamente distintas de la famosa del Vaticano. En la de la catedral de Florencia de formas atormentadas, inconclusa, se autoretrató en el viejo

Arimatea; en la Rondanini apenas esbozada, los cuerpos de la Virgen y del Cristo sostenido por aquella son apenas un espectro doliente.

deja obras de equilibrio y perfección notables, a su silueta lineal

Lineal, broncista 7.2.2 Otros escultores

Carlos I y Felipe II y la larga presencia en España de su hijo Por-

ran, ejerció influencia Junto a Miguel Angel, casi todos sus contem

poráneos resultan pobres. Y por supuesto, de un modo u otro todos recogen algo de su influencia, aunque las formas poderosas y tensas del maestro se disuelvan en el arabesco elegante, idealizado y conceptuoso del manierismo cortezano. En Roma en la segunda mitad del siglo, solo encontramos modestos artesanos deslumbrados por la grandeza de Miguel Angel, que imitan pobremente.

los viajeros.

En Florencia, en torno a la refinadísima corte de los Médicis ya Duques de Toscana, se crea un círculo de exquisita elegancia, con un refinamiento lineal notable. Algunos escultores pueden considerarse marcados por la potencia muscular miguélangelesca, como Baccio Bandinelli, autor de un Hércules y Caco gigantesco, y de unos bellos relieves de Apóstoles en la Catedral de Florencia, o Ammanati autor de la fuente de Neptuno, de mármol y bronce, de la plaza de la Señoría. Otros más personales, rehuyen las formas macizas y cultivan la elegancia lineal, con formas más esbeltas, fusiformes y vueltas sobre sí mismas, en una silueta helicoidal que ya había usado Miguel Angel para expresar la angustia o la pasión, y que ahora se hace puro juego lineal. Benvenuto Cellini orfebre extraordinario y maravilloso fundidor, hizo el Perseo para el Duque Cosme. Juan de Bolonia franco-flamenco de Douai, establecido en Italia desde muy joven, realiza una obra muy varia, con esculturas para jardines, de carácter fantástico y grotesco, mármoles severos de clásica belleza un tanto fría y bronce de refinada perfección. Cultivo también la escultura ecuestre que, por su serenidad y realismo, marca el tránsito hacia las formas del primer barroco, y tuvo un enorme éxito europeo.

En otras partes de Italia destacan artistas como Jacobo Sansovino, florentino de nacimiento y arquitecto también, que en Venecia deja obras de equilibrio y perfección notables, o el milanés León Leoni, bronceista de gran calidad que, por su vinculación a nuestros Carlos I y Felipe II y la larga presencia en España de su hijo Pompeo, ejerció influencia definitiva en la escultura española.

7.2.3 La escultura fuera de Italia

Como en la arquitectura la aparición de la escultura renacentista en los países europeos está unida a la difusión de los modelos italianos y a la presencia de escultores italianos viajeros,

En Francia, las formas italianas se funden, a comienzos del si glo, con cierta supervivencia borgoña, en las figuras realistas, le vemente melancólicas en los sepulcros. Michel Colombe de Troyes es la figura más interesante, con la tumba de los Duques de Bretaña en la catedral de Nantes, ordenada ya con pilastrillas y medallones, pero de estructura medieval, con yacentes y virtudes en pie en los ángulos. La familia florentina de los Giusti establecida en Tours, trabaja para la corte, realizando entre 1516 y 1528 la Tumba de Luis XII y su esposa, para San Denis, transposición correcta, un tanto fría de la escultura florentina de fines del XV, con relieves pictóricos y figuras monumentales. Más adelante, en torno a 1533, la presencia en Fontainebleau de artistas italianos de la importancia de Rosso Fiorentino y del boloñés Primaticcio, crea un estilo refinado y elegante con sus relieves de estuco, de formas alargadas y flexibles, enteramente manieristas, también en el uso de los motivos mitológicos de sutil sensualidad. Primaticcio hizo traer de Italia vaciados en yeso de las más famosas esculturas de la antigüedad romana que comenzaron a ser estudiados y conocidos.

En la segunda mitad del siglo aparecen ya escultores franceses

de fuerte personalidad. Jean Goujon, que trabajó con el arquitecto Lescot para el Louvre, es de una sutileza clásica excepcional, que parece evocar en sus relieves el estilo fidiaco. Sus ninfas de la Fuente de los Inocentes son de lo más bello de su tiempo en toda Europa.

Germain Pilon de estilo más robusto y grave, cultiva el desnudo femenino en figuras alegóricas de sobria monumentalidad y el retrato realista de objetividad sorprendente. Es característico de la escultura funeraria francesa de ese tiempo, el realismo extremo en la representación de los difuntos, a veces presentados como cadáveres en putrefacción dentro del sepulcro, que contrastan con la monumentalidad heroica de la figuras arrodilladas en la parte superior. Esto, que puede considerarse supervivencia del gótico final, culmina en Ligier Richiez (1500-1577) que representa la muerte, en la tumba de Rene de Chalon.

En Alemania, también puede señalarse una fuerte supervivencia de elementos góticos tardíos. Los más grandes artistas continúan largo tiempo tallando la madera al modo tradicional, y destaca un gran fundidor de bronce, Pieter Vischer autor de la tumba de San Sebald de Nuremberg y de las tumbas imperiales en Innsbruck (1513).

A fines del siglo, la presencia de artistas flamencos difunde el personal manierismo de los nórdicos, enlazando sin dificultad con el primer barroco, con artistas como Hubert Gerhard, bronceista flamenco establecido en Munich. Otros artistas flamencos, asimilan y difunden los modelos italianos a través de tallas en madera y laudas funerarias de bronce de rica y recargada decoración.

8. La escultura barroca

A partir de Miguel Angel, sus seguidores hicieron cada vez más virtuosismo de la escultura, dominando técnicamente el mármol

hasta el punto de hacer con el verdaderas filigranas. Este dominio de la técnica, alcanzado durante el manierismo, hizo posible que la ambición de movimiento, que inquietaba a los artistas barrocos pudieran llevarse a cabo también en la ESCULTURA.

Esta fue rompiendo poco a poco el equilibrio clásico alcanzado por Miguel Angel entre movimiento y masa, a favor del primero; así, la escultura del período barroco hace moverse a las figuras cada vez más obsesivamente, y ese movimiento ya no se recoge sobre sí mismo ni se compensa por los grandes volúmenes como en las obras miguelangelescas, sino que se lanza hacia el exterior como escapando de la figura misma: brazos, cabellos, y sobre todo, amplios ropajes, sabiamente modelados, sobresalen del volumen principal, torciéndose o agitándose en forma casi siempre dramatizada.

De esta manera, la escultura adquiere aspectos que antes sólo eran propios de la pintura. Y esta visión pictórica de la naturaleza es preciso una de las más importantes características de la escultura barroca.

Como consecuencia de esa visión y del deseo de mover las figuras se acentúan los efectos de luces y de sombras, buscándose oquedades y amplios pliegues para lograrlo, hasta que el escultor llega a emplear su virtuosismo en matizar todos los detalles del movimiento y de los efectos pictóricos de estos paños, más que en usarlos como complemento de las formas corporales.

Pero aun así, es empeño importante del escultor barroco el de procurar la mayor realidad en las carnes, y el de matizar los gestos. En suma: al concepto escultórico de las esculturas renacentistas, dispuestas en planos precisos, sucede el concepto pictórico de las esculturas barrocas, presididas por un naturalismo efectivista. Más a pesar de todo ello y de disparar sus movimientos hacia afuera, la escultura barroca se subordina a la Arquitectura y busca formar par-

te de los grandes conjuntos, reservándose un papel más bien pintoresco y colaborando a la idea del movimiento arquitectónico.

8.1 Italia

El padre de la escultura barroca en Italia es Juán Lorenzo Bernini, a quien hemos podido ver como arquitecto representando junto con Borromini, todo el gusto de la contrareforma. Gran virtuoso del cincel, su carrera de escultor, su influencia y su prestigio, fueron tan asombrosos en su tiempo, que ningún otro óso enfrentársele ni discutirle. Bernini llenó con su nombre el siglo XVII, como Miguel Angel había llenado el XVI.

Se formó con su padre, Pedro Bernini, iniciando muy pronta su tendencia hacia el movimiento en tanto estudiaba la escultura helénica. Obras de esta etapa juvenil que reflejan ambas influencias son el Rapto de Proserpina, ejecutada en colaboración con su padre, y la cabra Amaltea, además de algunos bustos de gran realismo.

Sin embargo, es con su David como logra la primera obra de estilo personal, a los veinte años de edad: en esta figura muestran ya el movimiento cargado de violencia y la habilidad con el cincel de Bernini modela y matiza las diversas partes.

Pero su obra maestra, hecha en plena madurez -a los cuarenta y seis años-, es la Santa Teresa en éxtasis (iglesia de Santa María de la Victoria en Roma). Esta obra en mármol esta concebida como un cuadro. La concepción pictórica de algunos escultores renacentistas, para la que empleaban el relieve, es llevada por el barroco Bernini hasta el bulto redondo en la Santa Teresa. Esta representada en el momento de un arrebató místico en que, fallecida, va a recibir en su pecho el dardo de oro -símbolo de amor divino- con que se apresta a hierirla un ángel adolescente. La escena se desarrolla en el espacio, sobre movido trono de nubes en el que la santa, a pesar de su desfa-

llecimiento, se muestra presa de enorme agitación interior y exterior ayudada esta por el enorme movimiento de su hábito, cuyos incontables pliegues de sutilísimo modelado impiden adivinar la forma del cuerpo, que se supone así inmaterializado.

El Angel, en pie, aparece sereno y gracioso, y está cubierto por un paño que se mueve en arrugas ascendentes como una llama. Muy pocas veces como esta obra un escultor ha sabido expresar tan justamente un sentimiento y ha sabido imprimir al mármol la diferencia de calidad en los materiales que con el se quieren representar. La Santa Teresa de Bernini representa, en fin, una de las obras cumbres de la escultura barroca, y en ella se fijan de manera definitiva la mayor parte de los caracteres generales que han de seguir más o menos de cerca la mayoría de los artistas del estilo.

La teatralidad y el efectismo, sin embargo, alcanzan mayor grado en los sepulcros labrados por este escultor para los Papas Urbano VII y Alejandro VII en la Basílica de San Pedro. Y en algunas fuentes romanas del Triton y de la Plaza de Navarona, hace colaborar al agua en los efectos del movimiento general. Durante los últimos años de su vida ejecuta también magníficos retratos en busto y algunos ecuestres en que, rompiendo la costumbre renacentista, hace erguirse al caballo sosteniéndolo sólo sobre sus patas traseras, lo que inaugura una manera que seguirán otros muchos barroquistas en monumentos similares.

8. 2 Otros escultores

Ni durante el período de transición del manierismo renacentista al Barroco ni durante el apogeo de éste se cuentan en Italia escultores de la talla ni de la fama de Bernini. En un segundo plano se encuentran, empero, algunos virtuosos que, inspirados por la contrareforma, pueden considerarse muy cercanos al barroco, si bien no con la plenitud de estilo lograda por el autor de Santa Te-

resa. de Italia XIII.

Son ellos Esteban Maderno, milanés, autor de la estatua yacente de Santa Cecilia, de gran realismo; Alejandro Algardi, gran figura en su tiempo, antagonista en lo artístico y enemigo personal de Bernini, virtuoso capaz de tratar la superficie del mármol como si fuese cera, y que influyó notablemente en el resto de Italia, donde se le consideró como digno sucesor del estilo orfebre de Cellini. Seguidores durante los siglos XVII y XVIII de la corriente berninesca son Camilo Rusconi, lombardo; Felipe Della Valle, Florentino, que tiende en alguna obra hacia la serenidad neoclásica. Santiago Serpotta, que trabaja en Palermo, es sobre todo en los aspectos decorativos, el mejor escultor italiano del XVIII.

En la famosa fuente de Trevi intervinieron varios de los escultores berninescos del siglo XVIII.

8.3 Francia

La escultura barroca francesa, continuando la característica iniciada durante el renacimiento, relega a segundo término los temas religiosos para ocuparse especialmente de los mitológicos y los profanos, ya que, en vez de la Iglesia, son los monarcas y los hombres de la corte los que encargan la mayor parte del trabajo para decorar palacios y residencias. Por esto mismo, el retrato de cuerpo entero y especialmente el de busto constituyen temas de principal interés.

El estilo de los escultores franceses de esta época está muy influido por los italianos, especialmente por Algardi -en el reinado de Luis XIV y por Bernini, quien había permanecido algún tiempo trabajando en Francia.

Sólo Sarrazin, de formación italiana, se destaca durante el rei

nado de Luis XII. Coyseux.

8.3.1 Puget

Es el más importante de los del siglo XVII. Trabajó en Marsella como figura así aislada, al margen del grupo cortesano de Versalles, con cuyos directores había tenido roces debidos a su independencia y orgullo.

Es el más barroco de los escultores franceses, con estilo claramente influido por el de Bernini, ya que se había educado artísticamente en Italia cuando esta nación vibraba bajo el gran prestigio del napolitano.

Sus temas, nutridos de la antigüedad clásica a través de algunos manieristas y barrocos italianos, tienen acento francés a pesar de su italianismo, y están ejecutados con gran virtuosismo y con movimiento dramático. Son sus obras más características el mármol Milón de Crotona, a la manera berninesca, y Alejandro y Diógenes, relieve que recuerda la manera de Algardi.

8.3.2. Los escultores de Versalles

Casi todos los escultores franceses trabajan en equipo, durante el reinado de Luis XIV, para la ornamentación del palacio de Versalles, bajo la dictadura cortesana del pintor y decorador Le Brun, quien impone a todos el estilo oficial, por lo que a pesar de la personalidad de algunos de ellos, la obra en conjunto, numerosísima adquiere gran similitud de carácter, ya que todos, además de las directrices concretas de Le Brun, habían tenido una formación académica en la Real Academia de Pintura y Escultura, de creación oficial y monopolizadora de toda la enseñanza artística.

Entre todos los escultores de Versalles sobresalen Francisco

Girardon y Antonio Coysevox.

Girardon, sucesor de Le Brun en el cargo de inspector de toda la obra escultórica del palacio, realizó sus trabajos, como todos los del equipo, interpretando bocetos previos que Le Brun confeccionaba. Asimiló las enseñanzas italianas de Bernini y de la antigua escultura romana, logrando producir figuras llenas de gracia, entre las que son más destacables las de tema mitológico, repartidas por los jardines de Versalles: así, El rapto de Proserpina y Apolo servido por las nin^{fas}.

Coysevox es especialmente un gran retratista, virtuoso a lo Bernini en la ejecución, y de francesa elegancia en la concepción. Hijo de un carpintero, aprovechó en su escultura la habilidad manual aprendida de niño en el taller paterno, esculpiendo directamente sobre el mármol y modificando en él a veces el modelo de barro. Su obra conjunta muestra el amor de Coysevox por la antigüedad y por la anatomía. Son numerosísimas las figuras decorativas, trofeos, remates de cornisamento, bajorrelieves y retratos que constituyen su trabajo en Versalles.

Es difícil elegir las obras más típicas de Coysevox, que mantiene su calidad de estudioso en todo tiempo. Además de buen retratista fue gran modelador de caballos.

Otros escultores, artistas-artesanos de buena academia aun que de inferior categoría, son Gaspar y Baltasar Marsy, Francisco Anguier, Juan Bautista Tuby, Esteban Le-Hongre y Martín Desjardins, dedicados a labrar jarrones, sirenas, tritones, figuras de fuentes y grupos decorativos en los jardines de Versalles.

8.4 La escultura del Rococó

Durante el reinado de Luis XV, en que se desarrolla el

estilo rococó, los escultores siguen produciendo obras al servicio de la magnificencia cortesana. Bernini continúa siendo el modelo más influyente, si bien su dinamismo efectista se ve moderado y nutrido de gracia a cambio de ser privado de drama. Los motivos predilectos son el desnudo en temas mitológicos y el retrato, que se ejecutan con la finura y la ligereza propias del estilo; pero también el niño es modelo preferido, por adaptarse bien a las gracias del rococó y tal vez por atender a la idea formulada por Luis XIV: Difundir la infancia por doquier.

Las figurillas gráciles -bibelots- hechas en porcelana se ponen muy de moda, y son ellas, más que las esculturas de tamaño grande, las que representan al período Rococó, difundiéndose mucho las de la famosa fábrica de Sevres.

Tal vez el escultor más representativo de la época es Falconet que con ellas inspiró muchas creaciones de porcelana, siendo intérprete muy acertado de la suave gracia femenina en figuras de inspiración escasa, de coquetas actitudes y de juvenil rostro ovalado, típico de todo el Rococó.

Pigalle viene a estar dentro de la misma línea en muchas de sus obras pequeñas, pero en general es de temperamento más ardoroso y produce obras muy realistas como la estatua de Voltaire o aparatosas y afectadas como el Mausoleo del Mariscal de Sajonia.

Bouchardon, que no sufrió la influencia del estilo y que más bien tendió a reaccionar contra él, fue también uno de los más populares durante la primera mitad del siglo XVIII, así como los hermanos Costous, discípulos y continuadores de Coysevox en dicho siglo. Guillermo es autor de los caballos de Marly, que, procedentes de este palacio, adornan hoy los Campos Eliseos (París).

8.4.1 Alemania

Terminado el florecer de la escultura alemana con el Renacimiento, durante el período barroco se hace tributaria de la italiana, francesa o flamenca, y queda reducida a la decoración y a las pequeñas figuras.

A pesar de ello, en Berlín figura un gran escultor, Andrés SCHLUTER, quien bajo la influencia holandesa ejecuta relieves decorativos de alto valor, entre los que son de notar los de las cabezas de soldados moribundos, en la Armería de Berlín. También es autor de notables monumentos, como el del Gran Elector (Berlín).

8.4.2 España

8.4.2.1 Caracter de su imaginería barroca

El barroco es el tiempo original de la escultura en España. En el siglo XVII la imaginería española presenta características propias que la distinguen claramente de la del resto del mundo y que la hacen tener un gran prestigio, no exento, empero, de incomprensión.

Sus caracteres principales se habían empezado a establecer durante el Renacimiento, como ya hemos visto; pero es con el nuevo estilo con el que se definen y se generalizan formando ya Escuela Nacional.

Se emplea la talla en madera como procedimiento más común y se usa el estofado y el policromado casi sin excepción, para labrar siempre imágenes religiosas. Los temas profanos son prácticamente inexistentes.

La imaginería policromada es, pues, lo que personifica a la escultura barroca española, que produce obras espléndidas donde se patentizan muy claramente las notas distintivas del Arte en España:

el sentimiento naturalista, la pasión religiosa, los efectos de colorido y el concepto realista y profundo alejado de cánones ideales. Estas, naturalmente, sumadas a las formas características de lo barroco ya dichas, con las que no sólo son incompatibles sino complementarias.

Son esculturas destinadas a figurar en los retablos, e imágenes aisladas para llevar en procesión por las calles, ya que, en el siglo XVII, estas públicas demostraciones de fe adquieren en España una significación especial y una gran importancia como espectáculo religioso en torno de la imagen. Por eso, el escultor imaginero se esfuerza en tallar rostros y actitudes de gran expresión, que reflejan realmente la santidad, el sufrimiento, la pureza y los estados místicos, en forma captable por el pueblo.

