



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2018-2019

AUTOR: Rubén Álvarez López

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2018-2019

TÍTULO: EL CUERPO HUMANO EN LA ESCULTURA FIGURATIVA ACTUAL

AUTOR: Rubén Álvarez López

TUTOR: Guillermo Martínez Salazar

Vº. Bº. DEL TUTOR:



DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER

D. /D^a. : _____, con DNI

Estudiante del Grado/
Máster _____ de la
Universidad de Sevilla.

DECLARA QUE:

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado,

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en

Sevilla a _____ de _____ 201__

Fdo. _____

ÍNDICE

DOSSIER ARTÍSTICO

INTRODUCCIÓN	6
DESARROLLO TEÓRICO DEL TRABAJO:	
1. Antecedentes de la representación del cuerpo humano, en la historia de la escultura occidental	7
1.1. Una nueva visión del cuerpo en el Renacimiento Italiano	17
1.2. La Porte de l'Enfer de Rodin	21
2. La escultura figurativa europea del siglo XX hasta la actualidad	24
3. Aportación personal en la escultura figurativa actual	27
3.1. Conclusiones	30
GLOSARIO DE IMÁGENES	31
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35
BIBLIOGRAFÍA	35
DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA	36



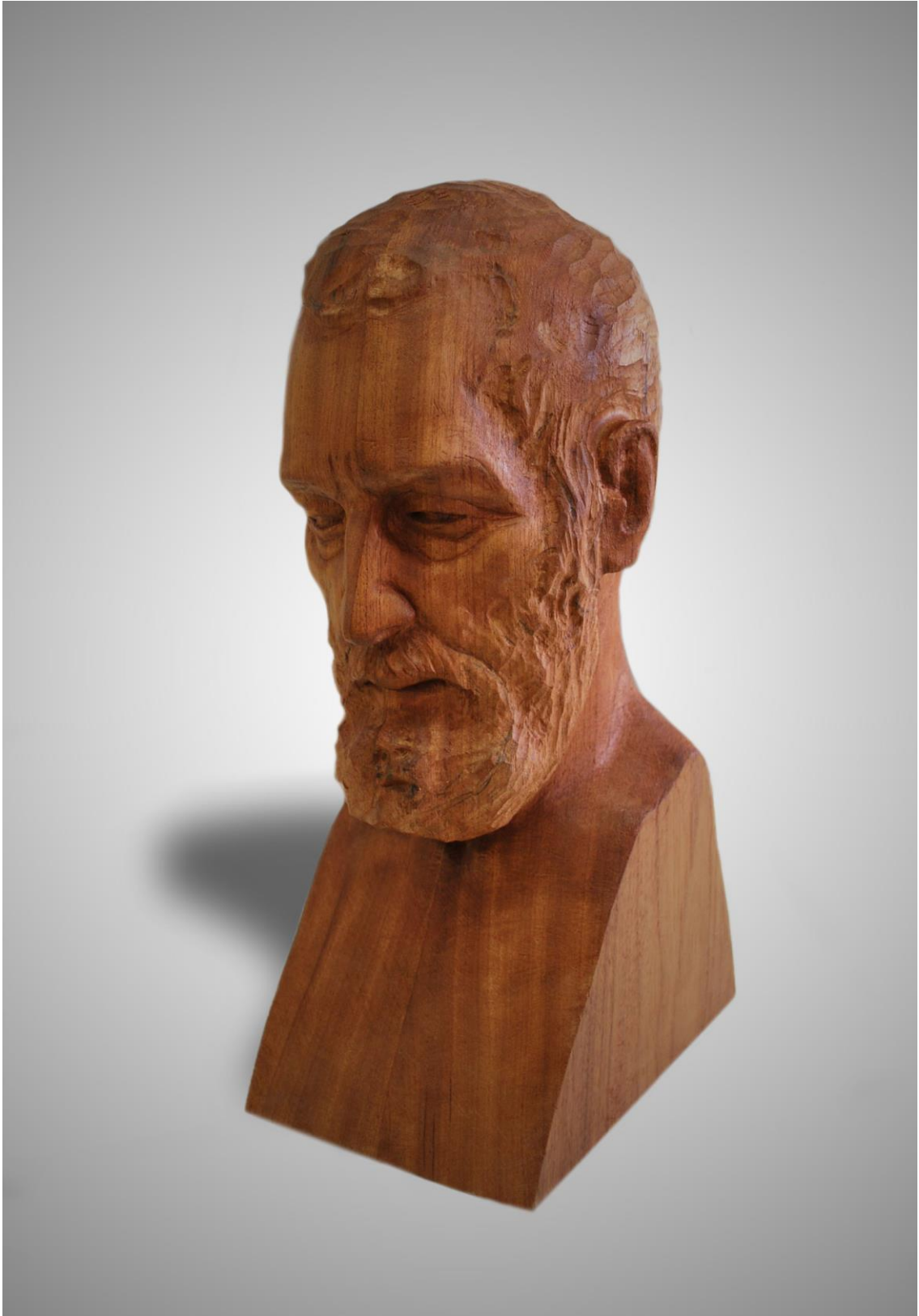
Atlante o esclavo. Barro. Rubén Álvarez López. 2019.



