

Itinerario escultórico ochocentista. Paseo por el amor, la vida, la muerte: realidad o ilusión. (Homenaje al joven de Cnido)

DORA NICOLÁS GÓMEZ

SUMMARY

This article presents a first reflection on the progressive abandoning of the natural model as the reference-point for western sculpture. The human being, and all living-beings in general, are no longer the only object and subject of sculpture. The naturalist, or humanist approach, has its last flowering in 18th century sculpture, but it is also the almost definitive expression of a farewell to the fidelity to the natural model.

PALABRAS CLAVE: Escultura, monumento, modelo natural, siglo XIX.

"Praxiteles se hizo famoso por sus esculturas de mármol y por la Venus de Cnido, especialmente conocida por el joven que se volvió loco de amor por ella" (Plinio el Viejo, Historia Natural, Libro 7)¹.

Hacia 1865, el poeta murciano Selgas dedicó en uno de sus libros, un capítulo a comentar la colocación de una nueva estatua en una céntrica plaza pública, cabe suponer que el suceso fuera algo natural en la época, aunque de alguna importancia².

La escultura pública, a mediados del siglo XIX, estuvo asediada por múltiples problemas de todo tipo, incluidos de manera muy importante los económicos, pero sobrevivió en todos los países y, en el nuestro, en casi todas las ciudades. Sobre todo en los monumentos urbanos, los cuales fueron aumentando su número en progresión ascendente a medida que avanzaba el siglo.

1 Plinio. *Textos de Historia del Arte*. Edición de Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 1988, p. 177.

2 Selgas, J. *Libro de Memorias*. Madrid: Imp. del Centro Gral. de la Administración, 1866, pp. 81-89. Selgas se hace eco de la colocación en la plaza de Isabel II en Madrid, de la estatua de la Musa de la Comedia. Era obra del escultor Francisco Elías Vallejo y estuvo en tal emplazamiento desde 1862 a 1865 en que fue sustituida por una estatua de Isabel II, escultura en bronce de José Piquer, copia de la hecha en mármol por él para el vestíbulo de la Biblioteca Nacional.

Hoy es posible que no se echen mucho de menos los monumentos escultóricos en las calles y jardines, creo; nos conformamos con que por lo menos haya árboles y verde. Quizás encontremos sentido al objeto escultórico público un instante, al pasar en *automóvil*, colocados en los lados de las autopistas y *autovías* que las tienen, como adornos a gran escala. No se va mucho más allá en su identificación, o no, con el transeúnte: algunas todavía conmemorando trasvases; otras, vendimias o pastoreos... Pero también es cierto *hoy*, que cuando visitamos y paseamos, por placer, por algún frondoso jardín de alguna ciudad, uno de éstos que llevan más de un siglo ahí, se suele reparar en los monumentos escultóricos que se encuentran al paso, en glorietas o en paseos, y aún más si están compuestos por más de una figura, o adquieren forma de fuente.

A menudo los jardines son incluidos, junto a los edificios y museos, en la visita a *cualquier* ciudad: el Parque de María Luisa (Sevilla), el Parque de la Ciudadela (Barcelona), el Parque de Pignatelli (Zaragoza), el Parque del Oeste (Madrid), o el Retiro madrileño, cuajados de estatuas y conjuntos rodeados de frondosidad añeja. Son esculturas para ver a ritmo de paseo.

Casi todas las ciudades españolas tienen un Parque o Jardín significativos relacionados con la centuria del ochocientos³. Si visitamos con naturalidad los jardines de Kew o Stowe en Inglaterra, el Jardín de Plantas de una ciudad francesa, los jardines de Boboli en Florencia, el Parco di Bomarzo cerca de Roma, el Orto Botanico, o el Parque "La Favorita" en Palermo, es extensible la actitud a otros espacios naturales "organizados" en el siglo XIX con fines estéticos parecidos, aunque con un espíritu cívico "a priori" distinto al de los mencionados. En los jardines ochocentistas, los monumentos a los héroes, artistas, literatos, científicos, benefactores y demás, menudean completando la imagen visual, histórica y artística, de la comunidad urbana a la que pertenecen acompañando a sus habitantes

Las esculturas ochocentistas en jardines, calles y plazas de las ciudades, han sido objeto de indiferencia durante mucho tiempo en nuestro siglo. En la mayoría de los casos había sido olvidado quién o qué estaba representado en ellos, su simbología, y cuáles hubieran sido las hazañas y glorias por las que homenajearon a los allí representados, sus actitudes fueron calificadas a menudo de "histrionicas" y han sido motivo de burla o ironía en no pocas ocasiones.