Es, pues, todo lo contrario de un arte frío, idealizado y lleno de bellezas formales para una minoría. A su realismo contribuye la adición de elementos naturales ellos mismos, como cabelleras auténticas, o imitaciones artesanas cuales son ojos de cristal, lágrimas de resina, etc. También se ejecutan muchas imágenes para ser realmente vestidas con mantos y prendas de ricas telas bordadas, en cuyo caso la tentación en la que se fija el escultor es en las partes visibles del cuerpo cabeza, manos y pies, abandonando el resto que ha de revestirse, el cual no pasa de ser un tosco maniquí.

La escultura barroca de España pasa por las tres mismas etapas evolutivas que ya se señalaron en su arquitectura. Pero dentro de ellas se definen dos escuelas: La de Castilla, de hondo dramatismo efectista, y la de Andalucía, impregnada de belleza más dulce y clásica.

8.4.2.2 Gregorio Hernández y la Escuela Castellana

La escuela Castellana se centra en Valladolid, ciudad que ostentó entoncés, por poco tiempo, la capitalidad de España, y donde ya habían trabajado Berruguete y otros importantes renacentistas. Esta escuela, durante el período barroco cobra especial importancia bajo la personalidad de Gregorio Hernández (o Fernández) quien impone su estética a los demás, estética que, sin sentir demasiado la belleza plástica, profundiza en el drama de las figuras y en las formas atormentadas.

Con Gregorio Hernández alcanza su punto más alto el realismo en España, para buscarlo no desdeña --sobre todo en los personajes de la pasión de Cristo, que es su tema predilecto-- el horror y las notas más trágicas y desagradables que expresan la muerte y las flagelaciones. A cambio del naturalismo con que ejecuta las formas del cuerpo humano, los vestidos son interpretados por él convencionalmente, haciéndolos caer muchas veces, de manera acartonada y en grandes ángulos, como lo hacían los primitivos de la cultura flamenca.

Sus obras más características, impregnadas de sentimiento trágico, fueron ejecutadas para las procesiones, formando grupos o figuras aisladas. Son destacables los Cristos yacentes, muy repetidos por Hernández, cuyos rostros muestran la realidad de una muerte dolorosa de manera impresionante. El espíritu sencillo y observador del artista le impidió las más de las veces superar el realismo para imprimir aliento místico o belleza ideal. Pero a cambio de ello los grandes efectos dramáticos, tan amados del pueblo castellano, y el vigor, presiden atractivamente su obra y, en general, la de los demás escultores barrocos del grupo de Castilla.

8.4.2.3 Martínez Montañés y la Escuela Sevillana

La importancia adquirida por Sevilla durante los años de la conquista española de América hizo que la

ciudad andaluza --sede de la Casa de Contratación, que monopolizaba el comercio con el continente nuevo-- uniera a su poderío económico el artístico, desarrollando la más importante escuela de escultura y de pintura de España.

El origen de ella, es, sin embargo, castellano, y con lejana influencia flamenco-borgoña, por una parte, e italiana por otra, ya que varios escultores procedentes de Avila (Castilla), de tal manera influidos durante el Renacimiento, se aposentaron en Sevilla, atraídos probablemente por su opulencia, a principios del siglo XVI, formando el primer núcleo de imagineros. Pero sólo Juan Martínez Montañés encauzó definitivamente la escuela determinando sus características, que son en buena parte el reflejo del sentimiento popular andaluz.

Martínez Montañés es así el maestro de la imaginería sevillana pero además es quien interpreta en España --como Bernini en Italia-- el gusto de la contrarreforma. Iniciado como escultor en el estilo renacentista, clásico y sereno, a lo largo de su obra transita hacia el realismo naturalista propio del barroco, aunque sin abandonar nunca su primitiva ponderación y su equilibrio.

Por ello, Montañés participa simultáneamente de los matices renacentistas y barrocos sin que se le pueda incluir francamente en uno u otro estilo. Es, pues, más justo calificarlo de protobarroco.

La mayor parte de sus trabajos fueron ejecutados para retablos y casi todos en madera brillantemente policromada. En ellos hay siempre esa serenidad graciosa y equilibrio clásico, aun dentro del naturalismo, que son los principales ingredientes de su belleza. Más las características subrayadas no sólo van a ser desde entonces de Montañés, sino que se hacen también propias de toda la Escuela andaluza de escultura y, más concretamente, de la sevillana.

Dentro de la línea general citada están sus obras más conocidas, como el Cristo de la Clemencia -también llamado de los cálices- imagen apacible de blanco modelado, donde concilia la idea realista de la muerte trágica del hombre con el sentimiento de sublimidad que supone el sacrificio del Dios. Junto a esta imagen, que es una de las mejores piezas de la escultura española, pueden citarse sus finos y bien compuestos relieves y figuras del retablo de la iglesia de Santiponce, cerca de Sevilla.

Otros escultores notables de la escuela son Juan de Mesa, que asimila perfectamente el estilo de Montañés en sus imágenes procesionales, imprimiéndoles más dramatismo; Pedro Roldán, principal representante del barroco pleno; Ruiz gijón, discípulo del anterior y autor del popular Cristo de la Expiración, vulgarmente conocido por el "Cachorro", una de las más espiritualizadas imágenes del barroquismo español; y Duque Cornejo, ya del siglo XVIII, de barroquismo más avanzado, y asimismo amigo de los grandes movimientos.

8.4.2.4 Alonso Cano y la escuela granadina

Como ramificación de la anterior surge en Andalucía otra importante Escuela, centralizada en Granada y cuyo maestro es Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto de vida agitada y áspero carácter, quien, al parecer, había estudiado junto a Montañés, en Sevilla.

Como escultor, Cano es complejo, aunque su obra se encuadra por lo común dentro de un naturalismo lleno de gracia y delicadeza, serenamente expresivo, clásico por instinto aun dentro de su barroquismo. Gusta de ejecutar imágenes verticales, y son peculiares sus Vírgenes envueltas en amplios ropajes que no se agitan hacia afuera a la manera más típica del barroco, sino que se mueven graciosamente en suaves pliegues en toda la superficie de las telas, recogéndose hacia los pies y dando así a la imagen una forma algo romboi-

dal; sus rostros menudos, son añiados, como para imprimirles mayor pureza, obedeciendo así al concepto andaluz de las Inmaculadas, plenas de gracia infantil. Los ejemplos más notables son las dos pequeñas tallas que se guardan en la sacristía de la Catedral de Granada donde existen también otras obras suyas de distinto carácter, con tono heroico a lo Miguel Ángel.

Pedro de Mena es el más importante de los discípulos de Cano, aunque sigue rutas dictadas por un temperamento realista que le hace diferir sustancialmente del maestro. Sus figuras de místicos y de Vírgenes dolorosas, bellas mujeres que sorben su pena enmarcado el rostro por el saliente manto azul en forma puntiaguda, son las series más inspiradas de su repertorio. Mena con Cano y Montañés, forman la trilogía más notable de imagineros andaluces.

José de Mora, exaltado y trágico hasta el punto de morir loco, refleja ese temperamento en su obra, de la cual es destacable el Cristo de la iglesia de San José (Granada).

Son José Risueño y Torcuato Ruiz del Peral, los otros dos seguidores de Cano en la Escuela granadina. De modelado blando el primero, y viril el segundo, su obra pertenece ya al siglo XVIII.

8.4.2.5 Salzillo

Fuera de las escuelas citadas y ya en pleno siglo XVIII, cuando el barroco y ellas mismas declinan hasta desaparecer, surge en Murcia la figura de Francisco Salzillo hijo de un escultor napolitano, que viene a ser el último imaginero de nota en el barroco español. La influencia del Neoclasicismo ya pesa sobre él, pero, sobre todo, la del menudo y gracioso rococó hispano-italiano, toda su obra religiosa, hecha para procesión está revestida por un tono bonito, elegante y algo afectado.

su obra más bella, siempre dentro de ese tono suave hasta lo dulzón, es el grupo de la Oración en el Huerto. Dado el carácter de Salzillo, los mejores aciertos los tiene en los pequeños ángeles, llenos de gracia y naturalidad, que complementan algunas imágenes, y en las figuritas para "belenes".

8.4.3 Hispanoamérica

La escultura barroca no alcanzó en Hispanoamérica la importancia de la arquitectura ni de la pintura. Gran parte de las imágenes religiosas que debían colocarse en los templos eran traídos de España y, concretamente, de los talleres sevillanos, lo que explica la gran influencia de dicha escuela en el arte colonial americano.

Por otra parte, las disposiciones de algunos Concilios regionales de la iglesia, en el sentido de exigir ciertas condiciones de dignidad y calidad artística a las imágenes que se produjeran en sus territorios, hicieron retraerse en su inicial labor a muchos escultores, en tanto facilitaron tácitamente la de los pintores, quienes técnicamente podían cumplir con menor dificultad tales preceptos.

Señalada la natural y lógica influencia del barroco español y particularmente del andaluz, es casi innecesario decir que se producen sobre todo tallas en madera estofada y policromada al estilo de esa región, si bien existen modalidades producidas por la influencia de las artesanías indígenas y hasta por la de artífices orientales en algún caso.

En México la escultura es pobre y casi anónima hasta el siglo XVIII, en que aparece el grupo de Puebla, encabezado por Villegas Cora. Al mismo tiempo llega desde España el valenciano Manuel Tolsa escultor y arquitecto de formación académica, que aportaba pocos años antes de la independencia política, el neoclasicismo de sentido

oficial borbónico, muy distante, por cierto, del natural transcurso del arte barroco hispano-indio; más a pesar de ello, Tolsá conserva el barroquismo en sus figuras religiosas, aun cuando en su obra capital que es la estatua ecuestre de Carlos IV, popularmente conocida por el caballito de Troya, se atiene a moldes clásicos, que interpreta con poderosa dignidad y grandeza.

En Quito es donde reside la capitalidad de la escultura barroca en América. Su escuela, que exporta a todos los virreinos gran número de obras, es heredera del arte de Montañés, Cano y Mena, sin excluir otras influencias como la de los artesanos propios y los orientales que trabajaron a las órdenes de los religiosos franciscanos.

Aun cuando, por lo general, la escuela quiteña repite los tipos de imagen andaluza, crea algo nuevo como el de la inmaculada pisando a la serpiente que se debate sujeta por una cadena mantenida por la propia Virgen.

El Padre Carlos es el primer escultor notable de la escuela, con influencia clara de Martínez Montañés en unas obras, y de Mena en otras. Pero Bernardo Legarda es el representante del pleno barroquismo, y el difundidor, si no el creador, del tipo de Virgen citado antes, con ágil y gracioso movimiento y rica policromía; fecundo autor de retablos en la Merced y la Campana, formo en su estilo a otros escultores que trabajaron en equipo durante los años finales del siglo XVII.

Del siguiente siglo XVIII es Manuel Chili, más conocido por el pseudónimo de Caspicara, quien forma la cabeza -con el padre Carlos- de la imaginaria quiteña. Además de las habituales influencias españolas de los siglos XVII y XVIII hay en él notas del Renacimiento primitivo italiano. Es autor de algunos grupos escultóricos, composiciones muy poco frecuentes en la América Colonial, y de numerosas

imágenes sueltas, si bien sólo un gracioso niño Jesús dormido lleva su firma.

En Bogotá se destacan durante el siglo XVII Pedro Laboria, los Acuña y el autor de las tallas del retablo de la iglesia de San Francisco, quien junto a la maestría de algunos relieves que tienen la serena gracia protobarroca de Montañés mezcla insistentemente la alusión, un poco de primera sorpresa, de una naturaleza americana exuberante y vista al modo cuatrocentista.

9. La escultura hasta finales del siglo XIX

Durante el siglo XIX la escultura sigue, desde el punto de vista estilístico, las mismas tendencias de la pintura. Una serie de factores culturales y técnicos determinaran, sin embargo, importantes diferencias. El Neoclasicismo es, en la plástica, más fuerte y persistente que en la pintura, ya que los modelos artísticos de la antigüedad eran fundamentalmente escultóricos; la búsqueda de lo pintoresco tiene, en cambio, menos posibilidades de desarrollo. Eso explica que el romanticismo y el realismo no sean tan fáciles de separar por lo que toca a gran parte de la producción escultórica decimonónica. Un factor condicionante, de gran importancia, reside en la sustitución del tradicional mecenazgo aristocrático por una nueva clientela burguesa que hace encargos particulares de entidad, variable, entre los que abundan pequeñas figuras de adorno para colocar en viviendas normales ciudadanas. Esa misma burguesía favorece la multiplicación de retratos, muy caracterizados, en los que se continúa la línea realista del siglo XVIII. Pero las grandes creaciones escultóricas del siglo se vinculan a los poderes institucionales. El monumento público, aunque con ricos antecedentes, encuentra ahora un despliegue inusitado, vinculándose a los programas urbanísticos y arquitectónicos, modificando con su sola presencia el aspecto todo de espacios previamente construidos: los personajes ilustres encarnan las grandezas militares, políticas, literarias o artísticas de

de la localidad o de la nación. También se glosan las virtudes del ciudadano ideal. Si añadimos a esto los relieves o las figuras exentas que adornan a todos los edificios, tanto oficiales como privados nos damos cuenta de que la escultura decimonónica, consciente o inconsciente, cumple un papel didáctico, tiende a hacer del espacio colectivo el ámbito donde se despliega el catálogo completo de la ejemplaridad burguesa. Finalmente, donde los escultores encuentran una oportunidad de hacer culminar estos supuestos, es en el momento fúnebre. Los grandes cementerios surgen ahora en las afueras de las ciudades; bien urbanizados, coherentes y perfectos, constituyen ejemplos de la ciudad ideal, pero también y gracias a las numerosas esculturas pueden ser considerados como materializaciones de la "ciudad parlante plena de significados éticos y de evocaciones sentimentales. Estos serán los polos sobre los que se moverán la mayor parte de las esculturas del momento; los distintos géneros, tamaños y técnicas aportan matices sin negar los caracteres esenciales.

9.1 Los grandes neoclásicos: Canova y Thorwaldsen

El escultor italiano Antonio Canova y el danés Bertel Thorwaldsen ejemplifican de modo admirable la culminación del neoclasicismo en la escultura, sus apoyos ideológicos y sociales, y también las principales diferencias formales existentes en el seno de esa corriente del arte occidental. Canova asume con cierta libertad toda la tradición antigua y renacentista de su país, llegando incluso a hacerse eco de algunos grandes hallazgos del barroco romano: Así los monumentos funerarios de Clemente XIV y los de Clemente XIII están inspirados en los que hizo Bernini para Urbano VII y Alejandro VII; las mismas actitudes en los personajes, e idéntica estructura compositiva. Y sin embargo hay cambios sustanciales: frente a la policromía, la blancura inmaculada del mármol; la vehemencia en las actitudes ha sido suplantada por una serena contención; ya no hay adherencias macabras, grandes cortinajes, ni basamentos más o menos agitados, sino una serena melancolía, una equilibrada meditación

sobre el misterio de la muerte. Frente a esta desprejuiciada depuración de estilos anteriores, Thorwaldsen mantiene una postura de mayor rigor. Su origen nórdico le lleva a adherirse a un modelo histórico rígidamente codificado: Grecia. Así, si en Jasón con el vello-cino de oro, obra con la que alcanzó la fama, encontramos fundidos los modelos del "doriforo" y el "Apolo del Belvedere", en otras posteriores el neohelenismo será mucho más conscientemente acentuado.

En realidad Thorwaldsen, aunque hijo de un escultor en madera islandés, tenía una sólida cultura clásica adquirida en Roma en contacto con el pintor A.J. Carstens y, especialmente, con el arqueólogo George Zoega. Su escultura es el resultado de una "ciencia aprendida", cosa que no se evidencia del mismo modo en un italiano como Canova para quien la "antigüedad" es algo que está en el ambiente y que se asume casi sin querer. Podríamos afirmar que el clasisismo en Canova es el punto de partida y para Thorwaldsen "la meta de llegada". El primero fue protegido por Napoleón que quiso fijarlo en París y convertirlo en su escultor oficial; retratos como busto del primer cónsul o el bronce Napoleón con la Victoria están evidentemente relacionados con el programa político imperial: la "antigüedad" es aquí una pantalla de ocultación, un mero artificio propagandístico. Thorwaldsen, en cambio, llega a ser el principal rival de Canova sin someterse a las influencias de un protector exclusivo: sus grandes encargos proceden de Suiza, Inglaterra, Polonia, Alemania e Italia. Escultor internacional mimado por la aristocracia europea, puede consagrarse a puras recreaciones de mitos o acontecimientos históricos de la antigüedad: El cortejo de Alejandro, es una prueba de ese filohelenismo que le llevará, incluso, a restaurar las esculturas mutiladas del templo de Egina; Ganimedes con el águila de Júpiter, está concebido como un auténtico friso que debe ser contemplado desde un punto de vista preferente; con el relieve de las tres gracias se logra reducir a una mesurada frialdad curvilínea, el aire sensual con la que la tradición había cargado al tema.

En fin Psiquis, Ebe o Marte y el amor nos ofrecen otros tantos ejemplos en los que se evidencia cómo, sin salir de los modelos griegos hay mucho en este escultor de sincretismo interestilístico: Policleteo, Fidias y Praxiteles se alían para producir un resultado mucho más original de la que el propio Thorwaldsen podía suponer.

Los recuerdos de escultores concretos antiguos son, en cambio, menos frecuentes en Canova; él busca una "ejecución objetiva" pero no rehuye los impulsos apasionados y personales, como es bien patente en sus bocetos en los cuales la materia aparece torturada y la superficie sin pulir sugiriendo gran intensidad emotiva. Incluso en obras acabadas como el monumento funerario de María Cristina de Austria, el acento sentimental es tan fuerte que nos recuerda, una vez más, la inexistencia de fronteras claras entre el clasicismo y el romanticismo.

9.2 La escultura en Francia

Durante el siglo XIX, en Francia, la importancia de la escultura es cuantitativa y cualitativamente mucho menor que la de la pintura. No hay figuras descollantes que puedan marcar la pauta a los otros escultores europeos. El espíritu burgués, limitado y Kitsch, impone los pequeños tamaños, así como ciertos géneros baratos que no tienen nada que ver con la noble tradición de la escultura, ni tampoco con las ideas progresistas del momento: caricaturas en yeso o terracota, adornos para chimeneas, centros de mesa, medallones y relieves diversos... Junto a esto, la preocupación por la economía y por la apariencia, lleva a sustituir el mármol o el bronce por otros materiales, como hierro fundido o cinc dorado. En 1837 se descubre el principio de la electrolisis y desde entonces, mediante la galvanoplastia, muchas esculturas recibirán una metalización artificial que contribuye a su falsa apariencia de riqueza o venerable solidez. Sólo en algunos artistas concretos, y ante ciertos encargos, revive la gran tradición del arte francés. Así, el Neoclasi-

cismo, que tiene gran importancia en la arquitectura y en la pintura no ofrece dignos equivalentes en la escultura: la influencia de Píggalle y de Houdon es grande, predominando la mediocridad y la falta de originalidad.

A pesar de todo, Jean Pierret Cortot se hizo famoso con una representación de El Soldado de Maratón anunciando la Victoria; su obra más conocida en la actualidad es la coronación apoteósica de Napoleón, en el arco de la Estrella de París. Su evidente frialdad se ve compensada en parte por la grandeza del escenario; el contraste con la vitalidad de "La Marsellesa" de F. Rude, en el mismo arco, contribuye a minimizar algunos de sus logros.