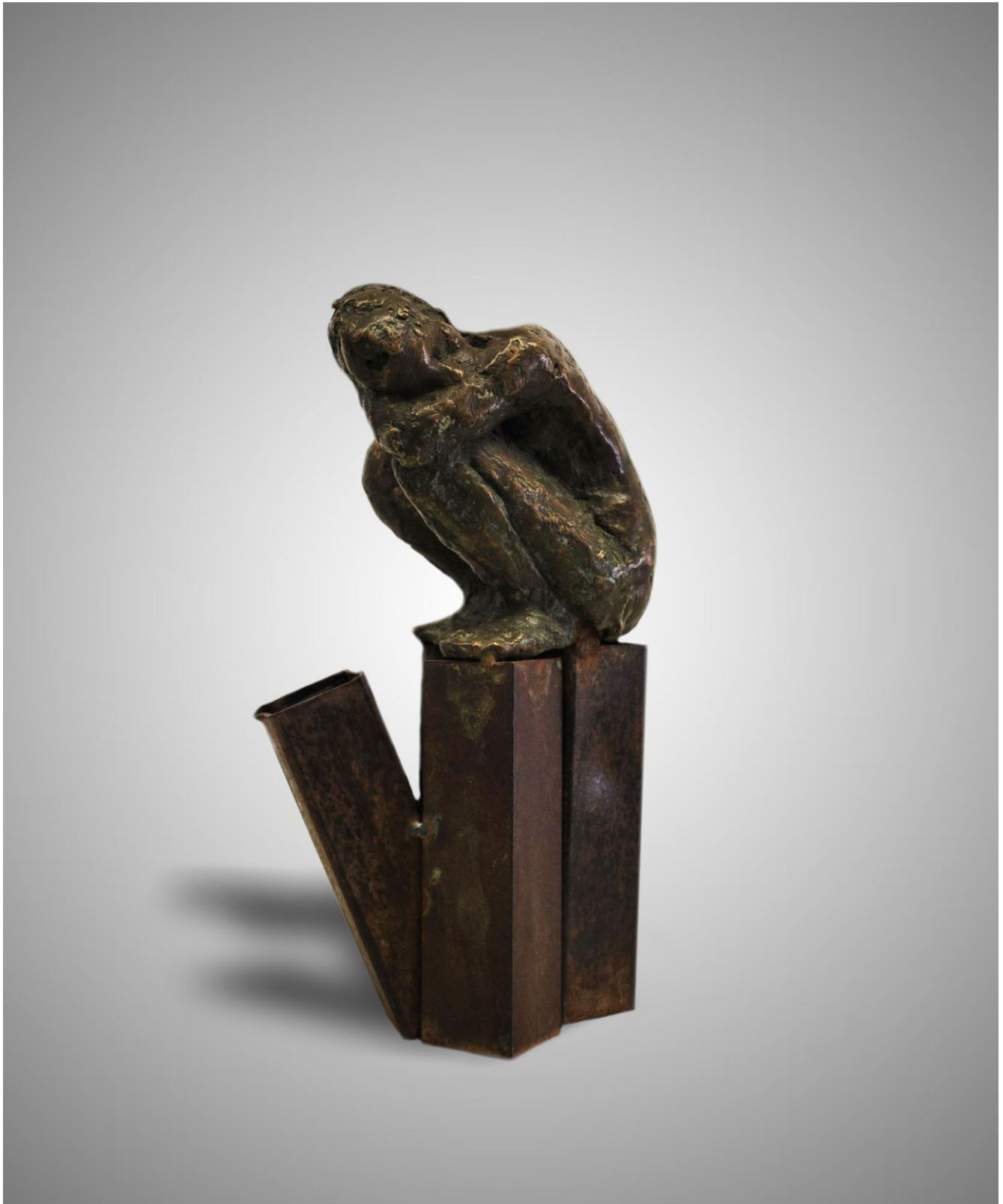
El sueño de Hipnos. Alabastro. Rubén Álvarez López. 2019.



Edad madura. Terracota dorada y policromada al óleo. Rubén Álvarez López. 2019.



Edad madura. Madera de cedro real patinada. Rubén Álvarez López. 2019.



Renacimiento. Bronce. Rubén Álvarez López. 2019.

INTRODUCCIÓN

El tema de la investigación del presente trabajo, ha sido el cuerpo humano, en la figuración escultórica. Mi intención es la de abordar un movimiento amplio, y con una historia dilatada, pero utilizando el cuerpo, como principal motivo de estudio. Desarrollar el concepto de la figuración en el cuerpo, es complejo debido a la cantidad de cambios, que éste ha ido experimentando durante los siglos. Una de las ideas, que ha articulado el desarrollo de la investigación, es la importancia de nuestra preocupación, por reflejar nuestra identidad, como humanos, en la escultura. Lo hemos hecho, utilizando la imagen de nuestro propio cuerpo, como vehículo, en muchos casos, para expresar ideas superiores, como la religión, el poder de un imperio, o por el mero hecho, de indagar en nuestra alma humana, a través de lo corpóreo. Esta herencia figurativa del cuerpo se desarrolló plenamente, en el siglo XIX, con transformaciones, que continuaron en el XX y que terminaron por conjugar, lo que hoy somos. La escultura figurativa del siglo XXI, se nos plantea muy variada, en un panorama artístico que es muy diverso y plural. Con todo, lo que se puede extraer del trabajo, es la importancia que ha tenido el cuerpo en la escultura, y el empleo del cuerpo humano, en la figuración actual, como la mejor vía para expresar nuestro tiempo.

DESARROLLO TEÓRICO DEL TRABAJO:

1. Antecedentes de la representación del cuerpo humano, en la historia de la Escultura occidental

La principal preocupación de la escultura ha sido siempre, la representación del cuerpo humano, campo de batalla de cuestiones relacionadas con la religión, el sexo y las clases sociales a lo largo de la historia (Flynn, 2002: 9).

La historia de la escultura es también la historia del hombre. Esta expresión artística ha sido usada durante toda la historia de la humanidad, para expresar el pensamiento de un determinado pueblo, en un momento muy concreto de nuestra historia. Desde sus orígenes, el ser humano encontró en la escultura el medio perfecto, para condensar sus ideas religiosas, políticas y sociales. La forma por excelencia para expresar tales ideas, debía de ser similar a las del “mundo terrenal”. El cuerpo se convirtió en el vehículo perfecto para expresar esas ideas. Durante siglos hasta nuestros días, los escultores han trabajado sobre el cuerpo desde dos vertientes recíprocas y continuas en la historia de la escultura: el idealismo y el naturalismo. Estos dos estilos tienen que ver también con la técnica del modelado y la talla.

En la antigüedad, la escultura estaba dividida en tres artes. En su **Historia Natural**, **Plinio** nos da una descripción, clasificándola en fusoria, plástica y scultura. Fusoria es el arte de trabajar el metal, plástica materiales blandos como el barro o la cera y scultura; el arte de tallar la piedra. Esta división, muy posiblemente, es un conocimiento bastante antiguo y que responde a una tradición material de la escultura. El material siempre ha sido una constante preocupación en la historia de la escultura. Las antiguas civilizaciones, sabían que para que una obra perdurase a lo largo del tiempo, debía de estar hecha en un material rígido. Esta necesidad humana por la materialidad en la escultura, ha provocado que dos de sus “naturalezas”, hayan trabajado juntas o por separado a lo largo de la historia de la escultura: **El modelado y la talla**. Creo que estas dos técnicas son cruciales, para entender el desarrollo de la escultura, y cómo estas técnicas afectan a la representación del cuerpo humano, tanto idealizado como naturalista.