Hoy, por poca sensibilidad que se tenga para lo artístico, el paseante común se detiene de nuevo a contemplarlos (si se lo permite el tráfico rodado), o por lo menos los mira, porque como ya no tienen prácticamente nada que ver con nosotros, ni con nuestro tiempo, calificamos su cualidad artística, que permanece, de otra manera, comprobando que en su mayoría están mejor hechos de lo que imaginábamos. No queremos que sean imitados hoy: están muy bien en el pasado; pero son objeto de contemplación y estudio de nuevo. ¿Por qué vamos a admirar solo las esculturas de los Jardines de Versalles o de La Granja de San Ildefonso? ¿Es que tienen que ver con nosotros *más* que los monumentos públicos del siglo pasado que hay en las calles de nuestras ciudades?

Ya no somos tan caústicos como el literato murciano Federico Balart cuando critica la estatua del Marqués viudo de Pontejos porque exhibía una levita pasada de moda⁴. Para nosotros esa moda y otras, son ya prácticamente todas la misma para casi todo el periodo ochocentista, aun-

3 En Murcia seña el Jardín de Flondablanca o antigua Alameda, con sus monumentos escultóricos.

4 Balart, F. "*Exposición de Pintura y Escultura. 1890*" en, *Impresiones. Literatura y Arte*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1894, pp. 1-81.

que siempre nos parezca más dudoso lo caricaturesco cuando aparece. En general, realzamos o rebajamos la escultura del siglo XIX por otros valores visuales.

Por otro lado, aunque no queramos, sigue teniendo *voz* el grito del teniente Ruiz en la Plaza del Rey, o el del Héroe de Cascorro en el Rastro madrileño y, como no, la declamación de Castelar en su banco parlamentario, solo hay que fijarse un poco más en ello. Hay que mirar la sensualidad de las figuras del pedestal de la estatua de Quevedo en su Glorieta, o el "apasionamiento" inyectado a la piedra y al bronce, en el Monumento a Los Sitios de Zaragoza.

Está demostrado que la escultura puede ser un gran vehículo de emociones emblemáticas que fue transmisible colectivamente en esos monumentos públicos aplaudidos por sus contemporáneos, que acudían a sus inauguraciones como si se tratara de históricos acontecimientos, a veces con visita real incluidas. Casi todas las ciudades españolas tienen al menos un monumento escultórico público importante que suele ser obra del siglo XIX y estar vinculado muy directamente a la intrahistoria de la comunidad urbana de que se trate. En Zamora, Viriato; en Sevilla, Martínez Montañés; en Guetaria, Juan Sebastián Elcano; en Córdoba, Séneca con Nerón; en Bilbao, Trueba; en Murcia, Floridablanca, Salzillo y, mucho después (aunque hubo proyectos ochocentistas), Belluga; en Zaragoza "El Justiciazgo" (¿qué será eso?, dicen algunos), que nos obligan a preguntarnos, a repasar la historia.

Estos monumentos, a menudo, están situados coincidiendo con el inicio de ensanches urbanos, o nuevos trazados de calles en estas ciudades, proyectados en su mayoría por esas épocas. Algunos actúan como "bisagras" entre el núcleo histórico y el nuevo conjunto de calles y plazas. Nos marcan la transición de uno a otro. Los ciudadanos ven simbolizados en ellos determinados valores colectivos, y son invitados a identificarse con ellos.

La escultura como vehículo de emociones emblemáticas transmisibles colectivamente a través de los monumentos públicos ha sido utilizada de forma paragonable por arquitectos como el célebre Schinkel, en tipologías como la del *Monumento a la Liberación* (1818-1821), sobre el Kreuzberg, al sur de Berlín. En este caso se trata de un monumento conmemorativo neogótico ubicado fuera de la ciudad, en el contexto de la naturaleza, en un lugar de paseo frecuentado por los ciudadanos en días de fiesta. Tenía como precedente, en cierto modo, la elevación de estelas góticas en los campos de batalla en la época medieval. Una especie de monumento funerario, en algún sentido, al serlo de los caídos en la guerra.