El principal retratista de esta tendencia "moderada" fue David D'Angers, cuya capacidad de caracterización fue verdaderamente notable, una demostración nos la proporciona su serie de bustos fisiognómicos realizados con un intento de aplicación de las teorías del doctor Gall. Sus medallones y retratos de bulto son numerosísimos, proporcionándonos una galería iconográfica de valor inapreciable. En el terreno de la gran composición escultórica, su obra principal fue, en París, el frontón del Panteón.

El mejor escultor del momento es Francois Rude a quien toca, por la cronología de su vida y por su obra, convertirse en una figura de transición entre el clasicismo y el romanticismo. Su formación y sus obras juveniles se sitúan, efectivamente, dentro de la primera tendencia. Pero un ímpetu nuevo aparece en la marcha de los voluntarios de 1792, más conocida por la "Marsellesa": aunque la composición y los ropajes siguen siendo neoclásicos, el espíritu vibrante de la canción se ha encarnado en la piedra; los más altos ideales adquieren un tono épico, sincero y altamente emotivo, que entra de lleno en el espíritu romántico. La feliz combinación entre agitación dinámica y contención, convierten a este relieve en una de las obras culminantes de la plástica decimonónica. El sentimiento es más román

ticamente evocador en el monumento a Napoleón que construyó en Fixin les-Dijon por encargo de un veterano de las guerras imperiales: sobre un roquedal, con el águila a sus pies, se despierta Bonaparte para acceder a la inmortalidad ; todo ello sería situado en un bosque de pinos cuya verdura no desaparece tampoco en invierno. En sus últimas obras, Rude evoluciona claramente hacia el realismo, aunque sin abandonar la gesticulación romántica de sus personajes. Así la estatua en pie conmemorativa del Mariscal Ney, lo muestra en la batalla con el sable desenvainado, gritando a sus tropas la voz de ataque: tiene el mismo ímpetu de la "Marsellesa", pero sin los pedantes resabios de la antigüedad: he aquí la peculiar "verosimilitud" que exige la combinación del programa realista con el género monumental.

En la escultura francesa del momento sólo se puede comparar con Rude al animalista Antoine Louis Barye. El encarna perfectamente la indecisión entre el pormenor realista y la emoción romántica que parece caracterizar a todos los escultores de su época. En la temática que elige es un verdadero maestro; esculpe fieras, generalmente en movimientos violentos, atacando sus presas o entablando luchas emocionantes: León aplastando una serpiente, indio montando en un elefante que pisotea a un tigre, lobo apresando por el cuallo a un ciervo herido... La primera de esas obras haría escribir a Teófilo Gautier: "ante este terrible y soberbio animal que eriza sus melenas, que crispa su hocico con cólera plena de asco, y afirma sus uñas de acero en el horrible reptil que se retuerce en la convulsión de una rabia impotente, todos los pobres leones de mármol metieron la cola entre las patas y estuvieron a punto de dejar escapar la bola que les servía de apoyo. Pero esta aparente ausencia de convencionalismos no es en realidad paralela al gusto por "lo exótico" manifestado entre los pintores orientales? Por lo demás, la especialización de Barye no era el resultado de una elección voluntaria, sino consecuencia de los encargos recibidos a lo largo de casi toda su vida. El escultor espero en vano oportunidades para desarrollar su talento en otras temáticas y sólo al final de su vida parece haber tenido ofertas im-

portantes. Barye, por eso, dirá con amargura: "Me pasé toda la vida esperando parroquianos y vienen a mi tienda cuando ya cierro los postigos". Algunas esculturas "con figura humana" demuestran, en efecto, lo mucho que podría haber hecho este artista en ese campo: con el lapita y el centauro. Por ejemplo exhibe su capacidad para hacer "realista y emocionante" el estilo clásico de Fidias.

El mismo gusto por lo espectacular se ve también en Jean Baptiste Carpeaux, figura muy representativa de la escultura durante el segundo imperio, con su grupo de la danza, en la opera de París, con sigue sugerir una alegría desenfadada, un delirio dionisiaco capaz de sobreponerse a cualquier adversidad.

El ritmo de las figuras es intenso y barroco, consiguiendo así hacer del monumento la ilustración perfecta de una cualidad. El grupo de Ugolino y sus hijos sugiere, en cambio todo lo contrario: el hambre, la amargura y la desesperación han sido reflejados con crudeza y con afectismo.

Carpeaux se nos aparece, por tanto, como un escultor ideal del siglo XIX, capaz de interpretar diversos temas y de tocar todos los registros emotivos con el mismo grado de eficacia. Frente a esto, el severo y equilibrado clasicismo de Albert Bartholomé, supone una clara reacción que anuncia, casi, las tendencias constructivas del arte contemporáneo. El monumento a los muertos, en el cementerio parisino de Père Lachaise, presenta una excelente combinación de emoción y serenidad sin caer en el arqueologismo estrecho de algunos escultores típicamente neoclásicos de principios del siglo XIX.

9.3 Alemania

Durante este período, la escultura alemana conoce un buen florecimiento. La inexistencia de un centro político único es, en parte, una desventaja, pues impide la concentración y potencia-

ción de las energías creadoras. Pero, de otro lado, favorece la multiplicidad de estilos y el despliegue de personalidades muy diversas. Todas las tendencias artísticas encuentran así oportunidad de desarrollo y florecimiento.

El clasisismo predomina en un primer momento; los escultores viajan a Italia y allí se impregnan de las obras de la antigüedad. No obstante, la gran tradición medioeval y barroca del arte alemán impiden a estos artistas caer en la pura imitación arqueológica. Gottfried Schadow representa bien la actitud media: es un hombre polifacético, que dibuja, pinta, modela, suministra patrones para las manufacturas de porcelana, y domina las tradicionales técnicas escultóricas.

En 1788, Schadow regresa de Italia a Berlín y aquí va a desarrollar una gran actividad retratística y monumental. En algunos bustos como en el de Henriette Herz aparece un evidente sello personal sobreponiéndose al ropaje clasicista. Su capacidad para hacer "hablar al modelo" queda bien patente en otras obras como el famoso busto de Goethe. Su estilo híbrido, a medio camino entre la gracia rococó y el clasicismocanoviano, puede apreciarse mejor en el monumento funerario del conde Alejandro de la Marca: el niño, recostado sobre una almohada, parece soñar, mientras un relieve, en el sarcófago, muestra como el anciano tiempo conduce al joven de la mano hacia una gruta sepulcral.

Con el retrato de las princesas Luisa y Federica, graciosamente enlazadas, nos ha proporcionado una obra llena de ternura, sin caer en el amaneramiento ni en la retórica sensiblera. Con todo, su obra más popular fue la quadriga de la Puerta de Brandeburgo en Berlín, la cual llegaría a ser un símbolo de la ciudad. Las preocupaciones de Schadow por la perfección, cristalizaron en una obra teórica que, muy significativamente, tituló Policleto o de las medidas del hombre.

Junto a Schadow hay toda una legión de escultores clasicistas de interés variable, pero ninguno iguala a Christian Rauch que pasa por ser el más puro representante del neoclasicismo en Alemania. Su respeto por la antigüedad era muy grande y ya, en 1804, estando en Roma, asume el ideario rigorista de Thorwaldsen. Sin embargo, el medio social en que Rauch trabaja es muy distinto al del escultor danés: tiene que hacer monumentos públicos, estatuas-retratos que representan en muchos casos a hombres contemporáneos, y para eso no encuentra modelos explícitos en el arte de la antigüedad. En consecuencia, Rauch pasa a ser uno de los inventores del nuevo género escultórico: renuncia al relieve, adopta un pedestal tratando de que exista un buen acuerdo entre el mismo y la figura colocada encima y, respecto a las efigies propiamente dichas, Rauch las viste con un manto que proporciona mayor empaque constructivo y nobleza "antigua"; este elemento llegará a ser indispensable en casi todas las obras de este tipo erigidas en el siglo pasado.

Un paso adelante lo da Rauch con el Monumento ecuestre de Federico II de Rusia, donde renuncia a la estatua aislada para construir un conjunto eminentemente didáctico, con multitud de personajes "ilustres" rodeando al basamento. En otros géneros puede, en cambio, explayar mejor sus tendencias clásicas, como ocurre con la tumba de la reina Luisa en el Mausoleo de Charlottenburg. Rauch ha recostado al personaje con naturalidad haciendo que las piernas se crucen y que sus manos reposen blandamente sobre el pecho, pero no ha sabido evitar una cierta sensación de vacía frialdad.

La huella de Rauch es grande en Alemania. Se nota en Ernst Ritschel quien, partiendo de supuestos clásicos, alcanza el realismo con algunos retratos inspirados en los que resplandece el deseo de conciliar la "expresión espiritual" y la minuciosa corrección. Pero la reacción anticlásica está encargada por Reinhold Begas. También el procede del taller de Rauch y tiene una sólida formación clásica pero en Roma, en compañía de Feuerbach y Bocklin se satura de nue-

vos ideales. De este modo, más que imitar a la antigüedad, se inspira en el barroco romano con su aliento realista y apasionado. Tres cosas caracterizan esencialmente a este escultor: virtuosismo técnico, gran maestría, y pasión por la "objetividad". Esto último le conduce a un realismo "pictórico", siempre a la búsqueda de vivos efectos de luz y sombra. Sus retratos de Menzel, o el de Moltke cuentan entre lo mejor de su obra. Con la Fuente de Neptuno, frente al Palacio Imperial de Berlín, Begas ha intentado demostrarnos que es posible la naturalidad aún en los temas más tradicionales y artificiosos.

El realismo exacerbado conduce a ciertos escultores a posiciones cercanas a las del naturalismo literario. Rudolf Maison reproduce hasta el más mínimo detalle de sus modelos con una minuciosidad extrema. Cultiva sobre todo, pequeñas esculturas de género. Marx Klinger sigue en esta misma línea, pero su deseo de aproximar todo lo posible la "representación" al "modelo", le lleva a combinar materiales diferentes en la misma obra. Esta técnica sin embargo le pone al servicio de ideas abstractas con lo cual el resultado acaba siendo una negación del proclamado "principio de la realidad". Su famoso "Beethoven" por ejemplo, no es tanto un retrato particular como la expresión enfática y un poco pueril de sus creaciones musicales.

La escultura llegaba así a una especie de disolución de la forma en la anécdota alegórica y en el detalle minucioso, y contra esto en un movimiento paralelo al del A. Bartholomé en Francia, reacciona Adolf Von Hildebrand. Con su actividad teórica y con su ejemplo como escultor representa una corriente de renovación clásica, recuperadora de los "valores táctiles" y arquitectónicos de la forma. Su influencia fue regeneradora abriendo el camino a ciertas corrientes contemporáneas.

9.4 Bélgica: Constantin Meunier

La mejor traducción escultórica del realismo social en

la pintura, aparece en Bélgica. Dos grandes escultores, Van der Sta ppen y Lambeaux, acompañan dignamente a una figura descollante en la plástica decimonónica: Constain Meunier. Primero se dedicó a la pintura viviendo en la región minera del Borinage: los obreros industriales y el paisaje destrozado por las nuevas instalaciones son sus temas preferidos. Cuando tiene 57 años vuelve de nuevo a la escultura para realizar tipos humanos de una grandeza sorprendente.

Meunier interpreta al trabajador del puerto, al Pudelador, al herrero, al descargador de leña de un modo diferente al habitual: ni sensiblería ni idealización "clásica", ni minuciosidad desmaterializadora. Frente a todo esto, el mundo del trabajo aparece cantado con optimismo y con un elevado sentido de la forma, prescindiendo de la anécdota inútil para valorizar el volumen esencial. Meunier ha realizado la gran hazaña de sustituir a los dioses antiguos o a los próceres burgueses, por los nuevos héroes de la vida moderna: los proletarios anónimos. Contemplando estas esculturas, llenas de fuerza física y moral, se entienden mejor algunos presupuestos "revolucionarios" y no es casualidad que el "realismo" de los actuales países socialistas reconozca en Meunier a uno de sus maestros esenciales.

9.5 La escultura en España

En España se manifiestan, sin grandes innovaciones, todas las tendencias escultóricas que florecen en los otros países europeos. El neoclasicismo como corriente estética, acarrea la desaparición de las tallas policromadas en madera, al tiempo que la ola revolucionaria hace emerger una nueva clientela burguesa que expresa sus aspiraciones con encargos individuales, mientras que el monumento público, de tipo civil, suplantará a la temática religiosa hasta entonces predominante.

El clasicismo más radical lo representan artistas como José Álvarez Cubero (1768-1827), formado en Madrid, París y Roma, y autor

de un excelente grupo alusivo a la defensa de Zaragoza (1818): La protección de un joven aguerrido, presta a su padre herido ha sido "filtrada" por claras influencias griegas. En los retratos la influencia de Canova es más acusada. Característica muy similares vemos en la vida y en la obra de Damian Campeny (1771-1855), cuyos trabajos al principio nada tienen que envidiar a lo mejor del clasicismo internacional: su Diana, por ejemplo, es una correcta recreación clásica; La fe conyugal, Lucrecia muerta o Cleopatra agonizante poseen una cualidad ensoñadora, una cierta tristeza contenida que enlaza con el sentimiento romántico. Aún perteneciendo a este mismo grupo de escultores, Antonio Solá representa una línea más "avanzada", los ropajes y el cañón a sus espaldas nos sitúan en la época contemporánea.

A mediados del siglo, las pervivencias neoclásicas se justifican por la función de muchos edificios públicos, la cual determina, como ya hemos visto el modelo historicista que se haya de adoptar. Así, el palacios de las Cortes requiere un frontón clásico que ejecuta Ponciano Ponzano representando, con inspiración en modelos grecorromanos, un tema tan romántico como es España y la Constitución. La misma ambigüedad percibimos en José Piquer, cuya vida y aficiones personales son totalmente románticas, mientras que en sus esculturas sigue fiel a la tradición neoclásica. El romanticismo en cambio, triunfa plenamente en ciertos monumentos públicos aislados, sobre todo cuando se erigen en honor de personajes contemporáneos. José Gragera, fue autor de la controvertida estatua de Mendizábal que se levantó en la antigua plaza del Progreso (hoy Tirso de Molina) de Madrid; serenidad, decisión, concentración espiritual y realismo primaron en la interpretación de este gran personaje liberal.

Pero tanto aquí como en la pintura, la confusión entre lo romántico y lo realista se arrastra hasta fines de siglo. Jerónimo Suñol Venancio Vallmitjana, Ricardo Bellver y otros, son buenos ejemplos del eclecticismo predominante, sin que esto sea un obstáculo para la realización de obras excelentes. Así el Ángel caído de Bellver, uno

de un excelente grupo alusivo a la defensa de Zaragoza (1818): La protección de un joven aguerrido, presta a su padre herido ha sido "filtrada" por claras influencias griegas. En los retratos la influencia de Canova es más acusada. Característica muy similares vemos en la vida y en la obra de Damian Campeny (1771-1855), cuyos trabajos al principio nada tienen que envidiar a lo mejor del clasicismo internacional: su Diana, por ejemplo, es una correcta recreación clásica; La fe conyugal, Lucrecia muerta o Cleopatra agonizante poseen una cualidad ensoñadora, una cierta tristeza contenida que enlaza con el sentimiento romántico. Aún perteneciendo a este mismo grupo de escultores, Antonio Solá representa una línea más "avanzada", los ropajes y el cañón a sus espaldas nos sitúan en la época contemporánea.

A mediados del siglo, las pervivencias neoclásicas se justifican por la función de muchos edificios públicos, la cual determina, como ya hemos visto el modelo historicista que se haya de adoptar. Así, el palacios de las Cortes requiere un frontón clásico que ejecuta Ponciano Ponzano representando, con inspiración en modelos grecorromanos, un tema tan romántico como es España y la Constitución. La misma ambigüedad percibimos en José Piquer, cuya vida y aficiones personales son totalmente románticas, mientras que en sus esculturas sigue fiel a la tradición neoclásica. El romanticismo en cambio, triunfa plenamente en ciertos monumentos públicos aislados, sobre todo cuando se erigen en honor de personajes contemporáneos. José Gragera, fue autor de la controvertida estatua de Mendizábal que se levantó en la antigua plaza del Progreso (hoy Tirso de Molina) de Madrid; serenidad, decisión, concentración espiritual y realismo primaron en la interpretación de este gran personaje liberal.

Pero tanto aquí como en la pintura, la confusión entre lo romántico y lo realista se arrastra hasta fines de siglo. Jerónimo Suñol Venancio Vallmitjana, Ricardo Bellver y otros, son buenos ejemplos del eclecticismo predominante, sin que esto sea un obstáculo para la realización de obras excelentes. Así el Ángel caído de Bellver, uno

de un excelente grupo alusivo a la defensa de Zaragoza (1818): La protección de un joven aguerrido, presta a su padre herido ha sido "filtrada" por claras influencias griegas. En los retratos la influencia de Canova es más acusada. Característica muy similares vemos en la vida y en la obra de Damian Campeny (1771-1855), cuyos trabajos al principio nada tienen que envidiar a lo mejor del clasicismo internacional: su Diana, por ejemplo, es una correcta recreación clásica; La fe conyugal, Lucrecia muerta o Cleopatra agonizante poseen una cualidad ensoñadora, una cierta tristeza contenida que enlaza con el sentimiento romántico. Aún perteneciendo a este mismo grupo de escultores, Antonio Solá representa una línea más "avanzada", los ropajes y el cañón a sus espaldas nos sitúan en la época contemporánea.

A mediados del siglo, las pervivencias neoclásicas se justifican por la función de muchos edificios públicos, la cual determina, como ya hemos visto el modelo historicista que se haya de adoptar. Así, el palacios de las Cortes requiere un frontón clásico que ejecuta Ponciano Ponzano representando, con inspiración en modelos grecorromanos, un tema tan romántico como es España y la Constitución. La misma ambigüedad percibimos en José Piquer, cuya vida y aficiones personales son totalmente románticas, mientras que en sus esculturas sigue fiel a la tradición neoclásica. El romanticismo en cambio, triunfa plenamente en ciertos monumentos públicos aislados, sobre todo cuando se erigen en honor de personajes contemporáneos. José Gragera, fue autor de la controvertida estatua de Mendizábal que se levantó en la antigua plaza del Progreso (hoy Tirso de Molina) de Madrid; serenidad, decisión, concentración espiritual y realismo primaron en la interpretación de este gran personaje liberal.

Pero tanto aquí como en la pintura, la confusión entre lo romántico y lo realista se arrastra hasta fines de siglo. Jerónimo Suñol Venancio Vallmitjana, Ricardo Bellver y otros, son buenos ejemplos del eclecticismo predominante, sin que esto sea un obstáculo para la realización de obras excelentes. Así el Angel caído de Bellver, uno

de los mejores artistas del siglo, muestra cómo el escultor ha puesto al servicio del viejo tema cristiano un implacable realismo y una poderosa agitación barroca.

Un paso adelante aparece en el naturalismo de escultores que, como Agustín Querol y Mariano Benlliure, establecen un puente entre el siglo XIX y las vanguardias contemporáneas. Ambos tienen un modo fácil y una fecundidad prodigiosa. Gustan de las incurvaciones y de la anécdota, acercándose sus esculturas a la disolución pictórica y a la estética modernista. Pero también son autores de importantes monumentos públicos en los que resplandece una gran capacidad para combinar la observación fotográfica de la realidad, con la adecuación al personaje y al lugar donde se coloca la estatua. Las limitaciones de ambos se perciben mejor teniendo en cuenta la simul taneidad de sus producciones con las grandes creaciones de Rodin.