En mi opinión ambas técnicas y estilos han convivido siempre a lo largo de la historia. En diferentes épocas una más que la otra. Sin embargo, en lo que se refiere a su nacimiento, ambas técnicas debieron de surgir a la vez o como consecuencia de una de esas técnicas. **Los primeros hombres** descubrieron la capacidad, que tenía el barro para adquirir cualquier forma. Empezaron a realizar los primeros utensilios cotidianos, la primera cerámica. Esta preocupación

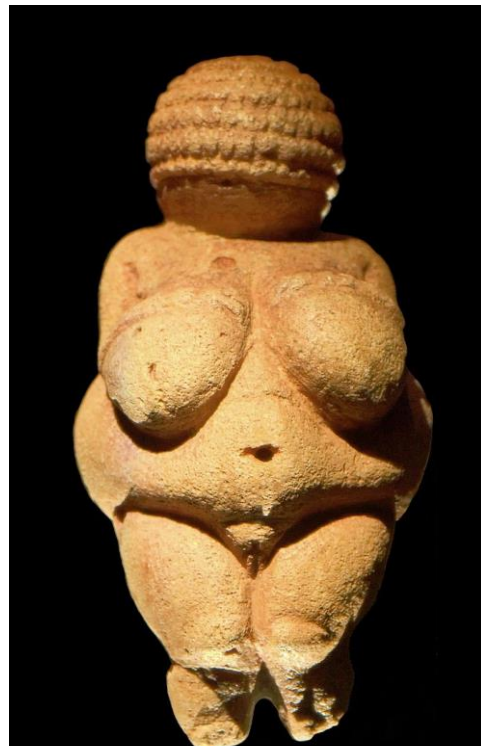


Fig. 1. *Venus de Willendorf*. (Paleolítico, ca. 28.000 a. c.)

por las formas “humanas” que proporcionaba la arcilla, debieron de trasladarlo a sus ídolos de hueso y piedra. Las llamadas **venus**, son las primeras manifestaciones del pensamiento del hombre. Sin embargo, aún no está clara la función religiosa que cumplían. Si eran esculturas relacionadas con el culto a la fertilidad de las mujeres, la representación de la “madre tierra” o el resultado de la fantasía masculina. En cualquier caso, el idealismo de las formas femeninas, nos aluden a un poder relacionado con la maternidad y la mujer.

Con el establecimiento de las civilizaciones **mesopotámica** y **egipcia**, La escultura se convierte en la expresión del poder del emperador del imperio. Esta escultura crea y mantiene un canon representacional ideal, que evoluciona con el arte griego. Los griegos son los “culpables de haber creado unos modelos del cuerpo, que repercutirían siglos más tarde, en el renacimiento y el mundo moderno”. **Gauguin** en plenas vanguardias escribía; “El gran error han sido los griegos, por muy hermoso que resultara”. (Flynn, 2002: 139).

La “Edad de oro” del arte griego puede fecharse en el **siglo V a. c. en Atenas**, en el conocido periodo clásico. Fidias es el mayor representante de este período. El **Partenón de Atenas** es la prueba de este “feed-back”, entre el modelado y la talla. Los mármoles del Partenón, marcan un antes y después en el arte occidental.

Esta etapa es una consecuencia estética y técnica de varios siglos de trabajo por parte de los escultores griegos. Las primeras representaciones votivas de influencia egipcia; **kuroi** y **Kore** han evolucionado partiendo de las estatuas procesionales en madera, las xoanas. La representación idealizada hierática de estas obras se debe a la influencia egipcia y al **kalos thanatos**, o muerte hermosa. Su función era votiva y funeraria. Recordaban a quien había muerto en la plenitud de su juventud. La kalos thanatos era la salvación de la vejez y la exteriorización de la divinidad en el joven cuerpo desnudo. Esto se puede relacionar con la plenitud interior que tanto caracteriza al arte griego. Estos modelos hieráticos llegan a un punto de inflexión con el **Efebo de Kritios**. Es una obra de transición al periodo severo. El torso del Efebo muestra esa cadencia de la cadera hacia una pose más natural, el **contrapposto**. Aquí el idealismo hierático de los kuroi empieza a desarrollarse hacia un naturalismo desconocido hasta entonces. Los egipcios fueron los encargados de establecer un canon en la escultura que se mantuvo durante siglos. Los griegos heredan esos modelos egipcios por el comercio, los adaptan a su cultura y comienza un proceso revolucionario en la escultura griega. Este “**humanismo**” empieza a desarrollarse en el s. 480 a.c. Muchos especialistas están de acuerdo que este cambio en la escultura, se debe a el sentimiento de libertad cívica y política que sentían los griegos. La victoria de los atenienses en la batalla de Maratón en el 490, provocó una mayor confianza en ellos mismos. Así como la victoria sobre los persas en la batalla de Salamina. En esta etapa más humanista, se desarrolla el periodo severo. De hecho, de este periodo tenemos los pocos bronce originales griegos que han llegado hasta nosotros. El



Fig. 2. *Efebo de Kritios*.
(Kritios, ca. 480 a. c.)

periodo severo introduce el naturalismo idealizado, que tanto desarrollo tendrá en el periodo clásico.

Los escultores griegos eran grandes modeladores. Los **guerreros de Riace**, son un ejemplo del nivel técnico al que llegaron en la fundición en bronce. Esto demuestra que dominaban técnicas de modelado en cera y de fundición indirecta en hueco. Por otro lado, pone de manifiesto la importancia del modelado en las obras griegas, para transmitir los nuevos valores de heroicidad y plenitud interior. El cuerpo humano se convierte en el reflejo de la divinidad traducida en un cuerpo perfecto. Esta unidad estilística que se mantiene a largo de varios siglos, se romperá con la llegada del helenismo. El imperio heleno al aglutinar tantos pueblos, unidos por la cultura griega, no podía utilizar un modo único de representación en la escultura. Por ello, aparecen varias escuelas; Pérgamo, Rodas, Atenas y Alejandría. El cuerpo idealizado y joven, da paso al del anciano y decrepito hombre. El **Laoconte y sus hijos**, es el mejor ejemplo de este periodo, en él, la expresión barroca del **pathos** gana terreno en la escultura clásica.

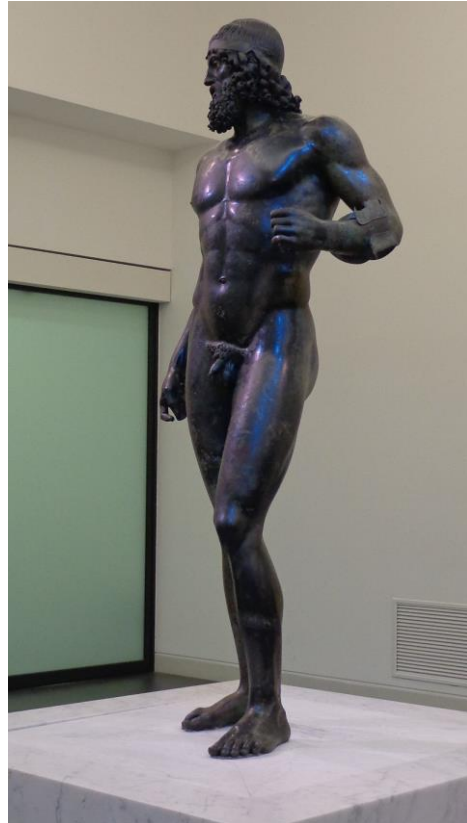


Fig. 3. Los Guerreros de Riace, Bronce A. (ca. Siglo V a.c.)