Schinkel proyectó un edículo neogótico de doce lados, realizado en hierro fundido. En cada lado se dispusieron sendas estatuas modeladas por Ch. Rauch, Tieck, y Wichmann, sobre diseños de Schinkel, con las semblanzas de los generales y miembros de la casa reinante de Prusia y de Rusia⁶. Servía a la vez de lugar de encuentro, de encrucijada, de identificación sentimental, patriótica incluso, de elemento paisajista simbólico, de punto de referencia reconocido por todos, naturalista. La integración entre la escultura-arquitectura y la colectividad se produce de manera más efectiva en este caso, a través del gótico y del naturalismo de las esculturas, aunque las batallas ganadas estuvieran simbolizadas en él por seres, mitad ángeles, mitad "victorias aladas", al estilo ideal clásico antiguo.

El escultor, ancestralmente, ha perseguido siempre dar "el soplo de la vida" a la materia

5 Véase esta idea desarrollada en, Rosenblum, R./Janson, H. W. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1992

6 *Schinkel*. (Ed. Gian Paolo Semino). Bolonia: Zanichelli, 1993.

inerte. ("Hay esculturas que parece que están vivas"- se dice-). Este es un motivo de reflexión que me he planteado ya anteriormente⁷. ¿Qué cualidades no tendrá que poseer la piedra labrada, para que un trozo de materia inerte como ella pueda parecer que tiene vida auténtica? Habrá de tener las cualidades necesarias para que sea efectivo "*el soplo de vida*" que, desde la Antigüedad hasta épocas muy cercanas, ha sido una de las finalidades, primera y más atractiva de todo escultor (naturalismo, ilusionismo, realismo, impresionismo, simbolismo)...

El Ayuntamiento de Madrid en 1862 colocó la estatua de la Musa de la Comedia detrás del Teatro Real, y lo hizo de espaldas a él según un doble contrasentido que es el que denuncia Selgas en el capítulo aludido antes. El escritor murciano en su protesta confiere voz al Teatro y -lo que nos interesa- a la estatua. "*Ahí están -dice- el teatro y la estatua bramando de verse juntos. diciendo con la triple voz de la piedra, del ladrillo y de la cal a todo el que tiene ojos y quiere oírlos: "¡Qué Ayuntamiento!". Y, sigue: (el escultor) "...ha levantado una masa de piedra pesada como un poste para sujetar a la tierra los pies de la estatua. Sin esta precaución la estatua ya se habría fugado*". Como si tuviera vida propia.

Tirso de Molina y, después, Mozart imaginan un espectro sublime para que aparezca en la última escena de Don Juan; el popular Zornlla prefiere concebir el final de su Don Juan Tenorio, como la escena en que una estatua de piedra -la única imagen visible que queda de aquél a quien representa- cobra vida para dirigirse a un ser vivo en lúgubre diálogo.

El compositor Dallapiccola cuenta cómo, de joven, le impresionaba la última escena de *Don Juan* de Mozart cuando la estatua revivía. Esta ópera hacia 1918 finalizaba ahí, pues era suprimido el epílogo mozartiano, según una tradición escénica que se remontaba a Gustav Mahler (1860-1911)⁸.

El príncipe feliz de Oscar Wilde es una estatua "viva", más benefactora desde su pedestal que el joven a quien representa cuando éste estaba vivo. Wilde esta vez eligió una estatua como protagonista viviente de su fábula, como escogiera una pintura para que viviera por sí misma en *El retrato de Dorian Gray*.

En Historia del Arte el término "ídolo viviente" ("*lebendes Goterbild*") se refiere al curioso fenómeno que se produce, a menudo en el arte griego, cuando la representación de un dios según la conciba el artista correspondiente, se hace tan célebre que es utilizada por otros artistas para componer escenas en las que, dicha representación actúa como personaje vivo⁹. Ese sería el caso, por ejemplo, de la representación de una mujer pensativa meditando inclinada, que aparece en un conocido relieve funerario encontrado en Atenas. Se trata de una figura tocada con casco guerrero, apoyada sobre su lanza, contemplando una estela de piedra clavada en el suelo.

Es *Atenea Prómachos*, según la iconografía de la estatua homónima de Fidias, que en el caso de este relieve, de autor desconocido, se ha convertido en lo que es denominado "*ídolo viviente*". El ideal representado en él es el del Atica valerosa, encarnado en *Atenea* (ni "Palas",

7 Véase, Nicolás Gómez, D. "*El ocaso de la escultura tradicional ("In Occasum Phoebe")*" en, *El legado de la escultura*. Murcia: Centro de Arte Palacio Almuñ. 1996, pp.72-80.