10. Escultura del siglo XX

10.1 La escultura clasicista

Los primeros años del siglo XX, todavía dominados por la figura de Rodin, el gran creador del impresionismo, tras sus huellas aparece Antonio Bourdelle, con una escultura naturalista y vigorosa. Nace este escultor en Montauban, Francia, y pasa la juventud en la carpintería de su padre. Estudia Bellas Artes en Toulouse y obtiene una beca para estudiar en París. En 1884, después de unos primeros tiempos trabajando en el taller de Falguiere, monta su propio taller en la calle del Maine. A partir de este año, expone sus obras en el salón de artistas franceses. En 1893 recibe su primer encargo de prestigio. La ciudad de Montauban le recarga un monumento a los caídos en la guerra de 1870. En 1896 trabaja como ayudante de Rodin. En 1909 trabaja como profesor en la Grande Chaumière. En 1910 expone su hércules. En 1911 recibe otro encargo importante: los bajo relieves de la fachada del Teatro en los Cam-

pos Eliseos. De 1913 a 1923 trabaja en el monumento al general Alvear, encargado en la República Argentina. En 1917 comienza el monumento al Mickiewicz. En 1922 se consuma su obra oficial al adquirir el Estado Francés su figura del "Hércules arquero". En 1924 trabaja en los relieves del Teatro de Marsella. En 1925 hace un gran relieve para el Pabellón del Libro de la Exposición de Artes Decorativas de París. En 1928 se hace una exposición retrospectiva de toda su obra en Bruselas.

Bourdelle es un escultor amante del clasicismo, tanto en los temas mitológicos como en la forma de resolverlos. Gusta de una forma geométrica y proporcionada, donde la figura humana todavía es el centro armonioso de toda su creatividad. Leamos algunas páginas suyas para comprender mejor el arte poderoso y seguro de Bourdelle: "Habiendo el amplio coraje del análisis, de haberme agarrado tenazmente a las particularidades, a las intimidades de las cosas, esto es, a comprenderlas y darles su valor total, colocar su unidad en contacto con lo universal y ello en el dominio de las emociones, de los deseos y de las aspiraciones del hombre. Quiero encontrar su raíz, sus relaciones con el infinito...".

Otras veces escribe como ésta: "La imitación engañosa, servir de los modelos no es nada, porque ni siquiera es el modelo, ni tampoco una creación nueva con destino propio. Es preciso interpretar para ser verdadero". A sus alumnos de la Grande Chaumiere, solía decirles: Explorad, medid, haceos acompasados, calculadores, piensa las formas como geómetras, haceos músicos de las proporciones. Palabras como estas podía haberlas dicho cualquier genio mediterráneo desde Pitágoras hasta Miguel Angel. Por eso insistimos en que Bourdelle es un escultor realista y clásico. Su rasgo más característico es la grandeza de sus producciones. Pero esa grandeza espiritual que Bourdelle quería expresar en sus obras la proyectaba dentro de una armonía esencial. Juega con los valores cromáticos de la luz y sombra que acentúan el dramatismo de sus figuras, tal como hacia Rodin.

Su principal objetivo es conseguir representar el volumen.

Tan interesante como Bourdelle es Aristides Maillo, que puede encerrarse en las mismas características que hemos apuntado para Bourdelle, pero cuyo aliento espiritual es distinto. Nace Maimol en Banyuls, una localidad de los Pirineos franceses. Estudia en Perpignan primero y en París después. En esta capital hace sus primeras obras bajo la enseñanza de Gerome. En 1883 conoce a los más destacados escultores y pintores franceses, entre ellos a Gauguin. En 1886 abre un taller de tapicería en Banyuls, bajo la influencia de obras de Gauguin y de sus estudios sobre ese campo. Conoce a los nabís un año después y expone con los XX en Bruselas. De 1.896 a 1.903 expone con los nabís Bonnard y Vuillard en distintas ocasiones. En 1898 cuando había abierto un taller de tapicería en Villeneuve Saint Georges, pierde la vista temporalmente. Aunque la recobra seis meses más tarde, no puede continuar con el trabajo de tapices, que exige una atención minuciosa y un esfuerzo visual intenso.

Comienza a hacer estatuas de madera y arcilla de pequeño tamaño. En 1900 funde en bronce algunos modelos. En 1903 se establece en Marly y entra en contacto estrecho con Maurice Denis, que ejerce sobre su arte una influencia intensa. En 1905 le encargan el monumento a Louis Auguste Blanqui: "la acción encadenada". En 1908 hace un viaje a Grecia, donde admira el arte clásico en su fuente originaria.

Los años siguientes son de intensa actividad dentro de un estilo ya formado. En 1925 expone en Nueva York con gran éxito. En 1926 hace unos grabados de madera para una edición de Virgilio. En 1935 se hace una gran exposición retrospectiva de su obra en Basilea. En 1938 hace un viaje a Italia, que influye notablemente en su estilo, ya maduro, casi senecto, pero abierto a toda indicación fecunda.

Su principal objetivo es conseguir representar el volumen.

Tan interesante como Bourdelle es Aristides Maillo, que puede encerrarse en las mismas características que hemos apuntado para Bourdelle, pero cuyo aliento espiritual es distinto. Nace Maimol en Banyuls, una localidad de los Pirineos franceses. Estudia en Perpignan primero y en París después. En esta capital hace sus primeras obras bajo la enseñanza de Gerome. En 1883 conoce a los más destacados escultores y pintores franceses, entre ellos a Gauguin. En 1886 abre un taller de tapicería en Banyuls, bajo la influencia de obras de Gauguin y de sus estudios sobre ese campo. Conoce a los nabís un año después y expone con los XX en Bruselas. De 1.896 a 1.903 expone con los nabís Bonnard y Vuillard en distintas ocasiones. En 1898 cuando había abierto un taller de tapicería en Villeneuve Saint Georges, pierde la vista temporalmente. Aunque la recobra seis meses más tarde, no puede continuar con el trabajo de tapices, que exige una atención minuciosa y un esfuerzo visual intenso.

Comienza a hacer estatuas de madera y arcilla de pequeño tamaño. En 1900 funde en bronce algunos modelos. En 1903 se establece en Marly y entra en contacto estrecho con Maurice Denis, que ejerce sobre su arte una influencia intensa. En 1905 le encargan el monumento a Louis Auguste Blanqui: "la acción encadenada". En 1908 hace un viaje a Grecia, donde admira el arte clásico en su fuente originaria.

Los años siguientes son de intensa actividad dentro de un estilo ya formado. En 1925 expone en Nueva York con gran éxito. En 1926 hace unos grabados de madera para una edición de Virgilio. En 1935 se hace una gran exposición retrospectiva de su obra en Basilea. En 1938 hace un viaje a Italia, que influye notablemente en su estilo, ya maduro, casi senecto, pero abierto a toda indicación fecunda.

Sobre el "Monumento a los Muertos de la Guerra", que le encargó su ciudad natal, escribe Maillol lo siguiente en carta a Pierre Camo: "Estoy terminando el Monumento a los Muertos de Banyuls y dentro de un mes quedará listo. Tendré una gran alegría y estoy seguro de que le gustará. Al fin he realizado algo que me place: sobre una roca, en medio del mar, escultura sencillamente, tres cosas: cielo, mar y una piedra esculpida. He añadido el sentimiento doloroso de la guerra tal como lo tengo sentido. Hubiera preferido un canto de alegría, y, sin embargo, será una idea de tristeza lo que yo dejaré sobre esa roca de Banyuls, que habré ligado con el sol, el mar y el paisaje tan bello de este paraje".

Estas líneas son muy expresivas del estilo de Maillol. En su juventud quiere, como los nabís, un arte simplificado e ingenuista. Cuando se ve enpujado hacia la escultura, descubre que el ideal de los nabís, se adecua perfectamente al ideal mediterráneo, tal como Maillol lo sentía. Desde la zona catalana del Sur de Francia, Maillol levanta un auténtico baluarte del arte moderno. El viaje de Grecia con el conde de Kessler determina definitivamente la vocación y el estilo de Maillol, que descubre en el aire sereno y armonioso del clasicismo ateniense.

Dentro del clasicismo mediterráneo, concibe Maillol, como símbolo sensible y expresivo de este tipo de belleza, un cuerpo de mujer, robusto, opulento, tranquilo. Una mujer fuerte y poderosa como la tierra misma. Tiene mucho de panteísmo natural el arte de Maillol en su tenaz persecución de la forma ideal, Maillol encuentra el cuerpo femenino y modula con él todas las inflexiones de la belleza mediterránea. Las mujeres de Maillol son pesadas y compactas. Tienen algo de piedra o de vegetal añoso.

Junto al genio catalán de Maillol hay que señalar la presencia de otros escultores clasicistas. Francois Pompon, que supo conseguir imágenes animales simplificadas y vigorosas que son, al mismo

tiempo, ingenuas y elaboradas al máximo.

Charles Despiau (1874-1946), cuyos retratos de busto, son de una simplicidad y fuerza admirables, como no se había conocido en Francia desde los escultores barrocos. Colabora con Rodin y tiene tiempo de aprender, junto al gran maestro, su maravilloso sentido de la intimidad luminosa. Realiza, como todos los grandes de su generación, el monumento a los Muertos de la guerra, en Mont de Marsan, su pueblo natal. La experiencia de la Gran Guerra fue decisiva en la vida y el arte de estos hombres, como hemos leído en los escritos de Maillol.

Cultivadores asimismo de la estatuaría clasicista son Dejean, Drivier, Poupelet, Wlerick, Joseph Bernard, Malfray, Mateo Hernández, Cornet, Dideron, Janniot, Yencesse, Saupique, Collamarini y tantos y tantos otros que realizaron sus obras en la primera mitad del siglo XX. La obra de Marcel Gimond se destaca sobre las demás por las excelentes enseñanzas de sus grandes maestros: Renoir y Maillol.

Al mismo tiempo que estos hombres realizan una escultura figurativa y clasicista, se originan en Europa multitud de tendencias diversas que ahora vamos a contemplar.

10.2 La escultura cubista

El cubismo fue un movimiento pictórico en su origen, pero pronto inquietó a todas las artes plásticas. Es natural que la escultura llegara tarde a este descubrimiento. Su materia y sus posibilidades están cerradas en las tres dimensiones naturales y no podía imaginar una solución a tal limitación. Veían, no obstante, con envidia la alegría audaz de la pintura, que rompía los planos y las perspectivas y acometía arriesgadas aventuras en el campo de la abstracción. Cuando comenzaron a aparecer obras consigui-

das en el terreno cubista, la escultura se decidió a soltar amarras con el pasado y buscar nuevas expresiones que, sin reflejar a la naturaleza, satisficieran al espíritu.

La pintura había llegado al cubismo rompiendo con todo el pasado figurativo y volviendo, por sí sola a la fuente de su origen, a aquellos elementos que la constituían, líneas y color. Lo mismo hace la escultura. Rechaza la necesidad de representar un objeto situado en el espacio y vuelve la mirada a su capacidad inicial, para determinar masas, ponderaciones, estructuras, resistencias, tensiones, movimientos. Puso gran énfasis en el material con el que se hacía la obra, porque ese material -sea marmol o bronce- da una calidad especial y, por tanto, una significación determinada de la obra.

Esta resolución abrió a la escultura campos ignorados en la expresión plástica. Este retorno de la cultura a sí misma, este conformarse con sus limitaciones estéticas, brindó la posibilidad de saltar conscientemente todas esas limitaciones.

Cabía la posibilidad, siempre amenazadora, de que la escultura no supiera encontrar su propio camino y se limitara a copiar el estilo pictórico cubista, a parodiar la pintura cubista. Así ha sucedido con muchas de sus producciones, que parecen una extraña deformación cubista, una copia descolorida de los modelos pictóricos. Sólo los escultores auténticamente geniales supieron dar el salto suficiente y apartarse de la antigua realidad figurativa. Muchos otros se conformaron con deformar "cubisticamente" las formas figurativas. Pero eso es resbalar superficialmente por el cubismo, no entender su fórmula fundamental. El arte cubista debe crear sus propios signos y no conformarse con transformar a un alfabeto cubista los signos tradicionales.

No era, por otro lado, demasiado difícil hacer una escultura cubista, porque la propia pintura cubista había usurpado algunas de

las formas de expresión escultóricas y debía devolverlas cuando este arte las reclamaba. Entre estas intromisiones de la pintura cubista en el campo escultórico están: la sustitución de los planos por el modelado, los juegos de luz, los arbitrarios juegos de volúmenes, que son patrimonio exclusivo de la escultura.

Ya antes de 1914, varios escultores comenzaron sus ensayos cubistas anadiendo objetos materiales a la composición escultórica. Aparecen los "collages" escultóricos como respuesta adecuada al pegado de objetos en pintura. Placas de metal, objetos utilitarios, cartón, papel, todo se emplea en la consecución de los nuevos signos de expresión escultórica. Se rompía, en cierto modo, el tabú del material noble. Se descubren multitud de elementos y materiales, de calidades y formas. Hay un factor dominante de humor y ruptura alegre de todo lo anterior; un frescor de energía vital que no admite ninguna imposición tradicional y se ríe audazmente de lo que podría parecer más sagrado a los escultores clasicistas.

Pablo Gargallo (1881-1935) y Julio González introducen en la escultura materiales tan insospechados como el hierro forjado, para dar vida a abstracciones monstruosas y sin sentido. Sacan al hierro una expresividad cumbre, en lo que concierne a dureza, crueldad y dominio. Trabaja González grandes máscaras de cobre, bronce y plata donde expresa toda la angustia y la poesía primitiva que lleva dentro. En los últimos años trabaja el yeso. No vamos a hablar más de estos artistas, porque su vida y su obra están mejor detalladas en la Historia del Arte Español de esta misma editorial.

Los cubistas toman la vida en broma, como un bello juego. Con ello se relacionan en los más profundos senos del alma occidental. Ya Platón, en "Las Leyes", decía: "...somos juguetes en las manos de Dios..." También Shakespeare descubrió lo mismo cuando hace decir a Macbeth: "La vida es como un cuento narrado por un idiota". En todos los momentos cruciales de una cultura aparece la misma sen

sación de que la vida es menos seria de lo que parece. Es, en realidad, un juego; todo lo amargo y desagradable que se quiera, pero sólo un juego. También Baudelaire incide en esta postura que hay que disfrutar la vida con una "moral del juguete".

El cubismo escultórico -también pictórico- explota insistentemente esta vivencia, ciertamente decadente y transicional, del hombre contemporáneo.

Cada escultor desarrolla aquellos temas, aquellas sensaciones que le son más gratas. Raymond Duchamp-Villon fue una de las más grandes promesas de la plástica cubista. Nació en Damville en 1876. Estudia la segunda enseñanza en Rouen y posteriormente cursa la carrera de Medicina. Al finalizar ésta se ve aquejado de una gran crisis reumática que le priva de movimiento. Comienza su vocación plástica. Dibuja y esculpe, mostrando en estas primeras obras gran influencia de Rodin. En 1904 expone en el Salón de la Nacional una obra titulada "desnudo acostado". En 1905 expone por vez primera en el Salón de Otoño.

En 1910 comienza a interesarse por el cubismo. Abandona el modelado y pone su atención en los elementos funcionales de la figura humana. En 1911 hace la "Cabeza de Baudelaire". En 1912 acomete un proyecto conjunto de arquitectura y escultura, titulado "La Casa Cubista". En 1913 hace el bajo relieve "Los amantes" junto a otras obras de Andre Mare, en el Salón de Otoño. En 1914 hace la famosa "Cabeza de Caballo", entre otras obras. Ese mismo año, después de ser licenciado de su regimiento, se reintegra en sus funciones de médico. Poco después contrae unas fiebres tifoideas de las que no puede rehacerse. Muere en 1918 de Septicemia, después de una larga enfermedad.

Duchamp-Villon es un artista variado. Al principio trabaja en el estilo de Rodin. Colabora con sus hermanos y con André Mare, so

bre todo. El Baudelaire es ya una construcción férrea, dinámica, simplicísima. El Caballo del Salón de Otoño de 1914 es su obra cumbre, donde funde con aliento poderoso la naturaleza y la mecánica, el vigor animal y la fuerza descomunal y rotunda del acero articulado.

Otro escultor cubista de primera línea es Henri Laurens. Nació en París y cultivó desde muy joven la escultura con una vocación sorprendente/ Trabajó como ayudante en el taller de un escultor y practicó el mismo la decoración escultórica de monumentos y edificios hasta 1911. En este año, la amistad con Braque, Picasso, Leger y Gris, inclina su inspiración hacia la creación cubista. A partir de 1916 produce obras cubistas de las más diversas modalidades: terracotas, bajo relieves, papeles pegados, etc. En 1933 termina su famoso relieve titulado "Stella". En 1937 realiza el alto relieve titulado "El Mar", para la exposición de París, y otras obras, como "La noche", "La gran música", "Amphion", etc.

En 1938 expone en la Bienal de Venecia por vez primera. A partir de 1940, mezcla los grabados con la escultura y produce algunos tan señalados como los que ilustran los "Diálogos", de Luciano publicados por la Editorial Teriade. En 1945 hace esculturas de bronce como la "Aurora" y "La Sirena". En 1949 se hace una exposición retrospectiva de su obra en Bruselas. En 1954, poco antes de morir, obtiene el Gran Premio en la Bienal de Sao Paulo.

Laurens es un escultor entusiasmado por las posibilidades técnicas. Explota muchas de ellas a la vez y las estudia hasta la saciedad. La masa y el volumen dominan el arte de Laurens. No hace el artista sino superponer su talento al servicio de la masa, pero esta se desarrolla incontenible en torno a un espacio vacío. La piedra habla por sí misma en manos de Laurens. No le es impuesta una arbitraria forma o condición. Se muestra tal como es: pesada, decidida, tensa. No representa Laurens figuras, ni ideas, ni sen-

saciones, sólo juega con equilibrios y potencias, que, por supuesto son sugeridoras de valores en el espíritu humano. Si no fuera así, no existiría el arte. Laurens es un creador de placeres estéticos de tipo intelectual, abstracto. Sus esculturas son concretas, materiales, pero no son lo que aparentan ser, sino que son lo que sugieren, y lo que sugieren es paciencia, serenidad, plenitud, dominio.

El más conocido, quizá, de los escultores cubistas es Constantin Brancusi (1876-1957), Nacido en Pestisani Gorj, en Rumania. Hace sus primeras experiencias en la Escuela de Bellas Artes de Bucarest. En 1899 viaja a Viena y Munich. En 1904, después de corta estancia en Suiza, se traslada a París. Trabaja con Antonio Mercie en la Escuela de Bellas Artes y se gana la vida dedicado a las más pintorescas faenas.

En 1906 logra exponer en los Independientes y en la Nacional. Atrae la atención de Rodin, que le propone un trabajo de ayudante en su taller, que Brancusi rechaza. Desde 1909 le une una entrañable amistad con Modigliani. En 1912, en un período difícil y miserable de su vida, da fin a varias obras, como "El beso"; en 1918 "Columna sin fin"; en 1919 "El pájaro en el espacio"; en 1920 "Mademoiselle Pogany"; en 1922 "Leda"; en 1923 "Sócrates" etc. En 1926 hace su primera exposición de conjunto en Nueva York. En 1936 hace obras como "La foca" y "El milagro". En 1937 marcha a Rumania para realizar las esculturas de un parque público, que le ha demandado el municipio de aquella ciudad. Emprende un largo viaje a Oriente y hace un proyecto de templo para el Maharajá de Indore. En 1955 hace una exposición retrospectiva en el museo Guggenheim, de Nueva York.