Los **romanos** copiaron a los griegos y versionaron su cultura. Las esculturas más famosas de la antigüedad griega, las conocemos por copias romanas de originales griegos, que en la mayoría de los casos eran bronce. Este dato hace que considere la producción de escultura griega y que quizás el mármol, no era tan empleado por los griegos, como lo fue el bronce. La escultura romana, heredera de la tradición helenística, creó una escultura basada en el **retrato** y la narración histórica en los **relieves**. Roma debió de ser testigo de grandes proezas en lo que se refiere a la escultura. El afán realista por la policromía y los dorados en bronce, debía de crear un efecto abrumador en el ciudadano de a pie.

El retroceso estético y técnico en la **Edad Media** fue importante. Curiosamente antes del siglo XII, la escultura parece desaparecer. En su lugar, la escultura está presente en pequeños marfiles, piezas de orfebrería y en cubiertas de libro. El cristianismo utilizó el cuerpo como medio por excelencia, para la difusión de los **dogmas de fe**; la encarnación, transustanciación y resurrección. El cuerpo es una vergüenza que hay que tapar y que es impuro. La carnalidad del cuerpo es el origen del **pecado**. La disciplina, **la tortura del cuerpo**, es el medio por el que la Iglesia redime al hombre. El cuerpo dolorido y sufriente se convierte en el modo de llegar a la divinidad y la expresión estética alcanza su máxima expresión en las plantas de las catedrales, que son verdaderas estructuras del cuerpo humano.

La labor del escultor ahora se centra las logias de las catedrales góticas. La representación del cuerpo evoluciona de un románico más esquemático, a los grandes conjuntos iconográficos de los tímpanos de las catedrales. El pórtico occidental de **Chartres** es el mejor ejemplo de ello. Sus esculturas han ganado en naturalidad, aunque siguen respetando la forma arquitectónica a la que están inscritas, en muchos casos, una columna. Las técnicas de talla parecen haber vuelto a la de los antiguos egipcios. Los escultores medievales debían de

servirse de patrones de dibujo para acometer la piedra. La existencia de un modelo previo es incierta. Sin embargo, estos patrones de representación parecen romperse en el pórtico occidental de la catedral de **Reims**. Aquí las esculturas ganan en comunicación entre ellas, gestualidad y en general un mayor realismo. El culto a la **virgen María**, provocó la aparición de un mayor naturalismo en la escultura y que poco a poco, el idealismo medieval, diese paso a un creciente humanismo, que desembocaría en el Renacimiento.



Fig. 4. *La Visitación*. (gótico, ca. 1345)

El descubrimiento de los textos clásicos griegos, despertó un nuevo interés por la cultura greco-romana. Ello se tradujo en la recuperación de los valores clásicos como la proporción y el movimiento. Esta recuperación de Grecia y Roma fue posible gracias a la situación política de Italia, fragmentada en ciudades-estado republicanas y en continuas guerras internas. El **renacimiento italiano**, volvía la atención al cuerpo medieval supersticioso y lo sustituía por una nueva confianza en el humanismo y la cultura clásica. Hasta el siglo XVI, el arte y, sobre todo, la escultura, estaba considerada como un trabajo manual. Es en el siglo XV, cuando los talleres de las logias catedralicias se trasladan a las ciudades y los artistas comienzan a agruparse por gremios. La figura del **artista individual** comienza a adquirir importancia gracias, además, a una nueva clientela privada y la Iglesia.



Fig. 5. *El David*. (Donatello, ca. 1440)

El renacimiento supuso una vuelta a una iconografía pagana que durante mucho tiempo se había escondido. Uno de los artistas a los que debemos esta nueva visión del cuerpo, es **Donatello**. De hecho, es el primer escultor que realiza un desnudo integral desde la época romana. **El David** de Donatello está inspirado en los modelos masculinos griegos, pero ya está aportando algo nuevo. Esto se traduce en el uso del cuerpo como medio para expresar un mensaje moral o con una segunda lectura. Donatello representa un tema bíblico; la historia del David y Goliat. Pero, además, es una alegoría de la propia ciudad de Florencia, triunfante sobre su eterno enemigo Milán. Por eso, el David lleva un sombrero toscano. Esta es la aportación más importante del renacimiento. La suma de la individualidad de cada artista, unida a el conocimiento y la reinterpretación de la estatuaria clásica. Con Donatello, los artistas renacentistas volvieron toda su atención al **hombre** como motivo principal de sus preocupaciones, y como modelo mediante el cual expresar la relación con Dios.

No es extraño que, para la realización del David, Donatello volviese a recuperar la técnica de la fundición en bronce, casi perdida durante la edad media. El modelado en cera le permitiría estudiar mejor el cuerpo del modelo y no estar tan limitado por el material pétreo. Es curioso, que se vuelva a la técnica, que usaron los griegos con sus bronce, para conseguir ese acabado realista, en lugar del mármol. Aunque, muchos artistas utilizarán este material durante todo el renacimiento como **Miguel Ángel**. De hecho, el David de Buonarroti, es una continuación de las investigaciones del de Donatello, pero en mármol. Y, además, Miguel Ángel, reinterpreta la escultura clásica y el cuerpo masculino con una expresión en el rostro, que está sopesando sus fuerzas con las de su enemigo Goliat.



Fig. 6. *Laocoonte y sus hijos*. (Agesandro, Atenodoro y Polidoro, ca. siglo I a. c.)

“**La praxis del blanco**”, en la escultura clásica, fue un error del renacimiento. los intelectuales renacentistas desconocían

que los restos griegos y romanos estaban íntegramente pintados con vivos colores. El descubrimiento continuo de esculturas antiguas, que se encontraban con el mármol desnudo, alimentó este mito en el renacimiento y que tanta importancia tendría con el Neoclasicismo. Sin duda, el descubrimiento en las excavaciones de esculturas griegas y romanas, supuso una revolución para los escultores. Uno de los más importantes, fue el hallazgo en campo di Fiori del **torso de belvedere**, en 1430. Otro hallazgo impactante ocurría en el 1506 del conocido grupo **Laocöonte y sus hijos**. Ambos hallazgos junto con otros, contribuyeron a aumentar la admiración que los renacentistas sentían por los escultores antiguos. La pasión por la antigüedad se unía a otra preocupación más de los artistas renacentistas: **la anatomía**.