8 Dallapiccola, L. *Appunti. Incontri. Meditazioni*. Milán: Suvini Zerboni, 1970, p. 147.

9 Son escenas en las que tal o cual dios aparece no de forma abstracta, conforme a sus atributos característicos, sino según la iconografía creada para él por algún artista, siempre y cuando dicha iconografía simbólica haya tenido tanto éxito general como para ello. Véase, Blanco Freijeiro, A. *Arte Griego*. Madrid: C.S.I.C. 1971, p. 159.

ni "Lernnia") "*Prómachos*", la victoriosa, que, como si estuviera viva, está pensativa frente a una tumba¹⁰.

Como está la "Italia" de Canova, lamentando la muerte de Alfieri en el interior de la iglesia de la Santa Croce en Florencia¹¹. "Italia", representada como "república", como matrona romana, se convierte en ídolo viviente, en figura viviente, que llora. Hubiese sido más común simbolizar alegóricamente una "virtud", una "musa", en homenaje a Alfieri...; pero en cambio es encarnada "Italia" como si ésta pudiera realmente vivir en esa figura femenina, y llorar¹². Como parece vivir y respirar la "Libertad" guiando el pueblo, en el conocido lienzo de Delacroix; pero en pintura parece más fácil comprenderlo, sobre todo porque hay colorido.

No hay que olvidar que la escultura, policromada o no, ocupa un espacio real, se puede rodear o no, se puede tocar, si representa una figura humana, tiene o suele tener proporciones verosímilmente humanas, incluso se le puede coger una mano, o rodear de un brazo, etc., a una pintura de igual índole, no.

Plinio cuenta que la estatua de Afrodita en Cnido estaba colocada en un templete abierto por todas partes para que pudiera verse la efigie de la diosa desde cualquier ángulo, y la admiración que producía no disminuía desde ningún punto¹³. Añade, que un joven que se había enamorado de la estatua se escondió durante la noche y, a solas, en la oscuridad la abrazó fuertemente; también dice que dicho joven se volvió loco de amor por ella y que ese fue su castigo por la profanación realizada.

Cuando el literato español G.A. Bécquer contempló las estatuas de mármol de Carrara, de tamaño natural, de D. Pedro López de Ayala y de doña Elvira de Castañeda arrodilladas sobre su tumba en Toledo, hacia 1863, reinterpretó en una de sus leyendas, *El Beso*¹⁴, una vez más, el antiquísimo mito, la sugerente historia de Pigmalión, escultor de Chipre, basados en la posibilidad de que una estatua pueda cobrar vida¹⁵.

10 El culto a los muertos es parte de la "cultura superior" de un pueblo, recuerda Sedlmayr; o al menos lo ha sido en occidente hasta ahora. Con relación a ello no sabemos qué vendrá, o se empieza a dudarlo. Este mismo autor nos lo insinúa. Véase, Hans Sedlmayr. *El arte descentrado*. Barcelona: Labor, 1959, p. 226.

11 *Cenotafio de Vittorio Alfieri* (h.1804) obra del escultor Antonio Canova (1757-1822), Iglesia de la Santa Croce, Florencia.

12 Tanto éxito nacional e internacional tuvo esta iconografía ("*mujer llorando inclinándose sobre un sepulcro*"), que fue utilizada en otros contextos, por ejemplo, por el escultor español José Piquer en el monumento funerario al general Espoz y Mina, en el claustro de la Catedral de Pamplona. En éste ¿Será "España" quién llora?

13 Sin duda también aludía Plinio al gusto de la época por la multiplicidad de puntos de vista en la escultura, característico del periodo clásico tardío al que pertenece la estatua, liberado de la tiranía de la *ley de la frontalidad* anterior. Plinio, Historia Natural, libro 7, 125; libro 36, 20, en, *Plinio. Textos de Historia del Arte*. Edición de Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 1988, p. 177, y p. 135, respect. Para el concepto de "*ley de frontalidad*", véase, A.A.V.V. *La sculpture. Méthode et vocabulaire*. París: Imprimerie Nationale, 1978.

14 Bécquer, G.A. "*El Beso*" en, *Leyendas*. Edición: F.López Estrada y M.T. López García-Berdoy. Madrid: Espasa-Calpe, 1989 (4ªed.) pp. 66-84.

15 Janson, H.W. *Nineteenth Century Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1985; también, *Historia del Arte para jóvenes*. Madrid: Akal, 1988. En 1768 se estrena en Lyon la obra lírica, *Pigmalión* de J.-J. Rousseau. Denis Diderot escribió en tomo a Pigmalión por esa época. El escultor Étienne-Maurice Falconet finaliza su, *Pigmalión a los pies de su estaua que se anima* (1761). El pintor Edward Burne-Jones presenta un ciclo pictórico compuesto por cuatro telas intitolado: *Historia de Pigmalión* (1869-1879).