Unas palabras de Brancusi nos ayudarán poderosamente a comprender su estilo:

"Lo bello es la equidad absoluta.

Cuando dejamos de ser niños estamos muertos.

En la plástica, los desnudos humanos son menos bellos que los sapos.

En todo hay un fin. Para llegar a él es necesario desprenderse de sí mismo.

El pulimentado es una necesidad exigida por las formas demasiado absolutas de determinados materiales. No es obligatorio y es hasta muy nocivo para quienes hacen carnes realistas.

Miradlos hasta que los hayáis visto. Los más próximos a Dios ya los ha visto.

Lo que os doy es alegría pura". Tras una infancia en la que ya veía prazamente sus actitudes artísticas, marcha a París en 1909 y

Sorprendemos aquí el elevado misticismo de Brancusi, su espíritu esclavo, amigo de las trascendencias, y su aroma mediterráneo, amigo de las claridades geométricas. Y eso es precisamente lo que más nos sorprende en el arte de Brancusi. Por un lado, su geometría, su amor a los volúmenes y a las formas simples, rotundas, pulimentadas. Por otro, su misteriosa vitalidad, su extraña convivencia con espíritus extraterrestres. Las formas que nos brinda son un interrogante absoluto. No son formas figurativas. Tampoco son una ilustración abstracta o conceptual. Son vivencias, puras vivencias. Pero para comprenderlas debemos, ante todo, comprender su geometría, lo que tienen de racional, de medurado y de cálculo.

En toda vivencia de nuestro siglo no puede faltar lo racional. Más en el momento que hemos captado lo racional, nos damos cuenta de que no hemos perforado el misterio de la figura, y entonces se nos brindan mil posibilidades extrañas, especie de sombras o ensueños que se ajustan de algún modo con aquella figura tersa y brillante. El arte de Brancusi es, sin duda alguna, uno de los más polémicos y desesperantes de la escultura cubista. Porque no es solamente cubista, tiene también mucho de surrealismo y expresión mística. Por eso fue preciso que Brancusi llegara a su vejez para que algunos se dieran cuenta del profundo valor de sus producciones. Es el escultor de las absolutas realidades. El creador de la foca, del pá

jaro, de la columna infinita, del huevo de la tortuga, del ser humano. Su obra no se puede entender fuera de este siglo, al margen del subconsciente, la ruptura de creencias y las modalidades estéticas propias del tiempo que corre. Es muy difícil -diríamos que imposible- enjuiciar con palabras la obra de Brancusi, porque sus aportaciones no son técnicas, aunque domina sabiamente sus posibilidades materiales, sino espirituales, expresivas, vivenciales.

El otro gran creador de la escultura cubista es Jacques Lipchitz, nacido en Druskieniki (Rusia). Tras una infancia en la que revela precozmente sus actitudes artísticas, marcha a París en 1909 y trabaja en la escuela de Bellas Artes y en la Academia Julián. En estas fechas hace amistad con los cubistas más famosos: Picasso, Gris, Modigliani, Matisse, etc. De 1914 datan sus primeras obras cubistas. Sigue practicando el cubismo, aunque en 1920 cultiva la escultura realista. Sobre todo retratos de busto. En 1925 nacionalizado francés, se establece en Boulogne Sur Seine, en una casa construida por Le Corbusier. De 1927 data su monumental escultura "La alegría de vivir", realizada para el conde de Noailles. En la década de los 30 hace grandes obras como "El Canto de las Vocales" y "Prometeo estrangulado al Buitre". En 1941 se establece en Nueva York. En esta etapa concede gran importancia al bronce. En 1944 hace "El Nacimiento de las Musas". Para Rockefeller. En 1958 se promueve una exposición itinerante de la obra de Lipchitz, que recorre todo el mundo.

Lipchitz nos confiesa literalmente de dónde parten sus bases originales: "Me he formado sobre todo en el París de antes de la guerra del 14 y en mi viaje a España, sorprendiéndome en Mallorca el comienzo de la guerra. Las rocas de esta isla y lo que se puede ver desde lo alto de ellas hasta el fondo del mar están ciertamente y con mucho, en mi formación primera... He estado obsesionado por las rocas y los picos, por las grutas y las hendiduras, por la fauna y la flora submarinas... Por los cristales de toda especie que he podido ver y tocar y que he comprendido necesariamente a inte-

grar en mi escultura. De todo esto es de donde ha nacido lentamente una serie de obras semiflorales, semirrocosas, semitorreadas, seres extraños que hoy serían llamados imágenes dobles, y de las que por entonces yo no tenía la menor idea. Varias de estas esculturas existen, pero destruí otras, asustado como estaba de la extrañesa de su aspecto. Fue en 1917 cuando comencé a apasionarme por el cubismo en el verdadero sentido de la palabra. En 1920, la Galería L'Effort Moderne hizo mi exposición y casi al mismo tiempo apareció el libro de Maurice Reynal, exposición y libro ejercieron gran influjo en la marcha de mi evolución. Nuevamente he sido subvertido en mi quietud y una nueva era se acerca en mi carrera. "La Magdalena arrepentida" y "Mujer acostada". Estudio para un Morillo, marcan mis nuevas preocupaciones. Un obrero tallista que me ayudaba por entonces exclamó al ver estos morillos: "Vaya, señor, no lo comprendo, ahora que lo que priva es el cuadrado, usted se pone a hacer redondo."

Lipchitz nos sumerge en un mundo variado y diverso, siempre múltiple, consigue poner en evidencia la riqueza de posibilidades que encierra el cubismo y traducirlo en formas monumentales. Es artista inquieto en grado sumo, incapaz de atenerse a unas fórmulas fijas, gran indagador de los problemas del vacío. Por otro lado, Lipchitz es un artista lírico, expresivo. Sus esculturas son la expresión primaria de intensas emociones religiosas.

Ossip Zadkine es también ruso, de Smolensko. En 1906 se encuentra en Inglaterra, donde su padre la había enviado para estudiar la lengua inglesa y la técnica de construcción marítima, pero el aprovecha para estudiar escultura. En 1909, después de azarosos viajes de ida y vuelta, se encuentra en París, dispuesto a formarse seriamente como profesional de la escultura. Vive intensamente la bohemia artística de Montparnasse. Produce sus primeras obras pocos meses después de su llegada. En 1915 después de una arriesgada aventura en la Guerra Mundial, vuelve a París y se dedica al cubismo. De 1921 data "El guitarrista". De 1928 son sus esculturas en madera

policromada: "San Sebastian", "Orfeo" y "Cristo". En 1940, como habían hecho muchos artistas a la llegada de los alemanes, huye a Nueva York y se establece allí. En 1944, incapaz de soportar la vida yanqui, regresa a París. En 1950 recibe el premio de la Bienal de Venecia. En 1953, la ciudad de Rotterdam le encarga su famosa obra: "Monumento a una ciudad destruida". En 1958 se hace una gran exposición retrospectiva de su obra en Francia.

Poseemos también algunas obras escritas de Zadkine, que nos ayudan a comprender su pensamiento:

"Bruscamente, las columnas,

Acaso siete u ocho. Grandes piedras bajo sus cabezas desconchadas, cuerpos rechonchos y gruesos, de color amarillo.

Desde la base se levanta la enorme línea propulsada, recta y dura, separando el azul del cielo.

Hacia lo alto, sintiendo la proximidad de la carne ondulada del capitel, duda la vertical, y por una misteriosa voluntad se hace imperceptiblemente inclinada, apretando la piedra por los lados, endureciéndola.

Así, no se dibujan sobre el calco azul del cielo más que algunos volúmenes con ímpetus verticales.

Un brotar espontáneo, iluminado por la luz de su propia emoción, lenguaje que sólo se puede sentir sin poder adaptarlo a una dimensión: la intención humana".

Nos resulta Zadkine escritor difícil y conceptuoso. No encuentra términos apropiados o palabras exactas para expresar su sentir. Lo mismo ocurre con su escultura. Recurre a todas las rupturas y violaciones de la escultura tradicional para poder expresar las vicisitudes que determina.

Zadkine se inspira en el arte primitivo, africano y oceánico. Elige un estilo alargado, similar al de Modigliani. Su poesía es

suave e irónica, a diferencia de lade Lipchitz, brusca y desmesurada, invierte los macizos y las oquedades, los rostros y el perfil, corta brusca e inesperadamente los planos, tuerce los ángulos y combina rectas y curvas con una habilidad insuperable. Es hombre extraordinariamente sensible, que canta los horrores de la guerra y la delicada inspiración de Rimbaud, Apollinaire y otros poetas. Toda vivencia moderna tiene cabida en la sensibilidad de Zadkine.

Dentro de la escultura cubista hay que mencionar a otros escultores que no se pueden relacionar directamente con ella por pertenecer a otros movimientos pero que han ejercido gran influencia en el destino del cubismo. Entre ellos, el genial Archipenko. Así también ocurre con Csaky, inteligente, gracioso, amable, creador de obras claras y esbeltas, precursoras del cubismo, sin duda alguna.

Además de estos nombres conviene recordar que la mayoría de los pintores cubistas, como La Fresnaye, Picasso, Braque, Matisse, Leger han hecho de vez en cuando esculturas cubistas. Y no debe creerse que estas realizaciones hayan sido caprichosas y fútiles. Han sido esporádicas, porque la línea general de sus proyectos estaba orientada en otro sentido, pero responde a sus necesidades auténticas dentro del proceso creador de su obra.

10.3 Escultura futurista

El propio Boccioni creador de la escultura futurista, publicó un manifiesto donde exponía las siguientes razones para reivindicar su movimiento.

En la escultura, tanto como en pintura, no puede hacerse una renovación sino buscando el estilo del movimiento, es decir, convirtiendo sistemáticamente en síntesis lo que el Impresionismo aportó de manera fragmentaria, accidental y, en consecuencia, analítica.

Esta sistematización de las vibraciones de la luz y las compenetraciones de los planos producirá la escultura futurista: su carácter será arquitectónico, no sólo desde el punto de vista de la construcción de masas, sino porque el bloque escultórico contendrá los elementos arquitectónicos del medio escultórico donde vive el asunto.

Entonces Por qué la escultura va a continuar trabada por leyes que no tienen ninguna razón de existir? Rompámoslas arrogantemente y proclamemos la abolición total de la línea terminada y la estatua cerrada. Abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio donde vive.

Proclamemos que todo el mundo aparente debe precipitarse sobre nosotros, amalgamarse sobre nosotros, creando una armonía que no será gobernada más que por la intuición creadora.

Lo que el escultor futurista crea es, en cierto modo, el punto ideal que une el infinito plástico exterior al infinito interior. Por eso sus objetos no terminan nunca: se entrecruzan con innumerables combinaciones de simpatía e innumerables choques de aversión. La emoción del espectador ha de ocupar el centro de la obra escultórica.

Boccioni es, en realidad, un pintor como vemos dedicado a la pintura del siglo XX. Su labor más importante está encuadrada en la pintura futurista y en el pensamiento general del futurismo. Pero realiza alguna obra escultórica que obliga a considerarlo dentro de este tema.

En 1913 después de sus manifiestos y sus primeras pinturas, presenta al público su obra escultórica titulada "Dinamismos del Cuerpo Humano". Abrió un camino insospechado a la escultura moderna. Olvida la antigua concepción de la estatuaria griega, que esculpe el cuerpo exento del hombre, lo cual es una abstracción arbitraria.

Esta sistematización de las vibraciones de la luz y las compenetraciones de los planos producirá la escultura futurista: su carácter será arquitectónico, no sólo desde el punto de vista de la construcción de masas, sino porque el bloque escultórico contendrá los elementos arquitectónicos del medio escultórico donde vive el asunto.

Entonces Por qué la escultura va a continuar trabada por leyes que no tienen ninguna razón de existir? Rompámoslas arrogantemente y proclamemos la abolición total de la línea terminada y la estatua cerrada. Abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio donde vive.

Proclamemos que todo el mundo aparente debe precipitarse sobre nosotros, amalgamarse sobre nosotros, creando una armonía que no será gobernada más que por la intuición creadora.

Lo que el escultor futurista crea es, en cierto modo, el punto ideal que une el infinito plástico exterior al infinito interior. Por eso sus objetos no terminan nunca: se entrecruzan con innumerables combinaciones de simpatía e innumerables choques de aversión. La emoción del espectador ha de ocupar el centro de la obra escultórica.

Boccioni es, en realidad, un pintor como vemos dedicado a la pintura del siglo XX. Su labor más importante está encuadrada en la pintura futurista y en el pensamiento general del futurismo. Pero realiza alguna obra escultórica que obliga a considerarlo dentro de este tema.

En 1913 después de sus manifiestos y sus primeras pinturas, presenta al público su obra escultórica titulada "Dinamismos del Cuerpo Humano". Abrió un camino insospechado a la escultura moderna. Olvida la antigua concepción de la estatuaria griega, que esculpe el cuerpo exento del hombre, lo cual es una abstracción arbitraria.

Bien es cierto que nos es muy difícil comprender esta abstracción, como tal abstracción, porque estamos viviendo de semejantes actitudes desde hace milenios. Lo que hace Boccioni es mostrar, al mismo tiempo, simultáneamente, el músculo en movimiento y su contorno, porque cree que es inseparable tal combinación. Hace -como él mismo confiesa en las líneas anteriores- lo que había hecho el Impresionismo de un modo analítico, esto es, incorporar el tiempo a la representación plástica. Pero de un modo simultáneo y sintético. Los futuristas sintieron gran admiración por un escultor del siglo XIX, poco conocido y apreciado hasta entonces: el naturalista Medardo Rosso, que presintió la fusión de la luz, los volúmenes y el tiempo en la obra de arte de nuestros días. Es típico de Boccioni dejar abiertas algunas porciones de sus esculturas o dar tonos quebrados sobre las aristas, para impedir toda impresión de terminación, de cosa hecha y acabada. Boccioni quiere comunicar al espectador la vivencia del movimiento infinito. Es el escultor digno de Heráclito. Y toda la escultura contemporánea posterior gira en uno u otro sentido en torno a la obra de Boccioni. Su influencia, tanto en el orden escultórico como en el pictórico y arquitectónico, y aun en el literario, no puede ser más notoria.

Frente al cubismo y otras tendencias centroeuropeas y nórdicas -como el expresionismo, etc, representa la reivindicación de una filosofía mediterránea frente al pensamiento idealista centroeuropeo. Hasta que no se haga una auténtica historia del futurismo no podremos apreciar la importancia que tiene este movimiento en el arte contemporáneo. Debemos anticipar que, a nuestro juicio, es la corriente más importante de Europa en el siglo XX, pese a ser una de las menos conocidas y estudiadas.

10.4 Expresionismo Alemán

El movimiento del Blaue Reiter y de la Bauhaus alemana tiene dos escultores de primera línea: Barlach y Lohbrück, que

que produjeron un tremendo impacto en el panorama artístico alemán.

Barlach es un típico expresionista que refleja el contenido anímico de sus personajes: la angustia, la desesperación..., en resumen, todo aquello que puede producir un reflejo patético en el espectador.

Lembruch, aunque es también expresionista, posee una sensibilidad muy diferente, curvilínea, tierna, nostálgica. Lo que en Barlach es emoción dramática de eco religioso y angustiado, en Lembruch es sumisión a un orden universal que orpime al hombre y le sumerge en unpielago de melancolía. Es el escultor de la tristeza y el agotamiento físico. Su gran símbolo, como en el caso de Maillol, es el cuerpo femenino, del que ha sabido arrancar toda la belleza y toda la emoción que es posible.

10.5 La escultura rusa de vanguardia

Entre 1910 y 1920 se producen en Rusia varios movimientos estéticos de primer orden. El más significativo es el suprematismo de Malevitch, también merece mención el rayonismo, el expresionismo, etc.

En la escultura debe recordarse la obra de Alexandre Archipenko. Es nativo de Kiev y cursa sus primeros estudios artísticos en la academia de esta ciudad, desde donde pasa a París en 1908. Sus primeros tiempos de París son cubistas. Hace su primera exposición en la Armory Show. En 1913 colabora con la Sturn alemana. En 1921 forma una escuela en Berlín. En 1923 dirige una escuela en Nueva York. En la década de los 30 colabora con los artistas de la Bauhaus de Chicago, adonde se había trasladado el movimiento alemán del rechazo de Hitler.

Archipenko no está encuadrado en ninguna escuela determinada.

Sus ensayos oscilaron a lo largo y lo ancho de todo el panorama escultórico del siglo: Cubismo, futurismo, movidades rusas, Bauhaus, etc., sin conseguir afincarse en ninguna. Quizá sea ésa la razón por la que sus obras presentan una novedad y un estilo siempre fresco, casi desconcertante. Archipenko es el escultor del dinamismo plástico, pero un dinamismo encuadrado dentro de unos moldes racionales, geométricos, espaciales.

10.6 El neoplasticismo de Stijl

Esta corriente holandesa se define, sobre todo, en arquitectura y pintura. Pero también tiene alguna creación escultórica que merece la pena recordar.

Georges Vantongerloo es el escultor más importante de esta tendencia, nace en 1.886 en Amberes. Su aprendizaje transcurre en Holanda, casi sin excepción. En esta tierra se forma como escultor y en ella toma sus primeros contactos con la vanguardia artística mundial. En 1917 se adhiere al movimiento Stijl. En 1921, después de ensayar esculturas abstractas sin mucho éxito, abandona el Stijl y busca nuevos caminos. En 1929 va a París y colabora en la fundación del grupo de Abstracción creación al que también se unen Mondrian y Van Doesburg, los máximos representantes del neoplasticismo holandés. En esta etapa, Vantongerloo descubre formas escultóricas abstractas, neoplasticistas, que llenan más sus exigencias estéticas.

Para mejor comprender la complicada abstracción del neoplasticismo, insertamos algunas conclusiones teóricas de Vantongerloo:

"La base del arte abstracto, su base real, que es la ciencia del arte plástico, establece que cualquier otro elemento que no sea abstracto plásticamente no encuentre lugar en él. Por lo tanto, los elementos de la naturaleza, de una máquina o de una creación técnica son errores de discernimiento cuando figuran en una obra llamada

abstracto y no tienen ningún valor plástico".

10.7 El expresionismo Belga

En Bélgica se produjo un movimiento menos espectacular más callado, pero no menos interesante que los anteriores. El centro del movimiento, como ocurre en casi todas las artes del siglo XX, es la pintura, pero junto a ellos se mueve una serie de jóvenes escultores que intentan conseguir una escultura importante.

El grupo de Laethem-Saint-Martin, es la reunión artística más interesante de Bélgica a principios del siglo. Se sienten estimulados por todos los movimientos similares que se producen en Europa por la misma época. El centro del grupo se dibuja en torno a la figura del poeta Van Woestijne, que rodeaba junto a sí a gran número de artistas e intelectuales que soñaban con renovar el mundo del pensamiento, la cultura toda de Europa. Este ansia de renovación es típica en una época crítica como la nuestra. Vivían en equipo y trabajaban en equipo. Quieren vivir cerca de la naturaleza y crear un pensamiento primitivo, elemental, rico en sensaciones y puro en actividades. El grupo de Laethem es poético y natural, algo soñador, excesivamente romántico. Entre ellos destaca el escultor George Minne, cuyas obras respiran un espiritualismo expresivo y descarnado. También debemos mencionar en el segundo período del grupo Laethem a Oscar Jespers, cuya habilidad artesana está potenciada por su alta sensibilidad religiosa, casi profética.