En el renacimiento, la investigación científica y médica, formaba parte de los esfuerzos del trabajo artístico. El renovado interés por el cuerpo humano se tradujo en la necesidad de estudiar su interior. El tratado de **Andreas Vesalius, De humanis corporis fábrica** ejerce una influencia notable en todos los artistas del renacimiento. La disección de cadáveres proporcionó un mayor conocimiento a los artistas para una representación más realista del cuerpo. Tal es el interés de la anatomía de las esculturas antiguas, que los anatomistas van a tener una relación muy estrecha con los escultores. Y en muchas ilustraciones anatómicas se partía de una escultura griega o romana para hacer los desollados. Sin embargo, este respeto por el “canon antiguo” y la anatomía, cambia con artistas como **Leonardo** o **Miguel Ángel**. Quienes necesitan de una subjetividad del canon, para tener margen para trabajar. Y hacer que una figura desproporcionada desde lo alto, parezca proporcionada al espectador. Esto es algo que en el barroco se tendrá muy en cuenta con la realización de los retablos.

Esta subjetividad del canon, se va potenciar más si cabe, y cada artista tendrá su tratado con un canon propio. El **manierismo** se manifiesta con la estilización de miembros y el movimiento. **Carlos V y el Furor** realizada por **Pompeo Leoni y Leone Leoni**, condensan las

preocupaciones renacentistas y manieristas del cuerpo. Por un lado, la representación heroica del cuerpo, pero también la divina, la del hombre cristiano. Leone Leoni usa la idea de representar a Carlos V como un héroe, como un dios griego perfecto. Tal perfección se logra a través del desnudo. Al igual que hicieron los griegos con los **guerreros de riace**. El cuerpo desnudo se convierte en la mejor manera de comunicar la divinidad, en el mundo físico. Pompeo concibe al emperador como un hombre desnudo musculoso, imponente, grave y muy severo. También realiza una armadura que se le puede quitar y poner. Por otro lado, el contraste que se crea con la figura del vencido, del hereje es impactante. Tiene una postura en escorzo, retorcido y muy expresivo, que nos remite al Laocoonte y cuyo patetismo presagia la expresión barroca.

En los primeros años del siglo XVI se produce la Reforma de la Iglesia. Se originó por el surgimiento del protestantismo y el declive del poder de la Iglesia católica. Es entonces cuando se pone en marcha la **Contrarreforma**, que supuso una profunda transformación en el catolicismo. Los logros artísticos obtenidos en el renacimiento en cuanto a la representación del cuerpo, se utilizaron en el barroco para la producción de imágenes que debían de despertar la devoción del espectador. El cuerpo en la escultura refleja un nuevo acercamiento más humano y compasivo, impulsado por la contrarreforma. El impacto psicológico y emocional que causaba el cuerpo sufriente en la escultura era mayor, ya que ocupaba el mismo espacio tridimensional que el espectador. Las nuevas formulaciones barrocas se deben a las aportaciones de artistas manieristas como Miguel Ángel y Giambologna, que desarrollan una nueva concepción del movimiento del cuerpo en la escultura, basada en la serpentinata, la multifacialidad, (todos los puntos de vista han de ser igual de interesantes), y la idea helicoidal. Ejemplo de ello, es la **Piedad Florentina** de Miguel Ángel y el **Rapto de las Sabinas** de Giambologna. El equilibrio y la tensión van a ser recursos constantes que van a utilizar los escultores barrocos. El manierismo evolucionó el canon renacentista, alargando las proporciones y promoviendo la búsqueda de un movimiento cada vez mayor, con la intención de buscar una expresión cada vez más acentuada.



Fig. 7. El Rapto de Proserpina. (Gian Lorenzo Bernini, ca. 1622)

Bernini es el mejor ejemplo del barroco, por no decir casi su creador. El conoce toda la “**praxis renacentista**” y le aporta la expresión a través del movimiento. Sus famosos grupos Borgheses, son ejemplos de esta “nueva cristalización” de la escultura italiana. Obras como **El Rapto de Proserpina**, muestran que Bernini tiene tal dominio de la técnica, que puede hacer cualquier cosa. Tiene un conocimiento perfecto de cómo es el cuerpo masculino y el femenino y sabe adaptarse a las exigencias de la Contrarreforma. Siempre buscando el contraste, la virtud, el vicio, la violencia, la tranquilidad, como son su **Apolo y Dafne**. Es muy importante en el barroco la **instantánea**, el momento en el que sucede la acción, como ocurre con su **David**.

En el resto de Europa, la escultura barroca tiene un amplio desarrollo, sobre todo en España. **La escultura policromada española del XVI y XVII**, será un trabajo conjunto entre

escultores y pintores. En España sobresale la creación de esculturas en barro y madera policromadas. Tal será la importancia de la pintura en la escultura, que habrá un gremio de pintores de imágenes, “*imaginarium*”, que completen la realización de este tipo de obras. La narratividad del barroco se mezcla con el realismo que proporcionaba la pintura en las tallas. La pintura naturalista en la escultura, permitía a los escultores expresar cuestiones extremas del alma y de la iconografía cristiana. El **San Jerónimo penitente** del italiano **Pietro Torrigiano**, es el origen y una de las representaciones más logradas de los principios de la contrarreforma en la escultura española. El **Cristo de la Clemencia** de **Martínez Montañes**, es otro de los ejemplos de estas creaciones que buscan la **contemplación** del espectador. Sin embargo, no solo hay obra de gran tamaño, sino que los pequeños formatos se popularizan, promovidos por una clientela privada. Es el caso de los bustos de **Pedro de Mena**, que profundizan en los aspectos psicológicos de la enseñanza cristiana. En otras obras como las terracotas de Luisa Ignacia Roldán, “**la Roldana**”, se aprecia la **visión mística** en el barroco. Este es uno de los retos que encontraban muchos escultores. Representar una **experiencia extracorporal** en algo físico. La **teofanía** tenía que ver con la representación de las visiones de santos, como las de Santa Teresa. Bernini es uno de los escultores que mejor resuelve este problema con su **Éxtasis de Santa Teresa**. Esta escultura resume la necesidad del barroco por la arquitectura y la pintura para expresar toda la doctrina contrarreformista. El “**bel composto**”, es una de las características del barroco. La participación de la escultura, la pintura y la arquitectura, para hacer que el espectador participe de esa experiencia y la complete, en ese “**teatro barroco**”.