Entre los mitos, leyendas, tradiciones y testimonios del pasado, en el de Pigmalión, identificado con el origen mismo de la escultura, parecen unirse en uno, los deseos del artista y los del espectador: que parezca que la estatua está viva; hasta el punto de que hasta se pueda llegar a identificar completamente con un ser vivo¹⁶. Tal y como sucedió en ese "milagro profano" acaecido a Pigmalión, enamorado de su escultura, quien obtuvo del favor divino la vida auténtica para una de sus estatuas¹⁷.

He aquí otra cuestión planteada: la escultura entendida como vehículo de emociones, e instrumento para provocar sentimientos individuales. Sentimientos, no sensaciones. Expresión, vida, no solo forma visual. Bécquer expresa en sus rimas los sentimientos que le infunde *la mujer de piedra* como si fueran los que le inspirara una mujer viva "... *vi la gótico tumba a la indecisa / luz que temblaba en los pintados vidrios. / Las manos sobre el pecho, / y en las nznas un libro, / una mujer hermosa reposaba /sobre la urna, del cincel prodigio./ (...) De la sonrisa última/ el resplendor divino/ guardaba el rostro/ ... no parecía muerta;*"¹⁸

Las obras escultóricas son imágenes del mundo del que forman parte pero también son objetos al mismo tiempo "este hecho -dice Arheim- crea una intimidación espontánea con las cosas de la naturaleza, por ejemplo, con el cuerpo humano" que es difícil pasar por alto¹⁹. La escultura, aunque es imagen, también es objeto, algo tridimensional, tangible, rodeable, mucho más próximo a la realidad, al espectador, que la pintura, arte bidimensional, en la que todo es ficción, ilusión y artificio.

Pero la escultura ¿también es vehículo apropiado de sentimientos individualmente? La tormenta y la emoción, la pasión y el misterio románticos, lo sublime, lo sutil sin caer en lo sentimental, son difíciles de transmitir a través de la escultura²⁰. Ahora bien, "la perfecta circularidad de la mirada romántica", ese poder girar "en torno a...", la verosimilitud, que dio lugar a esa faceta romántica que va de la linterna mágica a las "vistas", los panoramas, y dioramas ochocentistas, a los cuatro puntos de vista, a la virtualidad... ¿no están relacionados con el naturalismo ilusionista, incluso anecdótico?²¹. ¿No será, efectivamente, el escultor Rodin, el último ilusionista?²² ¿No perseguía que se produjera el milagro de la materia muerta que volviera a la vida en sus manos de artista? Sus esculturas "acabadas" o "inacabadas", laten, vibran, se estremecen, son mutables: ¿están vivas?

El escultor Hildebrand, contemporáneo de Rodin, somete, sin embargo, la escultura a las estrictas leyes de la forma²³. Es lo que entiende que debe ser el arte: no la mera apariencia sino

16 En cuanto al origen de la pintura, se suele identificar éste con la leyenda de *la joven de Corinto*, quien quiso conservar como recuerdo de su enamorado, que partía a la guerra, la silueta de su perfil dibujada sobre una superficie. Véase Plinio, *Historia Natural*. Lib. 36.

17 Véase, Ovidio, *Metamorfosis*, 10, fáb. 9.

18 Bécquer, G.A. Rima LXXVI en, *Rimas y Declaraciones poéticas*. Edición F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 202-203.

19 Arheim, R. "Escultura. El carácter de un medio" (1988) en, *Ensayos para rescatar el Arte*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 92-101.

20 Véase, Réau, L. *La era romántica. Las Artes Plásticas*. Mexico: U.T.E.H.A., 1958.

21 Véase, *Schinkel*. Op. Cit., Bolonia, 1993. También, aunque solo para pintura, Argullol, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1991.

22 Véase, Bozal, V. *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1991, p. 109.

23 Hildebrand, A. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). Madrid: Visor, 1989.

la forma construida, ¿manipulada?, objetivamente por el artista. La persecución de la inmutabilidad: la unidad espacial cerrada, la forma cúbica, la bidimensionalidad del relieve; eso es el arte escultórico para él.

Una cuestión mas: ¿El arte –la escultura– como victoria sobre la muerte? Petrarca afirmaba que el triunfo sobre la muerte solo se podía conseguir a través del arte: la fama es la inmortalidad. O lo que es lo mismo: la llave de la inmortalidad es la fama. Así es. (Falta saber si se quiere o no vencer a la muerte; si está en el horizonte aun ese objetivo o resulta hoy indiferente: la fama mejor en vida. ¿?).