En los últimos tiempos la escultura Belga ha sentido un nuevo aliento con hombres ya desligados del Laethem, como Victor Rousseau, Leple, Gerard, etc. Todos ellos muestran particular interés por el naturalismo casi abandonado por las demás escuelas de vanguardia. En ello podemos advertir la influencia tradicional y beneficiosa del arte de Meunier, el gran escultor clasicista de primeros de siglo en Bélgica. También es buen escultor, sorprendente escultor sería pre-

ciso decir en honor a la verdad, aunque comparte esta actividad con la de la pintura, Servranckx, cuya vigorosa personalidad, que ha sido algunas veces encuadrada en el surrealismo, se escapa por doquier y no permite ningún encasillamiento sencillo en ésta o aquella escuela. El arte belga, no muy conocido y valorado en Europa, se mantiene en primera línea, como cuando Ensor, el gran Ensor, detentaba la corona máxima en el Viejo Continente.

10.8 La escultura nueva

Dos tendencias se pueden señalar más acusadamente en la escultura contemporánea: Una tiende hacia lo abstracto, otra dirige sus flechas hacia el blanco surrealista.

Ya hemos visto en la escultura cubista cierta tendencia hacia la abstracción, sobre todo Chana Orloff, escultora de la que no hemos hablado anteriormente, pero que ahora conviene mencionar porque sus obras son auténticas abstractas, sobre todo los monumentos dedicados a Israel. Bien es cierto que se trata de una abstracción precoz e insuficiente. En sus paternidades hay mucho de sensualismo figurativo.

También hemos visto como Zadkine y Lipchitz rozaban tenuemente la cáscara de la abstracción, aunque prefirieron casi siempre quedarse en el símbolo de ascendencia geométrica cubista.

Otros artistas naturalistas también han caminado por las sendas de la abstracción, preparando la llegada de la escultura abstracta. Entre ellos, Couturier, discípulo de Maillol, que ha estilizado sus figuras hasta un punto extremo.

Como en todos los demás campos artísticos, tuvo mucha importancia el descubrimiento de obras primitivas, africanas, oceánicas y, en este caso concreto, el hallazgo de estatuas de bronce de Cerdeña,

que mostraba cierto superficial parecido con los modelos que proponían los nuevos escultores. Giacometti, sobre todo, tuvo una inspiración muy acusada en estas obras del bronce mediterráneo, que causaron en él una impresión fascinante.

Albert Giacometti nació en Stampa (Suiza), en 1901. Sus primeros años de juventud los pasa en Suiza e Italia, dedicados sobre todo a la pintura. En 1922 lo encontramos en París, trabajando con Bourdelle en la Grande Chaumière. Consigue hacer sus primeras obras de estilo cubista. En 1930, su inquieto espíritu le mueve hacia el surrealismo. De 1932 data su famosa obra "Le Doigt pris", realizada con madera y metal en una fusión muy conseguida. De 1934 son algunas obras de yeso, como "Las Manos apretando el vacío" o "Mujer que anda."

En la década del 40, concretamente a partir de 1944, nacen sus personajes más característicos, largos y delgados, estilizados, casi sublimes, que están cargados de gran expresividad simbólica. De 1948 es "La City Square", una de sus obras más conocidas y apreciadas. Cinco personajes se mueven sobre una placa de bronce, creando un ambiente fantasmagórico, irreal, pero al mismo tiempo intensamente plástico y vivencial. No sólo es una vivencia del artista, sino que comunica al espectador reflejos o porciones de esa vivencia. La exposición de la década del 50 en la Galería Maeght se recuerda como un gran acontecimiento en la escultura de nuestro tiempo.

Giacometti, en sus estilizadas esculturas finales, lo mismo que en su período cubista o subrealista, anteriores, ha intentado desembarazarse por todos los medios de la envoltura de carne que rodea al hombre. Pretende expresar la realidad humana, que no es en ningún caso el cuerpo que obliga al hombre a una prisión estrecha dentro de su contorno. Algún crítico ha denunciado que las esculturas de Giacometti, más que humanidades son arácnidos. No es cierto; lo que ocurre es que para expresar la angustia humana, la vivencia existen-

cia, Giacometti ha recurrido a la estilización infinitesimal, lleva da a su extremo límite. Otra escultora de este momento es Germaine Richier, nacida en Grans (Francia) en 1904. Hizo sus primeros estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Montpellier, bajo el consejo de un discípulo de Rodin, llamado Guigues. En 1925 se traslada a París, donde trabaja con Bourdelle. A partir de 1929 posee un taller independiente en la Avenida del Maine. En 1936 recibe el premio Blumenthal de escultura. De 1939 a 1945 reparte su trabajo entre Suiza y el sur de Francia. En 1944 hace su "Hombre Foret" y dos años más tarde su "Mantis religiosa". En 1947 expone en Londres y en 1948 en la Galería Maeght, de París. En esta última exposición muestra su famosa obra "L'Orange". En 1951 recibe el premio de escultura de la Bienal de Sao Paulo. En esta década de los 50 expone en muchas galerías europeas y americanas. En 1956 hace una exposición retrospectiva general de su obra en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. Muere en Montpellier, en 1959.

Artista provenzal, Richier, no olvida el cálido encanto de la tierra mediterránea, la atracción de Maillol y de otros artistas meridionales. Las figuras de Richier son poderosas, amenazadoras, vacías. No sólo encuentra formas de expresión nuevas, que desbordan los límites convencionales; también dice cosas nuevas, no dichas anteriormente, desde la tribuna escultórica. Evoca la unidad panteísta de las formas naturales. En su obra, las piedras se hermanan con los animales y los vegetales con los hombres, en una especie de maridaje fantástico y vigoroso. Mitos y misterios religiosos pasean ante nuestra vista de una forma desusada, convincente, en algunos casos -como en "L'Orange" arrolladora.

Georges Adam es un espíritu ingenioso y polifacético. Se ha dedicado al grabado y la tapicería, pero sus obras más importantes son escultóricas. En este arte consigue calidades perfectas, grandes planos y poderosos volúmenes, conjugados sabia y pacientemente. Sus esculturas son obra de una reflexión inacabada y gigantesca:

grandes síntesis de los problemas humanos. Georges Adam es una figura sorprendente, capaz de provocar las emociones más intensas en las sensibilidades menos dotadas.

Debemos mencionar, igualmente, en esta línea de artistas espectaculares, innovadores, que no se dejan encasillar en ninguna tendencia determinada, la obra de César, que se adquirió al Stijl holandés con Mondrian y Von Doesburg durante algún tiempo. Primero practicó la pintura, pero pronto se sintió incómodo dentro de los límites que le imponían el lienzo y las manchas de color y se decidió a emplear diversos materiales: cartón, plástico, márfil, latón, hierro, etc., en un intento de superar la antigua barrera entre escultura y pintura. Sus obras están siempre navegando entre dos niveles, no se puede encuadrar ni en uno ni en otro. Navega con las formas y el color, al mismo tiempo que juega con las masas y los volúmenes.

Esta misma libertad en el empleo de masas y formas la encontramos en Calder, nacido en Filadelfia en 1898. Consigue el título de Ingeniero Mecánico, pero se siente irresistiblemente atraído por el arte. Su vida en Nueva York es de tensión continua entre su vocación y sus posibilidades profesionales. En 1926 se desplaza a la capital de Francia. Hace una colección de marionetas que forman un circo en miniatura y en su propio taller organiza representaciones con él mismo. Entabla amistad con los patriarcas del cubismo, surrealismo y neoplasticismo y comienza a producir las primeras esculturas abstractas. En 1932 hace en la Galería Vignon su primera exposición de "móviles". En 1933 regresa a los EE.UU. y entra en una etapa extraordinariamente creadora, con obras como el "Pez de acero" que expresan la magnitud espacial y espiritual de la nación norteamericana. En 1942 vuelve a sus "stabiles" y hace obras como "Las constelaciones", "La estrella de la mañana", etc. En la década de los 50 expone en múltiples galerías europeas. En 1958 recibe el encargo de unos móviles para la Unesco de París, y para la Exposición de Bruselas, que le acreditan como uno de los mejores escultores

contemporáneos.

Los móviles son una revolución de la escultura contemporánea le abrió nuevos horizontes a la expresión dinámica. Junto a Calder aparecen otros escultores dinámicos que trabajan el metal como Jacobson o Westan. este último, polaco de nacimiento, nos presenta relieves en yeso y bronce de insospechada factura, que prometen un universo formal desconocido e ignorado. Lo mismo sucede con la escultura del húngaro Hajdu. En los Estados Unidos existen buenos escultores del metal. Entre ellos debemos destacar la obra de Roszak y las ingeniosas máquinas de Lippold, conjunto de hilos metálicos en tensión, que son al mismo tiempo un bello juguete y una complicada estereometría expresiva de ideas y vivencias contemporáneas. Es muy apreciable el esfuerzo del catalán Sunyer, que ha trabajado durante muchos años en Norteamérica sobre materiales metálicos pintados de diversos colores. Es una mezcla monumental de escultura y pintura y en algunos casos, también emplean categorías arquitectónicas.

Pero el escultor más innovador y representativo de esta época es, sin duda Hans Arp, nacido en Estrasburgo en 1887. Aprendió escultura y pintura en la Escuela de Arte en la República de Weimar. En 1908 lo encontramos en París, trabajando en la Academia Julián. En 1911 funda la Moderne Bund, en Suiza, con otros artistas jóvenes y está en estrecho contacto con el movimiento expresionista alemán denominado Blaue Reiter, participando incluso en alguna de sus exposiciones conjuntas. A partir de 1913, colabora con el grupo alemán Sturm. En 1914 conoce a Max Ernst, con el que se le presenta una buena amistad y con una coincidencia estética esencial. En 1915 vive en París y entra en contacto con los personajes más relevantes de cada materia: Picasso, Apollinaire, Modigliani, etc., este mismo año conoce en Zurich a Sophie Taeuber y colabora con ella en varias obras artísticas, sobre todo en la ejecución de "Collages". De 1916 a 1919 está presente en la fundación y lanzamiento del movimiento dada que pretende subvertir todos los valores culturales de nuestra época. Arp ilustra en esta época muchas publicaciones del Dada. En

1917 comienza a hacer relieves en madera policromada, de tendencias abstractas. En 1919 funda el Dada de Colonia, en compañía de Max Ernst y Baargeld. Colabora con Ernst en sus famosas producciones pictóricas "Fataga". Un año después conoce a los "Dada" de Berlín y entra en contacto con ellos, sobre todo con Schwitters y El Lissitzky. En 1922 contrae matrimonio con su antigua colaboradora Sophie Taeuber. En 1925 expone en la Galería Pierre con los surrealistas al mismo tiempo publica "Les ismes del Arte" en colaboración con el Lissitzky. En la década del 30 se establece en las cercanías de París (Meudon) y produce sus primeros relieves y esculturas con madera, papeles, cuerdas, etc., participa en el grupo Abstracción-Creación de reciente fundación. A partir de 1937, colabora en varias revistas de poesía e incluso escribe una novela "El hombre que ha perdido su esqueleto". En colaboración con otros surrealistas y dadaístas famosos, como Duchamp, Ernst, Prassinos, et., En 1941 huye al sur de Francia, impulsado por el avance alemán. En 1942 se refugia en Suiza, como la mayoría de los artistas europeos. En 1946 publica la serie de poemas titulados "La siege de l'Air". En 1950 hace un gran relieve de madera para la Universidad de Harvard. En 1953 hace otra escultura monumental "Berger de Nuage", para la ciudad Universitaria de Caracas. En 1954 recibe el premio de escultura de la Bienal de Venecia. En 1958 construye el gran relieve de la Unesco, en París, casi al mismo tiempo se hace una gran exposición retrospectiva general de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Bastaría mencionar los acontecimientos claves de la vida de Arp para percibir la amplitud y la genialidad siempre inacabada de su carácter. Arp es un genio surrealista y oscuro, abiertamente primitivo, que se enfrenta con la materia al desnudo y produce formas inconclusas, simplicísimas, genitales. Sus formas recuerdan un poco la pintura de Miró. Siempre ha procurado este artista dominar la materia, someterla a su inspiración. No tiene principios ni normas esta es la primera categoría del dadaísmo y, por tanto, deja a la imaginación en libertad absoluta de crear. Su obra es contradic-

toria, irracional, pero todo ello de un modo consciente, voluntario. La única norma o regla del dadaísmo -lo mismo podríamos decir del surrealismo- Es el oficio conseguido, la calidad impecable de la obra de arte. En esto si son intransigentes los surrealistas. Todo lo demás no importa. Puede venir de cualquier fuente, de una forma de inspiración cualquiera.

Arp anticipó el último movimiento de la escultura y la pintura moderna, el gran sucesor del surrealismo: el informalismo. Es la pura abstracción: la abstracción de nada, la abstracción de una abstracción, porque la nada es ya una abstracción humana que nunca puede producirse en realidad. El informalismo es, pues, una abstracción al cuadrado. La materia se recoge según sale de la naturaleza y vomita desde su interior su propio sentido natural y poético. Piedras, ramas, trozos de tejidos, sacos, cuerdas, alambres y toda clase de residuos metalicos. Son el trampolín que utiliza el artista para elevarse a sus abstracciones simbólicas y funcionales. Parece un extremo absurdo, pero no hay tal. Es una aspiración desenfrenada de autenticidad. La única colaboración del hombre en esta obra es su aportación simbólica, una humilde y callada interpretación y elección de formas. El Hombre se ha reducido así a un segundo plano en la creación artística. El arte se ha deshumanizado, en el sentido en que empleó esta frase hace medio siglo Ortega y Gasset.

Toda la escultura contemporánea, salvo alguna prolongación clasicista, nunca desdeñable, está marcada por el signo del simbolismo y de la abstracción. Entre los escultores abstractos más sobresalientes hay que señalar la presencia de Chauvin, de Beothy, de los jóvenes franceses Longuet, Leygue, Riviere, etc. Junto a españoles tan importantes como Chillida, etc.

Entre los problemas más interesantes que se ha planteado la escultura moderna está el del vacío. La concepción de un mundo con oscuridad justamente contraria a la geometría clásica de las formas vo-

luminosas que ocupan un lugar en el espacio. El gran maestro de la oquedad es Henry Moore, el escultor inglés más prestigioso de nuestra época y, probablemente, el menor escultor británico de todos los tiempos.

Moore nace en Castleford (Yorkshire) en 1898. En 1910 recibe enseñanza en el Grammar School de su ciudad natal y llega a ser pocos años más tarde profesor de esta misma Escuela. Después de participar en la primera Guerra Mundial, donde sufre diversas heridas, vuelve a la enseñanza en la Escuela de Artes de Leeds. En 1925 obtiene una beca para viajar por las principales capitales de Europa. En 1928 hace una escultura para la portada del Metropolitano, en St. Saint-James. En 1929 sigue actuando de profesor de centros ingleses de elevado prestigio y hace esculturas abstractas de planos intensamente acusados. En 1931 denota cierto reblandecimiento en las formas de esta época es su "madre e hijo" realizada en alabastro. En la década de los 30 se confirma su interés por el estudio de las oquedades. En 1941 se le nombra administrador de la Tate Gallery. De 1944 data su "Madre e hijo", de la iglesia de Saint Matthew, de Northampton. Posteriormente realiza varios monumentos escultóricos para parques y jardines de Gran Bretaña. De 1948 data su famosa obra "tres mujeres de pie" adquirida por el Municipio de Londres. Quizá su obra más conocida sea el "grupo familiar" adquirido por la New Modern Secondary School, de Stevenage. En 1948 recibe el premio de escultura de la Bienal de Venecia. En 1949 se hace una exposición general retrospectiva en el Museo Nacional de Arte Moderno, de París.

La obra Moore es inconfundible por su abstracción, nunca carente de humanidad. Es una obra sentimental, tierna y al mismo tiempo, abstracta. Conjuguar estas dos sensaciones no es tarea fácil. Insertamos unas líneas de este artista que nos darán alguna medida de su criterio estético.

"El primer trozo arrancado a la piedra es ya una revelación.

La forma de un fragmento puede tener tanta significación como la de una obra sólida. Es posible una escultura "en el aire": en ciertas obras sólo cuenta la forma del espacio vacío.

"La figura humana es lo que más profundamente me interesa, pero yo he encontrado las leyes de la forma y ritmo en el estudio de los objetos naturales: guijarros, árboles, plantas, etc. Guijarros y rocas muestran la manera en que la naturaleza trabaja la piedra y revelan principios de asimetría; las rocas indican el tratamiento sufrido por la piedra, que se diría tallada a golpes de hacha y cuyas vivas aristas poseen un ritmo nervioso. Los huesos tienen una estructura de fuerza y tensión maravillosas, pasan súbitamente de una forma a otra. Las conchas demuestran que existen en la naturaleza formas duras y excavadas.

En la escultura actual no podemos olvidar nombres como el del argentino Vitullo, o la fértil escuela italiana de Marini, Consagra, Minguzzi, Manzu, Mastroianni, etc.

Mención aparte merecen dos rusos de tendencia constructivista, que realizan un arte muy diferente, pese a su parentesco fraterno: Gabo y Pevsner.

Naum Gabo nace en Briansk en 1890. En 1909 va a Munich para continuar sus estudios de Medicina y Ciencias Físicas. En 1910 entra en contacto con los grupos más representativos de Alemania -Blaue Reiter, etc.- También tiene contacto con el futurismo de Marinetti. En París, adonde ha ido para visitar a su hermano, conoce a Archipenko, cuya escultura excita grandemente su sensibilidad, quizá por su raíz eslava común. En 1914 hace Gabo sus primeras esculturas. En 1920, en compañía de su hermano, del que luego hablaremos publica, el Manifiesto realista, que es la base de la escuela constructivista. En 1922 se adhiere al November Gruppe y colabora en la Bauhaus. En 1926 expone en Nueva York, con los pintores y escultores del Stijl holan-

dés. En 1932 forma parte del grupo Abstracción-Creación, ya mencionado. En 1937 publica una famosa revista en colaboración con Ben Nicholson. En 1946 se establece en Estados Unidos y en 1953 es nombrado profesor de Harvard. De este mismo año es su Monumento al prisionero político desconocido. En la década del 50 hace numerosas esculturas para las principales firmas estadounidenses, como el Centro Rockefeller, etc.

Gabo trabaja toda la materia que el siglo XX ha sabido proporcionarle: vidrio, metal, hilo, madera, etc. Ensayando continuamente nuevas soluciones e interpretaciones de este material.

Lo mismo hace su hermano Antonio Pevsner, nacido en 1886, que hizo sus primeros estudios en Kiev y San Petersburgo. En 1911 hace un viaje a París, donde se relaciona con el mundo artístico de la época. En 1915 se reúne en Oslo con su hermano Naum Gabo y comienzan a hacer escultura. En 1917 vuelve Pevsner a Rusia y es nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú, junto a personalidades tan prestigiosas como Jandinsky y Malevitch, funda el movimiento constructivista con su hermano, tal como hemos mencionado antes. A partir de 1923, huye de Rusia y se establece en París. En 1927 proyecta los decorados del Ballet La Chatte de Diaghilev. En la década del 30 culmina su estilo en esculturas tan importantes como "Superficies desaprovechables", "Construcción para aeropuerto", "Proyecciones en el espacio", etc. En 1950 realiza una gran obra de aspecto monumental para la Ciudad Universitaria de Caracas.