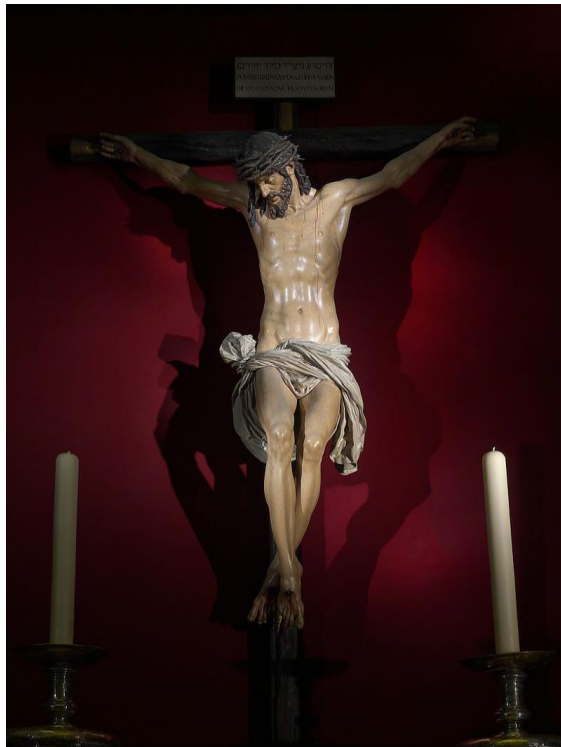


Fig. 8. Cristo de la clemencia. (Juan Martínez Montañes, ca. 1606)

Los acontecimientos ocurridos con la **toma de la Bastilla** en **1789**, desencadenarían la **Revolución Francesa** y el nacimiento de la **edad contemporánea**. Los principios de la revolución marcaron el fin de **Antiguo Régimen**. El absolutismo de la monarquía dio paso a una nueva burguesía que, apoyada por las fuerzas dominantes, ostentaría el poder. La derrota de los antiguos principios supuso una “*conmoción*” para la acostumbrada mentalidad estancada. Se produjo un “*renacimiento dieciochesco*” de los valores que hasta entonces habían sido inquebrantables. La **razón** se estableció como única manera de entender el mundo. Es la época de la **Ilustración**. Esta nueva manera de ver el mundo, se tradujo en la escultura a una remodelación de la estética barroca del cuerpo, para el servicio del **Estado**. El siglo **XVIII** es heredero de las tradiciones de Bernini y el barroco romano. Las técnicas del “**bel composto**”, se utilizaron en el XVIII para el **monumento funerario**. Ejemplo de ello es la tumba de **Sir Joseph y Lady Elizabeth Nightingale**, de **Louis Francois Roubiliac**. La escultura ocupó un servicio político muy destacable durante todo el siglo XVIII y el XIX. La **Columna Vendôme**, será testigo escultórico de las continuas agitaciones y cambios de gobierno de Francia. Siendo derruida, fundida y reconstruida ininidad de veces.

La nueva visión del cuerpo en la escultura del XVIII, se debe mucho a las nuevas investigaciones sobre la cultura griega, sobre todo de la mano de **Winckelmann**. Su publicación **Historia del Arte en la Antigüedad**, provocará el interés por la antigüedad recreada y el origen de las corrientes neoclásicas. De nuevo, una ola de interés creciente por la Antigüedad se desató con descubrimientos como los de **Pompeya** y **Herculano**. Se puso de moda el “**Gran Tour**”, el “**erasmus del XVIII**”, un viaje de jóvenes aristócratas por Europa, para conocer la cultura clásica y el renacimiento.

La creciente influencia de los modelos griegos y las teorías de Winckelmann, con la idea errónea del blanco, terminaron originando el **Neoclasicismo**, cuyo máximo exponente es **Antonio Canova**. En 1781 se instala en Roma y desde entonces va a realizar muchos encargos tanto fuera como dentro de Italia. Canova es el gran escultor del Neoclasicismo europeo. Él inicia un estilo que tiene como objetivo la reinterpretación de la estatuaria griega. Obviamente, su preocupación es crear un tipo de escultura idealizada, serena y perfecta hecha en mármol blanco sin policromía. Canova empezaba a modelar bocetos en cera en pequeño tamaño, para después hacer la escultura en arcilla. Vacía los modelos en yeso y el sacado de puntos del modelo, lo dejaba en manos de ayudantes especializados. Así como el desbaste del bloque de mármol. Canova sólo intervenía en las fases finales del proceso, el pulimento y los detalles, “la piel de la escultura”.

El **Apolo Belvedere**, se estableció como paradigma del arte griego y de las estéticas neoclásicas. En palabras del propio Winckelmann:

“Una eterna primavera, como la del dichoso Elíseo, arroja la encantadora virilidad de la madurez con una graciosa juventud, y juega con la suave ternura del orgulloso edificio de sus miembros”. (Flynn, 2002: 97).

Este texto refleja mucho de los ideales estéticos que buscaba el neoclasicismo. Muchos artistas incluido el propio Canova, buscaban ese “**amor adolescente**” suave e ideal. **Psique reanimada por el beso del amor**, es un ejemplo del uso de un cuerpo perfecto y adolescente, relacionado con mitos vinculados al amor.



Fig. 9. Apolo belvedere. (Leocares, ca. 350 a. c.)



Fig. 10. El amor de Psique. (Antonio Canova, ca. 1793)

En el siglo XVIII, se institucionalizan **las Academias**. Hacia 1720 ya hay varias academias por toda Europa. Van a ser determinantes para definir la estética de este siglo y del XIX, con el “**buen gusto**”. El buen gusto se entendía por una buena formación. Estas academias se caracterizaban por la enseñanza de los alumnos en el **natural**, pero a la vez aprendían del **modelo ideal**. Es decir, los alumnos conocían la producción de la estatuaria clásica, mediante **vaciados en yeso** de los originales. Las academias son las encargadas de formar a los alumnos, en la nueva visión del cuerpo. Tomando la Antigüedad, como referencia absoluta de los nuevos fines políticos, que el cuerpo desnudo perfecto y griego, podía expresar. La gran creación de **monumentos públicos** en las ciudades, generará una verdadera “**estatuamanía**”, una escultura para expresar las ideas del **Estado**, que se mantendrá buena parte del siglo XIX.

El siglo XIX, condensa mucha de las teorías neoclásicas sobre el cuerpo transmitidas por las Academias. La diversidad de innovaciones, cambios sociales y políticos, hace que el siglo XIX en la escultura, sea muy compleja de definir, aunque una de sus características, será la introducción de un mayor **naturalismo** del cuerpo, en un siglo en constante transformación.