Pero el arte también puede vencer a la muerte, de manera mas cercana, porque puede hacer que la vida permanezca eternamente en lo representado, aunque lo reproducido sea una figura muerta. “*Así es si así os parece*”, se puede decir. Así le parece al personaje becqueriano contemplando la estatua de piedra de una mujer arrodillada sobre su propia tumba²⁴. Mirándola no piensa en que esta muerta sino en que permanece viva. No es evocada entonces la muerte sino la vida. Entonces el arte, la escultura, el ancestral ‘*Soplo de vida*’, ¿vence a la muerte?

Por otro lado, a ese personaje de la leyenda, al soldado francés, ¿le atrajo el recuerdo de la imagen viva y la ilusión de ello, o la propia representación, la propia estatua, la atracción de su arte, el poder de su atracción fatal? Si la estatua de doña Elvira, que parecía que estaba viva, fue capaz de mover los sentimientos del hombre que se acercó a ella como lo hubiera hecho a una mujer viva, aunque era de piedra, todavía mas sucedió con la estatua de su acompañante, don Pedro, que fue quien cobró vida de verdad ya que ...“*Una espantosa bofetada de su guantelete de piedra*”, proporcionó la muerte al soldado ebrio que osó acercar sus apasionados labios a los de la mujer, que no se podía defender, ni huir, porque era de piedra. La Venus de Cnido no tuvo quien la defendiera, pero se hizo vengar, quizá con mayor fuerza, haciendo perder la cordura al ardiente joven que se atrevió a tocarla sin su consentimiento²⁵.

Si *la mujer de piedra* de la leyenda era capaz de inspirar sentimientos individualizados hacia ella, lo era en tanto en cuanto se aproximara o no a la apariencia de sí misma viva; viva, aunque no sólo su figura fuera de mármol sino que su imagen estuviera directamente relacionada con la muerte. Mientras pareciera real, sería capaz de provocar sentimientos encontrados, y emociones. Realmente era victoriosa sobre la muerte. Permanecía viva en su estatua de piedra. Aunque ello, en este hipotético caso, y en otros como las famosas obras de H. Chapu²⁶, tenga que ser denominado hoy como “ilusionismo naturalista”, rondando incluso lo “kitsch”.

Bécquer rememora el mito de Pigmalión en el interior de una iglesia medieval. La atracción por lo gótico, lo bizantino-románico (como entonces era denominado lo románico), etc., estaba en el ambiente español, en la segunda mitad del siglo XIX²⁷. La nueva religiosidad; la

24 Bécquer, G.A. “*El Beso*” en, *Leyendas*. Op. Cit. Madrid, 1989 (4ªed.) pp. 66-84.

25 Las esculturas ¿están vivas? (Evidentemente, no se hace referencia alguna aquí al ilusionismo que puedan producir alguna de las figuras de cera de algún Museo del género).

26 Henri Chapu, “*Tumba de la duquesa de Orléans*” (1885). Capilla real de Dreux.

27 El arquitecto de Murcia J. Marin-Baldo, que obtuvo su título tras presentar un proyecto de Cripta real Gótica (1854), cuenta roniánticas apariciones de damas de la Edad Media que surgen ante sus propios ojos, rezan, ocultas en mantos, y desaparecen en los atrios de las Iglesias románicas de Segovia, donde fue de estudiante con su curso a dibujar monumentos góticos y románicos en 1850

espiritualidad; lo individual; lo subjetivo. Ciertas actitudes moralizantes²⁸.

El gótico interpretado como el "*conmovedor estilo antiguo-alemán*", redescubierto por Goethe. El carácter popular del antiguo arte alemán (el gótico) asociado a la *elevación* del pueblo. La revitalización francesa de la leyenda histórica de Abelardo y Eloísa²⁹. La reproducción y divulgación de su tumba en grabados³⁰. Esa tumba ¿es imaginada o real? Se toman como modelo las tumbas góticas de los reyes medievales franceses en St. Denis, y lo gótico se extiende a la arquitectura funeraria del siglo XIX, según un nuevo misticismo, una nueva espiritualidad a pesar de todo algo profana, algo descreída en el fondo. El estilo gótico es tomado como estilo emotivo capaz de misteriosas correspondencias con el sentimiento³¹.