Pevsner ha logrado obras en metal que pueden figurar entre los modelos más conseguidos y hermosos de nuestro siglo. Sus experimentos sobre abstracción y proporciones no resultan jamás carentes de nervio, pese a ser concepciones abstractas, porque Pevsner no se somete a las leyes que el mismo ha creado, sino que las altera voluntariamente, después de demostrar su eficacia, en un alarde de dominio técnico y concepción teórica.

B. El estudio anatómico y su manifestación escultórica

1. La figura humana en el arte

Tanta importancia tiene para el arte la figura humana que basta echar una ojeada a la Historia de las Artes plásticas para darnos perfecta cuenta de que, sólo con considerar cómo está representada, podremos observar el panorama variado de los diferentes estilos.

Pero esta representación ha tenido diferentes significados en el decurso de los estilos, desde los estudios de incipiente cultura hasta los períodos culminantes, pasando por las diversas etapas intermedias.

Bien es verdad que la belleza natural ha determinado la perfección de su representación, basada en la observación intensa de la naturaleza. Pero reflexionando, pronto veremos que rara vez se encuentran modelos vivos que puedan sernos útiles completamente por su perfecta belleza y proporciones adecuadas.

Los artistas griegos, grandes glorificadores de la forma humana escogían de sus modelos las partes más bellas, hasta el punto de crear unas humanidades irreales, esto es, no naturales, idealizadas. Una Venus no es una adolescente ni una mujer adulta, participa de las dos edades a la vez en una fusión admirable, que constituye uno de los más preciados hallazgos del arte helénico. Hasta en los períodos más naturalistas las beldades griegas no tienen edad.

Sería superfluo añadir que los pintores y escultores deben conocer las proporciones del cuerpo humano y que sin este requisito no pueden hacerse sino figuras desdibujadas y monstruosas.

Todos los grandes maestros han coincidido en este principio, pe

ro cada uno lo ha adoptado y aplicado de manera distinta en sus obras y casi nunca se han puesto de acuerdo. Cuestiones de raza, de temperamento, cuando no resultados de estudios propios, les han obligado a dar a los mismos problemas soluciones diferentes. Las escuelas han creado los cánones del cuerpo humano, diferentes unos de otros, pero que cuando han alcanzado modelos de belleza, se han generalizado y han subsistido. Así existen algunos que, en líneas generales, aún se tienen en consideración

2. Proporciones, cánones y armonía del cuerpo

El término canon proviene del nombre griego regla, aplicado a la figura del hombre o de los animales. Corresponde a un sistema de medidas que debe ser tal que se le puedan relacionar dimensiones de una de las partes respecto del todo y dimensiones del todo a la menor de las partes.

Hay que hacer constar que así como el artista debe tener conocimiento de las proporciones humanas, este conocimiento ha de ir aparejado al de la anatomía, cuanto más vasto mejor. En lo que sigue haremos algunas simples alusiones anatómicas.

La cuestión de las proporciones del cuerpo debe plantearse esencialmente por los artistas desde dos puntos de vista: bien el que atiende a determinar las leyes que ponen de manifiesto, en las obras de arte de la estatuaría o de la pintura, ciertas semejanzas armoniosas del todo con las partes y en las que va implícito el carácter de una búsqueda pura de la estética, o bien, simplemente, el que trata de poner a disposición de los artistas un método de trabajo y ciertas medidas de control, que le facilitaran la realización de figuras convenientemente proporcionadas. Tiene por tanto, un carácter puramente técnico, y sólo desde este punto de vista diremos los más importantes de la manera más sencilla posible.

Los cánones son medidas exactas, pero ello no quiere decir que el artista haya de ir provisto constantemente de la regla y el compás. Es preferible que el ojo se acostumbre a la exactitud mediante la disciplina en el estudio. La simple división de las proporciones sin compás, pero con justeza por el ojo habituado a tal estudio, será el mejor resultado de estas explicaciones.

El más antiguo de todos los cánones es el egipcio. El módulo adoptado en éste es el dedo medio de la mano contenido 19 veces en la altura total del cuerpo.

Le sucede el más conocido de todos, que es el de Policleto, escultor griego que había compuesto, al decir de Plinio y Ciceron, un modelo de mármol o de bronce con el nombre de "Doríforo". En esta obra la longitud de la mano (palma) debía constituir la medida común de las diferentes partes del cuerpo. Si Bien Charles Blanc, opina que el canon de Policleto se basa todavía en el módulo egipcio de 19 dedos.

Más adelante, numerosos escultores, entre ellos Lisipo, cuyo canon nos ha sido transmitido por Vitruvio, utilizaron el canon de Policleto pero modificándolo radialmente. A partir de entonces los cánones se han sucedido, pasando de las formas mas robustas y majestuosas a las formas elegantes y graciosas.

Mas, en general, en la mayoría de los cánones, ha sido la cabeza la unidad de común medida. Para ciertos maestros ha estado comprendida 8 veces en la altura total del cuerpo. En el llamado canon de taller, la cabeza está comprendida en dicha altura $7\frac{1}{2}$ veces. La altura de 8 cabezas es excepcional; sólo existe en los individuos muy altos, en que la altura proviene sobre todo de la mayor longitud de los miembros inferiores.

Al examinar las estatuas antiguas comprobamos que no todos los

artistas daban la misma proporción de altura y, en general, podemos decir que el ideal de la figura humana oscila entre las $7\frac{1}{2}$ y las 8 cabezas.

En el hombre de 8 cabezas la mitad del cuerpo se encuentra en la línea inferior del pubis, mientras que en el hombre de $7\frac{1}{2}$ cabezas se halla a la altura de los órganos genitales.

El canon de Policleto, en su Doríforo, estatua que resume y formula el arte de la antigua escuela de Argos está basado en la proporción de 7 cabezas y $\frac{3}{4}$ partes de ésta, que concuerda con el egipcio de 19 dedos. Como dato de ampliación digamos que, en esta obra, la distancia que media entre la planta del pie y el centro de la rótula es igual a la existente entre el centro de la rótula y el cuello del fémur al arranque superior del esternón e igual a la anchura de los hombros.

Hay que observar cómo Lisipo, para su famoso Apoxyomenos, partió de nueve alturas de cabeza, alargando excesivamente las piernas y apartándose de la realidad. La estatua es de tamaño mayor que el natural, por lo que es muy probable que esas alteraciones de las proporciones naturales hechas deliberadamente, deban ser referidas a figuras destinadas a colocarse a una altura determinada, pues a ningún artista de sensibilidad pudo ocurrírsele situar a la altura de los ojos del espectador una estatua de esas proporciones.

Es útil conocer la relación de proporciones de los miembros superiores respecto a lo alto del tronco.

Cuando los brazos se elevan horizontalmente, la distancia que separa sus extremos toma el nombre de envergadura y es igual a la longitud de los dos miembros superiores más la anchura de los hombros. La relación de la envergadura con la talla ha sido expresada en la fórmula llamada "Cuadrado de los antiguos", en que la figura

humana estaba inscrita en un cuadrado cuyos bordes superiores e inferiores eran tangentes al borde superior del cráneo y a la planta del pie, debiendo ser tangentes a la extremidad de los dedos medios de la mano los bordes laterales del cuadrado. Leonardo Da Vinci ha completado esta figura representando dos sujetos, uno de pie inscrito en un cuadrado, y otro con las piernas abiertas, inscrito en un círculo, cuyo centro es el ombligo. Los resultados que dan estas figuras sólo son verdaderos para los individuos de talla elevada. En un hombre de corta estatura la envergadura es superior a la talla. No será válido para el hombre de raza amarilla y de raza negra, cuyo índice braquial es elevado.

Quando los brazos cuelgan a lo largo del cuerpo, en los sujetos de talla mediana, las extremidades de los dedos medios corresponden generalmente a la mitad del muslo, y oscila aproximadamente, alrededor de este punto de referencia, según se trate de individuos de talla corta o elevada.

En lo que concierne a los miembros inferiores hemos visto su comparación de proporciones al considerar el canon de Policleto. Paul Richer modifica ligeramente esta medida y para él, en un individuo de pie, la línea recta que va desde el suelo a la mitad de la rótula es igual a la que va desde el medio de la rótula a la espina iliaca, y a la que va desde la espina iliaca a la parte superior del esternón.

Los resultados de todas estas medidas son, por otra parte, sino aproximados y sería difícil ponerse de acuerdo acerca de un valor verdaderamente objetivo.

El canon más fácil y rápido de calcular, universalmente adoptado, es el de 8 cabezas, cuya diferencia, como hemos dicho, estriba esencialmente en las piernas, que dan esbeltez a la figura. Aunque Boticelli llega a proporcionar sus figuras en 9 cabezas y Van Eyck

en $8 \frac{3}{4}$, casi todos los grandes maestros del Renacimiento adoptan el canon de 8 cabezas. Así Leonardo en su libro *trattado della pittura*, nos da una figura, modelo de su canon, estudiada y calculada a base de esta medición, y Miguel Angel dibujó un canon exactamente igual, también de 8 cabezas, si bien muchas veces sobrepasa esta proporción, rasgo propio de su genio siempre indómito. Rubens también siguió este canon.

Describimos a continuación las proporciones del cuerpo humano con el canon de 8 módulos o alturas de cabeza, fácil de recordar y adaptable a la voluntad del artista.

	Módulos
De lo alto de la cabeza a la punta de la barba.	1
De la punta de la barba a la línea del pecho.	1
De esta línea al ombligo.	1
De éste a la línea del bajo vientre.	1
De esta línea a la mitad del muslo.	1
De aquí a la rótula.	1
De ésta a la mitad de la pierna.	1
De la mitad de la pierna a la planta del pie.	<u>1</u>
Total	8

Estos módulos así distribuidos, nos dan las diferentes partes de que consta la figura del hombre, así como la medida de su talla, considerada la figura en posición erguida y siguiendo la perpendicular a su base.

3. La figura humana en los diferentes estilos

En las razas primitivas ocurre un fenómeno curioso, paralelamente opuesto a los altos niveles de civilización. Cuanto más primitivo es un pueblo tanto más naturalista es su arte, debido precisamente a su demudez. El instinto artístico de estos pueblos cazadores

y pastores les impulsa a copiar fielmente a los hombres y animales desnudos.

Con la complejidad de vestiduras y ropajes se pierde el contacto directo con la naturaleza desprovista de todo adorno, por lo que cesa la comprensión del natural, así, en los pueblos que ya conocen la agricultura y algunas industrias, y que tiene, por tanto, un grado de cultura superior a la de aquéllos, las representaciones humanas ya no poseen esa sorprendente verdad natural del paleolítico y pasan a ser más estilizadas y decorativas, más expresionistas.

Vemos así en las primeras grandes manifestaciones históricas de cultura cómo se va sucediendo lentamente el sentido de la hierático, místico, para dar paso al sentido naturalista, consecuencia del conocimiento paulatino del desnudo. Tal es el caso de los pueblos egipcio y griego.

El arte griego arcaico recoge la tradición egipcia estática y de frontalidad para pasar, en el extraordinario arte del período clásico, al conocimiento total del cuerpo humano idealizado, divinizando al hombre, según ya hemos señalado. Los nombres de Fidias, Policleto, Polignoto, Praxiteles, Apeles y Lisipo hablan por sí solos.

Con el período helenístico y el arte romano, heredado de Grecia decae el carácter tan elevado de la belleza que poseen las obras del período anterior, pero no el conocimiento anatómico, ni deja de continuar siendo muchas veces un arte de primera línea, aunque, precisamente al hacerse tan naturalista sus figuraciones, en el afán de humanizarlas al máximo, junto con la creación-retrato, el ideal religioso cede al problema técnico, hasta el punto, algunas veces, de que el arte se hace su esclavo.

La edad Media supone evidentemente un gran retroceso en cuanto

a la figura humana en el arte. El desconocimiento de la anatomía es total, y las torpes alusiones anatómicas en el arte románico de algunos países se deben a que los artistas de entonces pudieron haber visto algunas obras griegas o, más posiblemente, bizantinas.

Pero la temática y por tanto el sentido del arte ha cambiado totalmente. A parte de la sumisión total de la pintura y de la escultura a la arquitectura, el sentido trágico, la expresión del dolor, es la preocupación constante de las obras de la Alta Edad Media.

La preferencia por la desnudez como motivo de belleza ha vuelto de nuevo a perderse, y solamente partiendo de la figura de Cristo clavado en la cruz vuelve a iniciarse el conocimiento de la figura natural.

Si en el románico las figuras son cortas y rechonchas, en el gótico se alargan muchísimo, pero en los dos períodos mantienen su carácter marcadamente expresionista. Los rostros, a diferencia de los griegos, adquieren una hondura psíquica extraordinaria. El estudio de la representación de la figura humana en la Edad Media constituye una labor interesantísima por la alta significación humana de esta etapa tan larga de la historia.

El Renacimiento y el Barroco vuelven a entronizar al desnudo. Se retorna a la belleza natural, a la alegría del vivir, sobre todo en los países meridionales. Se acentúa la vida y el movimiento en las figuras, a lo que contribuye el cada vez más profundo conocimiento con que Rafael, Leonardo y Miguel Ángel establecen los principios de toda la ciencia anatómica moderna. Se desentierran los cánones, que algunos maestros modifican.

Indudablemente la tradición del arte antiguo pesa poderosamente, sobre todo en la escultura, dado que la estatuaria ofrece mayor

resistencia al tiempo que las efímeras producciones de la pintura. La autonomía de ésta podemos decir que empieza verdaderamente con este período, por lo que alguien llegó a opinar que en cierto modo el arte pictórico tuvo la suerte de que, a diferencia del escultórico, desaparecieran todas sus obras antiguas.

En contraposición con el arte clásico el Renacimiento conservó la profundidad psíquica del rostro, herencia del gótico.

El Renacimiento es el triunfo de la individualidad, por lo que la multiplicidad de expresiones se ha sucedido hasta los grandes movimientos artísticos de nuestros días. El Barroco es la continuación lógica del Renacimiento, y en su desarrollo adquieren las figuras la contorsión característica de este estilo.

Todavía las manifestaciones más modernas de arte puro parten del cuerpo humano como elemento formal de belleza, incluso prescindiendo muchas veces de sus caracteres expresivos en lo que a su humanidad se refiere. Como partiran siempre, porque la figura humana es, naturalmente, el principal o más importante móvil de las creaciones artísticas.

C. Materiales y procedimientos escultóricos: principios y elementos de las Artes Plásticas.

1. Los materiales en la escultura

La materia sobre la que adquiere su forma la escultura es muy diversa e influye notoriamente en su aspecto, si bien menos que en la arquitectura. Los materiales más usados son la arcilla, la piedra, la madera y los metales.

La arcilla, amasada con agua y transformada en barro, es excelente para el modelado dada su calidad plástica que la hace fácil-

mente moldeable bajo la simple presión de las manos. Si se emplea con la intención de obtener una obra permanente suele cocerse en hornos especiales, como se dirá al hablar de la cerámica. Así se produce la terracota, que a veces se vidría adquiriendo una superficie brillante. Pero por lo general solo sirve al artista para plasmar con el barro las ideas iniciales o bocetos donde estudia los problemas antes de decidirse a ejecutar la obra definitiva.

Otros materiales plásticos usados con el mismo fin si bien con menos frecuencia son la cera y, modernamente, la plastilina.

Las piedras más apropiadas para la labor escultórica pertenecen a los grupos de las rocas y de las areniscas.

Nos referimos brevemente a las características más sobresalientes en las más usadas:

El granito es una roca volcánica compuesta por cuarzo, feldespato y mica, que se ofrece en varias coloraciones, pero sobre todo en las tonalidades grises. Es muy duro para el labrado y presenta un aspecto punteado y una textura granulosa.

La diorita es piedra bastante parecida.

El basalto es así mismo una roca de origen volcánico, gris oscura o verdosa, bastante opaca, tan dura o más que el granito y fácil al pulimento de sus superficies, las cuales se presentan homogéneas.

También es una dura roca el pórfido, cuyo aspecto es el de un granito más oscuro. Todas las rocas citadas se consideran materiales de los más nobles para el arte de esculpir.

Entre las areniscas, las más lujosas son los mármoles, que son

caliza cristalizada de manera muy compacta que origina su dureza, la cual es siempre algo inferior a la de las rocas. Si su composición es a base de carbonato cálcico casi puro ofrece un color blanco, como el de las famosas canteras de Carrara (Italia) de donde salieron los grandes bloques en que trabajaron los artistas del Renacimiento; pero si se han mezclado otros elementos tales como óxidos, adquiere colores diferentes generalmente veteados y se presentan variedades muy agradables a la vista como la serpentina y el jaspe. Los mármoles son fáciles al pulimento.

El alabastro es un tipo de mármol traslúcido y fino, de aspecto blanquecino por lo común, o ahuesado. También deja transpasar la luz el ágata, que es un cuarzo con vetas, lo mismo que el ónice u ónix, especie de ágata y una de las más finas y costosas piedras, que se presenta en diversos colores claros tales como el blanco, rosado, azulado, etc.

El jade, semejante a un fedespato, es otra piedra traslúcida y muy dura; su color es blanquecino o verdoso, con manchas. Es muy característico su uso en la pequeña escultura oriental.

La caliza común, roca formada por el carbonato cálcico es por su aspecto blando y poroso la piedra menos apreciada en escultura, arte que la usa con muchísima menos frecuencia que la arquitectura. Su color es ocre claro y su densidad la hace muy fácil para la labra; pero su textura poco homogénea solo admite el trabajo en amplios planos, ya que al esculpirse en ella formas menudas puede desintegrarse antes de llegar a ser obtenidas.

Las maderas, materia prima para la talla, por ser producto de organismos vivos muestran características muy diferentes de las cuales se deducen también algunos problemas de los que se habla en lo que concierne a los procedimientos escultóricos.

Aunque los tallistas de cada región suelen utilizar preferentemente tipos de maderas diversos de acuerdo con las posibilidades de existencia de ellas en cada mercado, la de más frecuente empleo es el roble, por su tenacidad, durabilidad y fácil labra.

Para talla fina se usa bastante la caoba, de fuerte contextura pero fácil para los cortes; su color natural es el pardo acanelado o rojizo. Más blando es el castaño, ligeramente rosado o cremoso y el nogal, pardo oscuro.

La madera del plátano de indias es más difícil de labrar; aún así, suele usarse con cierta frecuencia. Su contextura y sus dificultades la hacen parecer a la haya, propensa a la carcoma y a las grietas. Aquella tiene un color gris pardo y esta, rosáceo.

El guayacán presenta un aspecto veteado que es a la vez bueno y malo para la obra de talla. Su color es claro acaramelado por lo común. Blanco-rosa es el del tilo, cuya madera presenta el problema de su escasa resistencia a las alternativas de la humedad. Más homogéneo y fácil para el trabajo es el cedro, de color canela rosado. El peral, el manzano y el ciruelo son árboles frutales cuyas maderas también son muy apreciadas para la labra artística fina.

En trabajos de talla basta se utilizan maderas tales como la de aliso, pino, sauce, etc.

El típico metal para la escultura es el bronce, que se usa vaciado sobre moldes. No se presenta en estado natural, sino que es una aleación de cobre y estaño, inflexible, muy pesada y de color poco definible, entre amarillo parduzco y rojizo.

2. Los procedimientos

Cada material, dadas sus características peculiares,

obliga al artista a proceder en su trabajo de determinada manera. Ese modo particular de enfrentarse con el material elegido, es el procedimiento, que es parte del oficio artístico y que no conviene confundir con la técnica.