La “**estatuamanía**”, permanecía muy vigente en Francia. Se veía la escultura como un conjunto de símbolos del hombre, que estaban traducidos en un cuerpo masculino, que poseía una serie de atributos que estaban por encima de su propia representación. El cuerpo en la escultura servía para mostrar la ideología política y el régimen de gobierno. Un ejemplo de ello, pero utilizando el cuerpo del animal, es el **León aplastando a una serpiente**, de **Antoine Louis Barge**. Es una alegoría del poder del pueblo francés sobre la dinastía borbónica. Aquí ya podemos apreciar un **naturalismo etnográfico**, que muestra el interés por el realismo y los detalles físicos. El cuerpo ideal controlado por las Academias y el Estado, entró en crisis, y sus fórmulas ideales antiguas, chocaban con las nuevas ideas románticas de libertad e individualidad del artista. Los dogmas neoclásicos del blanco se rompieron, recientes estudios arqueológicos por **Jacop Ignace Hittorff**, demostraron la presencia de policromía en esculturas antiguas. Una nueva vuelta por la policromía se apoderó de escultores neoclásicos como **John Gipson**, que, con su **Venus teñida**, demostraba que la estatuaria antigua podía convivir con la pintura. Aunque, fue presa del “**pigmalionismo**”, debido a su realismo idealizado, que degeneraba en tabús relacionados con las figuras de cera, los juguetes y los autómatas. Hay otros intentos policromos en la estatuaria clásica, como es el caso de la **Minerva** de **Pierre Charles Simart**, o las esculturas criselefantinas de **Jean León Gerôme**.

Mujer mordida por serpiente de **Jean-Baptiste Clésinger**, es un ejemplo de este naturalismo rechazado por los salones en 1847. La extrema naturalidad del modelado, es acusada como el resultado de un vaciado del vivo. La falta de un tema concreto, incrementó la imaginación erótica masculina del desnudo de la mujer. Este naturalismo se debe a una nueva búsqueda de valores estéticos,



Fig. 11. Ugolino y sus hijos. (Jean- Baptiste Carpeaux, ca. 1862)

que los artistas del XIX, encontraron en la edad media y el renacimiento. Uno de los más importantes en este sentido es **Jean-Baptiste Carpeaux**. En su obra, **Ugolino y sus hijos**, la influencia de Miguel Ángel es más que notoria, así como la presentación de una figura pública desnuda, que ya había realizado en el XVIII, **Jean-Baptiste Pigalle** con su **Voltaire**, que fue rechazada.

No solo hay una vuelta estética al renacimiento, si no también técnica. Los artistas del XIX, vuelven su atención a la orfebrería, la joyería y los esmaltes. Los avances en la fundición en bronce, se mejoran a un nivel industrial, en obras como el **Eros** de **Alfred Gilbert**. Escultura fundida en aluminio, que hace una clara referencia a obras florentinas como el **Perseo** de **Cellini**. En esta nueva tradición del bronce, destaca la figura de **Auguste Rodin**. Su **Edad de Bronce**, representa la conquista del naturalismo, sobre las cuestiones neoclásicas. De nuevo, la polémica en torno a su modelado. Acusado de haber hecho un vaciado del natural, la obra se convierte en paradigma del siglo. Desprovisto de cualquier tema y pretexto, Rodin vuelve la atención del “**cuerpo sobre el cuerpo**”. La progresiva conquista del cuerpo sobre cualquier régimen político o idea preconcebida, es la principal aportación de este siglo.

La **Bailarina** de **Degas**, prefigura muchas de las preocupaciones del **siglo XX**, por el cuerpo. La progresiva desestabilización del dominio del canon clásico occidental, provocó la aparición de nuevas formas de representar el cuerpo. Básicamente consistió en la descomposición formal de la escultura, que ya había iniciado Rodin. La principal contribución de la obra de Rodin a la escultura, fue el **fragmento** y la **entidad volumétrica**.

Estos dos aspectos son los que los escultores utilizarán para realizar sus exploraciones del cuerpo, en un entorno cada vez más cambiante. Muchos de ellos, rechazarán en gran medida a Rodin, aunque muchas de sus obras deriven directamente de sus investigaciones. El **torso masculino** de **Brancusi**, es el ejemplo perfecto de este nuevo cuerpo. Es un fragmento, que contiene un símbolo subliminal suavizado, un falo. La superficie pulida, hace referencia a la **máquina**, que se va a convertir en un medio ideal para expresar a un cuerpo en un mundo en constante cambio. La aparición a principios del siglo XIX, de la **fotografía**, supuso una revolución en todas las artes, también en la escultura. Las investigaciones del movimiento por **Jules Marey** y **Muybridge**, se trasladaron al campo de la escultura, con obras futuristas como **Formas únicas de continuidad en el espacio**, de **Umberto Boccioni**. Umberto traslada las fases efímeras del movimiento del cuerpo a las tres dimensiones, consiguiendo una progresiva abstracción de las formas que determinarán un nuevo interés por el **espacio**. Esto supone la desintegración de la masa del cuerpo en planos, algo muy propio del **constructivismo**, con obras como el **Torso** de **Antoine Pevsner**. El **surrealismo** en la escultura, determinó la creación de **robots** y **alienígenas**, obras en los que la forma mecanizada y onírica cobra mucha importancia. Con la **Segunda Guerra Mundial**, la visión del cuerpo cambia. Escultores como **Bárbara Hepworth** y **Henry Moore**, buscarán las formas en el espacio de la escultura para salvar a la humanidad. Las formas de las figuras reclinadas de Moore, parecen irradiar un poder redentor sobre los desastres del hombre.



Fig. 12. La pequeña bailarina de catorce años. (Edgar Degas, ca. 1881)

Por el contrario, las esculturas delgadas de **Giacometti**, narran el resultado físico del cuerpo en la guerra.