Espiritualidad naturaleza, y gótico: el interior de una iglesia gótica se puede asociar con facilidad a un bosque natural de palmas, petrificado, donde es traspuesto el misterio religioso de la naturaleza. Se produce la conquista de una dimensión *espiritual* para la arquitectura y para la escultura³². Se produce con mayor facilidad la proyección sentimental de emociones a la materia inerte³³.

En la calle, la escultura naturalista aun emociona a los que todavía, no es que quieran seguir siéndolo sino que, son adolescentes. Obsérvese si no, desde un plano no erudito, la evolución de sensaciones que van desde la contemplación adolescente de *La Pietá* del Vaticano de Miguel Angel, y la contemplación de madurez de ésta y del resto de las obras posteriores de este escultor. Después hágase lo mismo con *El Beso* de Rodin y sus obras ulteriores. Casi seguro que no permanecen idénticas las sensaciones consignadas. Parece que hay que buscar por otro lado, no en la vuelta al naturalismo, para reencontrarnos con *la escultura*, que ha de ser, en parte, inmutable (Hildebrand) para ser arte. (¿O no? ¿Arte?) La gente salió a las calles, no hace mucho, no solo a *mirar* las esculturas de Botero sino también a *tocarlas*. Directamente.

Sabemos que la escultura del siglo XX no caminó por la senda naturalista que marcaban

28 Influencia de la obra de Samuel Richardson *Clarissa or The history of a young lady: comprehending the most important concerns of private life*. Londres: Richardson and sold by John Osborn, 1750.

29 J.J. Rousseau escribe *Julia o La nueva Eloísa* (1761), donde el amor místico que salva a los míticos Abelardo y Eloísa medievales, se trueca en *religiosidad* por parte de Julie o la nueva Eloísa, para poder rechazar la tentación y obedecer a la conciencia ("*el despertar de la conciencia*"). *La Nueva Eloísa* de Rousseau es una crítica de las costumbres francesas y en el fondo una crítica moral, con influencia de Richardson. También, *Julie o La Nouvelle Héloïse o Lettres de deux amants d'une petite ville au pied des Alpes*". novela epistolar, y *Preface de la Nouvelle Héloïse, oii entretien sur les romans*.

30 Colección: Museo de los Monumentos franceses. Capilla sepulcral de Abelardo y Eloísa, proyecto con las vidrieras tomadas de la Basílica de San Denis; dibujo a tinta y tempera (Museo de Louvre, Gabinete de dibujos, París). Reproducido en: Quatremere de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura. Le voce teoriche*. Venezia: Marsilio Editori, 1985, lám. 35.

31 En Murcia, aunque tardíamente, se construye el Panteón Erades, al estilo de las reproducciones divulgadas de la tumba de Abelardo y Eloísa. El escultor, Carrión, situa bajo el templete neogótico de mármol la estatua del ángel sobre nubes que envuelven pedestal *modernista* e inscripción, al pie del cual una joven extiende sentimentalmente sus brazos.

32 Sin embargo la tumba de Rousseau en Ermenonville es de rasgos estilísticos procedentes de la antigüedad clásica, en clave poussiniana. Reproducida en, Richard A. Etlin *Architecture of Death*. Cambridge, Massachusetts and London, 1984. También el monumento funerario en la tumba del músico romántico F. Schubert, mucho después, responde a este tipo de rasgos clásicos.

33 Woringer, W. *Formproblem der Gotik*. Munich: Piper Verlag, 1911. (Trad. cast. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973).

obras como "*El Beso*" de Rodin, sus "*Burgueses de Calais*", o su "*Catedral*". O quizás sí, en parte, a través del expresionismo alemán³⁴.

Hoy vemos obras como las del escultor Brancusi (la "*Columna sin fin*"), prácticamente contemporáneo de Rodin, y sí podemos señalar un itinerario erudito de la escultura hasta muy cerca de hoy³⁵. Pero resulta difícil vislumbrar aun hacia dónde se dirige a finales del siglo XX. La verdad es que aunque la escultura de hoy desde luego no nos "emociona", tampoco le pedimos ya que lo haga ni que *esté viva*. ¿O sí?

Hay "besos" como el del joven de Cnido, como el de "*Eros y Psique*" (grupo helenístico), como el del soldado a dña. Elvira, como el de "*Amor y Psique*", obra de Canova, de los que estamos excluidos; hay "besos" anónimos, como el de Rodin o los de Brancusi, estos últimos los más pétreos quizá, y se puede establecer una especie de recorrido evolutivo de iconografía y significados.