El procedimiento para trabajar el barro se llama modelado, y consiste en plasmar la forma mediante la presión de los dedos sobre la masa, por lo cual se aplica el término no solo al trabajo sobre barro sino al ejecutado de la misma manera sobre cualquier materia blanda como la cera, plastilina, etc. En este trabajo, que es el más específicamente plástico, etc. En este trabajo, la labor de las manos es ayudada por una serie de instrumentos muy simples, los palillos de modelar, que con sus diversas formas hacen posible obtener ciertos detalles no logrables con los dedos. El modelado es el más fácil de los procederes escultóricos, puesto que lo mismo se quita que se añade materia cuando conviene, y se trabaja con rapidez vedada a los procedimientos restantes. Para mantener la necesaria blandura de la masa de barro en modelación suele cubrirse con trapos húmedos y rociarse con agua.

La talla es el procedimiento de trabajar la madera, de donde una obra en este material también se denomina así.

La voz tallar significa también cortar, en nuestro idioma; fácil es, pues, deducir cómo actúa el tallista frente a la madera: cortándola y tajando aquí y allá con instrumentos manuales de acero, que bien pueden ser impulsados por la presión de la mano o, más fuerte y violentamente, por el golpe de un mazo de madera. Esos instrumentos son las gubias, especie de formones delgados cuya sección es una media caña y cuya misión es dar los cortes en curva; los escoplos, de hoja plana, para los cortes rectos; y las cuchillas en V, que por tener el filo en esta forma se usan para los cortes angulares.

La talla suele ser el procedimiento más difícil y menos agradable dadas las dificultades, a veces inesperadas, que encuentra el artista en el material; pues la madera, por ser un producto orgánico extraído de los árboles, presenta contextura o grano formado por manojos de fibras que han crecido verticalmente y que por ello mismo tienen poca cohesión en sentido lateral. Esta falta de homogeneidad en su resistencia a las gubias y escoplos obliga al tallista a disponer lo más laborioso del diseño de la figura de acuerdo con la dirección de las fibras, para evitar esfuerzos inútiles. No obstante, a veces podrán levantarse astillas o encontrarse nudos cuya dureza impida la talla normal y hasta obliguen a modificar el plan de la obra por esa parte. Pasado el tiempo es también frecuente que la figura se resquebraje por despegamiento de las fibras en algunas zonas, o que sea comida por la larva de la carcoma, capaz de reducir a polvo toda la obra. Por todo ello es sorprendente que se conserven aún algunas tallas egipcias, como las de la tumba de Hosni, cuya labra está fechada en unos 4.000 años antes de Cristo. De la época prehistórica nada se conserva que no sea talla sobre hueso, si bien se supone que hubiese obras sobre madera con anterioridad.

Tanto para defender la superficie de las tallas como para enriquecerlas y adornarlas, con cierta frecuencia se usa estofarlas y policromarlas. Algunos estilos y escuelas han distinguido su arte de la talla con la policromía, como ocurrió en Egipto y en la etapa arcaica griega, y otros se caracterizan por su estofado, como la imaginería renacentista y barroca de España e Hispanoamérica.

La policromía consiste simplemente en pintar de varios colores la obra, según procedimientos que han variado a través de la Historia. Encarnar es imitar el color natural de la carne.

El estofado es procedimiento más laborioso en que intervienen varios artesanos trabajando sus diversos aspectos sucesivamente, algunos de los cuales, como el lijado y el aparejo de yeso, se ejecu-

tan también como base para la simple pintura. El aparejo es la operación previa, consistente en preparar la superficie de la madera a lisándola, desgrasándola y cubriéndola con una fina capa de yeso el cual se embola (es decir se afina aplicándoles cierto polvo arcilloso llamado bolo arménico); aparejada así la obra se procede al dorado, pegando sobre el asiento anterior finas láminas o panes de oro y bruñiéndolo por frotación; por último se ejecuta el estofado propiamente dicho, que es pintar al óleo sobre el oro y efectuar algunas labores sobre la pintura, raspando con un hierrecito llamado garfio para hacer sobresalir el oro en diseños muy varios.

Esculpir es labrar sobre piedra y, por tanto, la escultura es el procedimiento de trabajar este material, aunque en sentido más amplio suele llamarse así a todo el arte de los volúmenes prescindiendo de la materia que use. En términos estrictos, una escultura es, por lo dicho, una labra en piedra.

En general es un procedimiento más sencillo que la talla, pues su principal dificultad -desde el punto de vista del oficio- viene a ser el esfuerzo físico que supone el ir reduciendo la resistencia que oponen las masas muy duras de ciertas piedras ya citadas, como el basalto o el granito; en cambio, ofrecen la ventaja de su homogeneidad.

El escultor, como el tallista, no suele acometer la obra directamente sobre la piedra o la madera, si bien se dice de algunos cuya gran seguridad técnica y cuyo excelente dominio del oficio les permitía hacerlo así como es el caso de Miguel Angel. Lo corriente, sin embargo, es que después de haber dibujado algunas ideas iniciales en distintas actitudes en que la forma aparece vista desde diferentes puntos, el artista modele en barro la obra, por lo común en menor escala; este modelado sirve de estudio y en él se tantean posibilidades cosa que sería imposible en el duro material definitivo. Después de este estudio, se copia el modelo en el bloque de piedra. Aunque el

el escultor puede por sí mismo desarrollar todas estas labores y atacar la piedra a golpes de martillo sobre los cinceles de acero, la tarea de copiar un modelo la deja frecuentemente al scarpellino o sacador de puntos, ayudante que, mediante un compás de proporción llamado compás de saca de puntos, reproduce con matemática y precisión y a diferente escala si se quiere, cualquier obra de bulto, transportando los volúmenes del modelo a la masa de piedra previamente desbastada con dicho instrumento, llamado así porque actúa sobre series de puntos salientes y entrantes trazados como referencia.

Cincelado es todo trabajo hecho con cincel, pero es palabra aplicada especialmente al procedimiento de labrar sobre metal en frío, tal como lo ejecutan los orfebres. Las obras de tamaño mayor no se cincelan, sino que se obtienen por vaciado.

Vaciar es verter un cuerpo en estado semilíquido sobre un molde para que, una vez solidificado, conserve definitivamente la forma dada por ese molde. Las estatuas de bronce, de cemento o de yeso se ejecutan por este procedimiento, si bien bajo distintas modalidades.

Para el bronce u otros metales se utiliza el sistema de vaciado que se conoce con el nombre de fundición a la cera perdida: Una vez hecho el modelo de barro se cubre con una gruesa capa de yeso amasado, la cual, separada después, constituye la matriz o molde en hueco que ha de utilizarse; operación siguiente es la de revestirlo interiormente con otra capa de cera, colocada mediante una brocha y del grueso que se desee para la estatua definitiva: relleno el interior de esa capa con barro, se procede a abrir un orificio de entrada y otro de salida taladrando por dos sitios opuestos la masa de yeso de la matriz. Por uno de ellos y usando un embudo se echa el metal derretido y su alta temperatura hace a su vez derretirse a la cera a la cual desplaza: la cera escapa por el orificio de salida y el lugar que ella ocupaba en el molde pasa a ocuparlo el metal líquido. Basta, por último, esperar varias horas hasta que este se

enfrie y solidifique, para romper el molde y extraer el barro del interior. Los pequeños defectos que hayan podido surgir al vaciarse el líquido o que tuviera el molde se liman posteriormente a mano.

El sistema referido, como puede suponerse, solo sirve para obtener una copia ya que el molde se destruye. Por eso se le llama vaciado de matriz perdida. Pero si se trata de hacer más de una reproducción, el molde se confecciona de otro modo, bastante más complicado, que permita separarlo en diferentes piezas una vez usado y volverlo a unificar mediante la trabazón de esas mismas piezas cada vez que haya de utilizarse nuevamente.

En tal caso el confeccionador del molde ha de estudiar cuidadosamente el modelo para trazar la disposición óptima de cada pieza con miras a poder separarla y volverla a unir sin dificultad. Una vez trazado el plano, las piezas se obtienen cortando con un fino alambre la capa de yeso por las líneas deseadas. Las estatuas de gran tamaño y complicados volúmenes, como las ecuestres, han necesitado a veces moldes de más de mil piezas, verdaderos rompecabezas que hacen del moldear un trabajo verdaderamente difícil.

Los moldes para varias producciones están compuestos por una primera envoltura, llamada de enchufes, constituidas por todas las piezas encajadas entre sí, y una segunda, llamada capa, que refuerza y sostiene a la anterior. Esta última se destruye tras de cada vaciado, mientras que la primera solo se desarma. Un molde bien confeccionado puede servir hasta para un centenar de reproducciones.

Los vaciados en yeso o cemento repiten el sistema que hemos descrito para los de bronce, excepción hecha del empleo de la capa de cera, innecesaria en tales casos. Los de cemento se suelen presentar más fáciles por su menor poder adhesivo al molde.

-La escultura según sus volúmenes-

La obra escultórica puede ser exenta, es decir no adosada a ningún plano, de tal modo que pueda ostentar su poliedrismo al permitir ser vista desde cualquier punto. A este tipo de obra se le llama de bulto redondo o estatua, nombre este que recuerda su carácter estático (de stare).

La estatua es la manifestación más difícil de la escultura y, por definición de lo escultórico, casi puede decirse que es la verdadera escultura, porque presenta el volumen completo en el espacio.

Todo lo que no sea bulto redondo es relieve. Este consiste en modelar, tallar o esculpir sobre una superficie, sin representar el volumen completo. En consecuencia, limita el espacio por un lado y obliga al espectador a guardar un solo punto de vista, o muy pocos, casi siempre en sentido frontal. Al carecer de profundidad, el relieve la imita, como la pintura, con lo cual se acerca a este último arte y puede afirmarse que es menos escultura. Desde el criterio de la escultura como forma figurativa de la realidad, el relieve es además más pobre que el bulto redondo: "Hoy trabajamos continuamente en bajo relieve -decía Rodin a finales del siglo pasado- y esta es la razón de que nuestros productos sean tan fríos y pobres. Sólo la escultura de bulto presenta las cualidades de la vida".

El relieve suele calificarse dependiendo de la cantidad de bulto que sobresale del plano que le sirve de fondo: si la figura sobresale más de la mitad de su bulto completo se llama "altorrelieve"; si la mitad, mediorrelieve y si menos de la mitad, bajo relieve, el cual es a veces tan suave -como con frecuencia se da en la escultura egipcia- que apenas si se distinguen las líneas de contorno, aparentando ser un dibujo. Relieve cóncavo es aquel en que la forma está labrada en un rehundimiento de la plancha, de tal manera que no sobresale más que la superficie de esta. Es también muy característico del arte egipcio.

- 103 -

V. DEMOSTRACION PRACTICA Y TEORICA DEL PROCESO EMPLEADO EN LA ELABORACION DE LA OBRA ESCULTORICA

1. Asunto o idea

Para irrumpir en la elaboración de una escultórica o cualquier obra se hace necesario determinar primeramente la idea a materializar. Para este caso intenté revertir a las formas volumétricas un concepto que posiblemente me impresionara considerablemente desde la infancia; Adán. Sin irrumpir en las especulaciones metafísicas, ni científicas ni religiosas, la legendaria figura literaria de Adán, trataba de cobrar forma en mi cerebro. Imaginaba a un ser solitario, ignorante del mundo y de su propio ser, expectante de algo desconocido e incierto, que el tiempo había de convertirlo en el génesis de una especie: la humana.

2. Boceto en dibujo

Una vez definida la idea que serviría de soporte a unas formas por determinar, procedí a:

- 2.1 Estudiar ante un modelo masculino la posición que va a ir.
- 2.2 El movimiento que ha de tener
- 2.3 Las proporciones a seguir
- 2.4 La expresión de su rostro y de su cuerpo.

3. Boceto en busto

Utilizando un material modelable como la plastilina y apoyado en el modelo natural y en estudios de miología, procedí a realizar un modelo a pequeña escala, tratándolo de bosquejar: la pose, el movimiento, las proporciones que se habían determinado anteriormente en el boceto a dibujo. Se trataba de llevar a la tridimensionalmente en el boceto a dibujo. Se trataba de llevar a la tridimensionalmente en el boceto a dibujo.

nalidad la figura bidimensional.

4. Ampliación del boceto en dibujo

En este estado de cosas se hace necesario llevar a la escala natural que ha de tener la figura con el objeto de determinar sus puntos de gravedad, su equilibrio estático a fin de diseñar las estructuras óseas y miológicas. Esta faseta ayuda a establecer la mecánica estructural de toda figura.

5. Tarima

Debido a las proporciones y peso que tendrá la figura es necesario adecuarse de este elemento que permita su fácil manipulación y movimiento lo mismo que garantice la estabilidad a medida que evolucione el trabajo. La tarima utilizada en este caso es un cuadrado paralelepípedo de listón que gira en unos rodachines proporcional al tamaño de la figura.

6. Soporte

Se trata de diseñar un pilar sobre el cual va a recaer todo el peso y servirá de sosten y elemento equilibrante durante los constantes desplazamientos que la figura va a soportar durante el transcurso de su elaboración. Su ubicación es el resultado de un estudio estático y mecánico de la contextura de la obra.

7. Estructura ósea

Igual, como si se tratara de una figura humana real, la escultura en arcilla necesita de un andamiaje que reemplace el esqueleto humano. Apoyado en el dibujo ampliado, procedo a instalar barelones que servirán de esqueleto, por los lugares que se hacen necesarios según la posición y movimiento de la figura a fin de mantener

el equilibrio y sostener el peso. La figura la hemos imperfecta e la
tapa. Se debe proceder de la siguiente manera:

8. Estructura miológica

Con el objeto de aligerar la volumetría y masa a emplear en el modelado de la figura, sobre la estructura que había denominado como osea, se procede a realizar unas nervaduras de alambre que sostendrán un revestimiento de malla, tratando de configurar las formas que adoptaran los músculos externos.

9. Modelado

Sobre la anterior estructura se procede a modelar la figura con un elemento ductil, en el presente caso, con arcilla tratando de plasmar con ella todos los detalles anatómicos, expresivos y de textura como si se tratara de dejar la obra como terminada, con todas sus características formales.

10. Moldeado

Implica el estudio y realización de varios aspectos:

10.1 Preparación del material que ha de servir de molde: en este caso se empleó yeso mezclado con cemento debido a las condiciones térmicas de la región y por las proporciones de la figura.

10.2 Estudio y elaboración de taceles: con el fin de poder armar el rompecabezas resultante y necesario para el ulterior vaciado de la figura, se procede a un estudio funcional y fácilmente armable y manejable de los taceles, que son las partes en que se ha dividido la figura.

10.3 Preparación de taceles para el vaciado: dichas piezas precisan de un tratamiento especial para que se comporten de la

manera deseada a fin de obtener una figura lo menos imperfecta e inttegra. Se debe proceder de la siguiente manera:

-Resanado: Cubrir todos los poros o burbujas que se formaron en la aplicación del material.

-Enlacado: Consistente en cubrir la capa interna de los taceles para impermeabilizarlos con una sustancia a base de goma laca.

-Engrasado: Cubrir con una sustancia grasoza para evitar que el material que se va a emplear en el vaciado no se adhiera a las superficies internas de los taceles y permita su fácil retiro.

11. Vaciado

Una vez definida la naturaleza del material en que ha de quedar fundida la imagen se procede a encajar los taceles en la forma conveniente, alojando en su interior la estructura metálica que cumplirá el oficio de esqueleto mecánico al peso y comportamiento estático de la figura. El metal ha de ser tratado contra la oxidación, para evitar que por la humedad producto de la fundida con solvente acuoso, pueda producir deterioro y sus efectos se noten en la superficie. Atendiendo a la fuerza de gravedad se procede a verter en el interior de los taceles ya armados el material, para la presente obra se utilizó granito blanco, marmolina y cemento blanco en proporciones de: 4 x 1 (100 kilos de granito blanco, 100 kilos de marmolina y 100 kilos de cemento blanco) aproximadamente. Durante la permanencia del material dentro del molde hay necesidad de humedecerlo continuamente para provocar un fraguado compacto.

12. Retiro de taceles

Después del tiempo necesario de fraguado y secado se procede a retirar los taceles. Si son a molde de reproducción se los

retira tratando de mantener su forma primitiva, pero si son a molde perdido, como el empleado para el presente caso, se retira el material con cincel y de hecho se destruyen los taceles.

13. Acabado

La figura resultante luego del retiro de los taceles se presenta con algunas huellas de las uniones de los mismos y porosidades propias del comportamiento físico del material que implica el siguiente tratamiento:

- Rebanamiento de toda superficie prominente ajena a la forma proyectada

- Resane de las porosidades.

- Retalle de las formas que por cualquier detalle hayan perdido su característica original.

- Pulimentación utilizando diversos granos de lija se busca homogenizar las superficies en el aspecto de su textura.

VI. CONCLUSIONES

A través del proceso de realización de la obra escultórica se pretendió demostrar como la planeación y ejecución de la misma implican una aplicación de todas las disciplinas y materias que se cursan en la programación curricular.

El aprendizaje del arte puede tomar diversos caminos y es precisamente por eso que existen hoy en día diversas tendencias en la enseñanza; todas ellas respetables, pero en mi concepto personal, es preferible seguir el camino del aprendizaje y realización de lo objetivo, de lo natural y perseguir su dominio, dominio que nos pondrá en situación y condiciones de buscar abstracciones, simplificaciones y sobre todo proyecciones nuevas para que el movimiento artístico no se estanque y sea siempre dialéctico.

Que la realización de una obra, que uno aspira sea artística, es el resultado de un cúmulo de experiencias, que comienzan desde la definición de la idea, el lento germinar de las formas, actitudes, movimiento, etc. y que van hasta la materialización total de la obra podría decirse que han precisado todo un proceso digestivo de conceptos, vivencias, estados de ánimo y sentimientos mesurables únicamente en el espíritu de quien los experimenta.

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN
PROCESOS TÉCNICOS

VII. BIBLIOGRAFIA

1. HAUSER A. Historia Social de la Literatura y el Arte. Guadarrama. Madrid. 1.968.
2. WOERMAN K. Historia del Arte. Montaner y Simón. Barcelona.
3. ANGULO, D. Historia del Arte Madrid
4. MARTIN GONZALEZ, J. Historia del Arte Universal Barcelona
5. TOVAR, G. F. Historia del Arte. Barcelona.
6. STEGMANN, H. Teoria e Historia de la Escultura. Labor. Barcelona.
7. HEILMEYER Y BENET. La Escultura moderna y contemporánea. Edit. Labor. Barcelona.
8. DORFLES, Gillo. Constantes técnicas de las Artes. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires.
9. HUYGHE, René. El Arte y el hombre. Larousse. París.
10. KLEC, Paul. Teoría del Arte Moderno. Ed. Gonthier. París.
11. READ, Herbert. El Arte de la Escultura. Ed. Faber. París.
12. HIARES Editores. Historia del Arte y la Cultura. Barcelona.

AN
T

Inventario 35014

730.118

Autor: Palacios Caicedo, Jorge Isaac

P153

Título: Procedimiento para la realización
de una obra escultórica.

Fecha Devol.	NOMBRE	Carnet
	Oswaldo Granda.	84-116
	Rene Zambano	594
10-11/17	Edgar C. Keder E	30708510

AN
T

730.118
P153

ej. 1

35014