La escultura hiperrealista, policromada, etc., "que parece de verdad", causa sensación, pero la realidad es que nos resulta indiferente que esté o parezca viva o muerta. El acercamiento a ella es más que nada por curiosidad, con una sonrisa, quizás con sorpresa, mucho después reflexionando. Lo cierto es que no se suele establecer con ella, paradójicamente, relación con la vida. La vida humana. (Quizás la escultura establezca relación ahora con la vida proteica, vegetal, zoomórfica, pero con la humana, menos). ¿O no?

Pero, desde luego, la reciente y naturalista "*Estatua ecuestre de Carlos III*" para la Puerta de Alcalá, o "La Violetera" de la calle homónima, esquina Gran Vía, en Madrid, tampoco interesan hoy. Y el monumento al "pintor desconocido", detrás del Museo del Prado, que a primera vista puede convencer, lo hace en parte, más que por otra cosa, porque, aunque no lo sea, parece ochocentista por su naturalismo. Cuando comprobamos de cerca que no lo es, interesa menos. He aquí una paradoja de finales del siglo XX en los monumentos públicos. Entonces, no hay que volver atrás, desde luego: quizás haya que hacer otra cosa; no hacer nada, al menos, ya no por estos senderos. El naturalismo ochocentista hoy ya no funciona, no comunica..., ni tiene por qué hacerlo.

Parece que solo mirando hacia atrás en el tiempo puede seguir interesando la escultura naturalista, encontrándola coherente consigo misma, y unida a su entorno. ¿Habéis visitado esas galerías escultóricas "all'aperto" o "á plein air" que son, el Camposanto de Milán o el de Satglieno en Genova, o el Père La Chaise en París, o el de San Isidro en Madrid, o el de Sevilla, o los *modernistas* de Cataluña, o de casi cualquier capital de provincia? Todos tienen su "núcleo histórico" y allí permanece la obra ochocentista de los más grandes escultores del período. Miremos, pues, mientras tanto, un rato hacia atrás, como cuando se visita San Michel en Capri, o Dublín, o Viena, o París. Miremos la escultura ochocentista, donde la haya, aunque sea naturalista, a ver qué pasa. Miremos y toquemos también, por ejemplo, las esculturas de Botero en las calles, aunque también lo sea.

Como dice Sedlmayr, el objeto principal de la escultura durante el siglo XX no ha sido el hombre, la figura humana, el desnudo naturalista, como lo *había* sido antes. "*Pero en lo que al*

34 W. Worringer asocia el movimiento expresionista alemán al espiritualismo ("goticismo" le llama él) alemán; al espíritu "gótico" cosustancia a centroeuropa en general, y a Alemania en particular, dejando deliberadamente aparte el gótico francés. Worringer, W. Op. Cit., p. 39 y ss.

35 Bozal, V. *Los primeros diez años*. Op. Cit., p. 110 y ss.

Arte respecta tal vez no sea por lo pronto posible y acaso por largo tiempo, fundar nada en un centro. Debe, sin embargo perdurar por lo menos la conciencia viva de que en el centro perdido se encuentra el "trono vacío" del hombre perfecto, del Dios-hombre."³⁶. Ha desaparecido el centro, pero además en el centro perdido ya no está *el hombre*. (¿Estamos de nuevo ante *el paraíso perdido* (Milton)? ¿Lo hemos perdido de nuevo? ¿Lo queremos?)

Es posible que vayamos hacia la cultura de los "*simuladores interactivos*" en casa, para viajar, visitar museos, organizar itinerarios ideales,...; o nos dirijamos, inexorablemente, hacia una nueva cultura de televisor, plataforma digital, lectura de libros por internet, video, ordenador y fax, como compañeros de viaje, tal y como cuentan P. Virilio, o J. Baudrillard, entre otros³⁷. Es decir, a una cultura de *silla, sofá, o cama*, desde donde ver y disfrutar todo sin salir de casa; como sucede ya, en parte, cuando se prefiere oír el *láser disc* en casa a ir a la sala de conciertos. Pero mientras no sea excesivo displacer visitar "in situ" las cosas (castillos medievales, pinturas, esculturas, oír en directo el sonido de un violonchelo,...) para conocerlas, no todo está perdido para quienes disfrutan más con el arte "vis a vis" que "en diferido". Aunque, es cuestión de gustos, se dirá.

36 Sedlmayr, H. *El arte Descentrado*. Op. Cit., p. 233.

37 Anceschi, Baudrillard, Munari, Virilio, et alt. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990.