En 1950, en América, un grupo de artistas recobran el interés por el **assemblage** y los **ready-mades**. Algunos como **Bruce Connor**, que utiliza objetos variados para crear obras como **Medusa**. Muchos de estos artistas, tienen una carga importante de denuncia frente a una sociedad que excluye determinados problemas. Por otro lado, hay una recuperación de ese “**cuerpo real**”, con autores como **Ed Kienholz**, quien utiliza el cuerpo como casi un desecho, al que el espectador tiene que completar de alguna manera. Las esculturas de vendas de escayola de **George Segal**, critican la vida urbana, mientras que otros artistas como **John de Andrea** y **Duane Hanson**, buscan otros temas, dentro del ambiente del Pop art y el ready made. Con obras como **Tomando el sol con bikini negro**, se llega a la estética de **lo visceral** y **lo abyecto**, **lo perturbador**, ejemplo de ello es **Pee Body** de **Kiki Smith**. Hay un gran interés por todo tipo de secreciones del propio cuerpo, y que negar esto es negar nuestro propio cuerpo, nuestra propia corporeidad. Es el **yo** del cuerpo, el último gran interés que hoy día existe. El cuerpo del artista ha tomado el completo protagonismo del cuerpo en la escultura, mediante las performances y happenings. **Bruce Nauman** es el artista que ha conseguido, que sea el propio cuerpo del artista, el tema de la obra en sí. Estas performances y nuevas maneras de entender el cuerpo, se trasladan al body art y las exploraciones subcutáneas del cuerpo, sus huecos y orificios. Esta búsqueda del yo individual se traduce en prácticas radicales, como es el caso de la artista francesa **Orlan**, quien se somete a operaciones de cirugía estética mientras lee textos psicoanalíticos. Otro ejemplo de ello, es el busto de la propia sangre congelada de **Mark Quinn**, titulada **Self**, (yo). Y es el “yo”, algo tan complejo de definir, lo que ha determinado la búsqueda de la identidad personal, singular, del cuerpo en la escultura, en la sociedad.

1.1. Una nueva visión del cuerpo en el Renacimiento Italiano

Las innovaciones estéticas y técnicas del periodo, que hoy conocemos como **Renacimiento**, resultaron determinantes en la evolución del cuerpo en la escultura. En este apartado histórico, he creído conveniente ampliar la información de un periodo, que significó un cambio diferenciador del cuerpo, con respecto a épocas anteriores, como la Edad Media y, por otra parte, la creación de un nuevo modelo contemporáneo del cuerpo, partiendo en gran medida de los valores y los restos arqueológicos, que habían dejado los griegos y romanos.

Para comprender estos cambios, es imposible pasar por alto el **foco florentino** de artistas, que desde el siglo XIV al XV y al XVI, experimentaron una serie de transformaciones, que acabarían desembocando en el establecimiento de ese nuevo cuerpo contemporáneo, del que somos hoy herederos. Este “cuerpo renacentista”, como ya se ha expuesto, bebía directamente de las fuentes antiguas grecorromanas y el creciente interés del interior del cuerpo, su anatomía, por parte de científicos y artistas. Pero estas modernas transformaciones derivaron, en parte, debido a la evolución del estilo gótico en pintura por **Giotto**. Las innovaciones más naturalistas de Giotto, pronto se extendieron a otras disciplinas como la escultura. La influencia de Giotto repercutió en las obras florentinas de escultura del siglo XIV. Un ejemplo de ello, es la **puerta meridional** del Baptisterio de San Giovanni, realizada por **Andrea Pisano**. Aquí la arquitectura gótica todavía está muy presente, aunque el tratamiento de las figuras ya es más naturalista.

En Florencia, **Lorenzo Ghiberti** desarrolló una producción que marcaría el germen de los cambios propios del **Quattrocento** y **Cinquecento**. Su **Puerta del Paraíso**, del Baptisterio de San Giovanni, sería la puerta hacia un creciente naturalismo del cuerpo en la escultura protorenacentista florentina. El relieve, elogiado en su época como una obra maestra, y admirada por el propio Miguel Ángel, es un resumen visual de la mezcla del gótico, con la nueva praxis renacentista. En los relieves de la puerta, el cuerpo ha ganado autonomía de los tímpanos de las catedrales, para conformar toda una narrativa corporal libre de los temas bíblicos. He aquí, la arquitectura, la vestimenta y la pose romanas, al servicio de la religión cristiana. Mediante esta puerta conseguimos atravesar el cuerpo condenado del medievo, al desnudo natural que encarnará los valores cívicos y políticos de la nueva República de Florencia. Los escultores herederos de las innovaciones de Ghiberti comenzaron a seguir su ejemplo, siendo **Donatello** el más sobresaliente. Tras muchos siglos sin aparecer un desnudo integral, (desde la época romana), en 1440, **Donatello** crea el primer desnudo masculino, con su **David**, lo que supuso una revolución en la escultura. Desde entonces, muchísimos escultores florentinos harán a David, incluido el propio Miguel Ángel. De esta manera, en el renacimiento se establece el desnudo, como paradigma del arte en la escultura. Lo que hasta entonces era símbolo del pecado y medio de tortura, ahora se muestra en plazas de la ciudad, como expresión del sentir de un pueblo, concepto con el que los griegos coincidían.



Fig. 13. *Puerta del Paraíso*. (Lorenzo Ghiberti, ca. 1452)

Donatello realizó diversas obras para la ciudad de Florencia como su **San Jorge**, el **San Juan Evangelista**, su otro **David**, (vestido) y el terrible grupo de **Judit y Holofernes**. Pero también, tiene una faceta de retratista menos conocida, como su terracota de **Niccolò da Uzzano**. Discípulo de Donatello, **Desiderio da Settignano**, es famoso por sus bustos de mármol de San Juan Bautista niño y esculturas policromas, como su **María Magdalena**, realizada en madera policromada, que nos lleva a recordar la producción de escultura policroma española del XVII. En esta línea de bustos más íntimos, destacan los escultores expertos en terracota vidriada, son **Lucca della Robbia** y **Andrea della Robbia**. Otros escultores de este periodo son **Antonio del Pollaiuolo**, cuyo **Hércules y Anteo**, tiene una posición importante dentro de la escultura florentina, por sus múltiples puntos de vista. Otro maestro del Quattrocento es **Andrea del Verrochio**, maestro de Leonardo, que también realizó un **David**, cuya utilización del dorado en el bronce, muestra el interés que ejerció en él, la escultura helenista. De Verrochio es también, la famosa **Dama con el ramillete**, paradigma de lo sutil del modelado, del busto femenino, en el quattrocento florentino.

Dentro del cinquecento, destaca una figura predominante dentro del panorama artístico e intelectual de Florencia, **Miguel Ángel**. Dentro de la historia del cuerpo en la escultura, la obra de Miguel Ángel, tiene una importancia principal. Desarrollar el concepto del cuerpo, que Miguel Ángel utilizó a lo largo de su carrera, es complejo de delimitar, dado que en cada etapa fue cambiando su estilo, dependiendo del momento en el que estaba. Sin embargo, hay un hilo conductor que Miguel Ángel utiliza en toda su producción, que es el **desnudo**. La biografía de Miguel Ángel, es del todo ya conocida. Desde pequeño, le pide a su padre ser escultor, deseo que el disgustado padre al final acepta. Criado en el jardín de San Marcos, el joven Buonarroti entra en contacto con la filosofía neoplatónica, de la mano de **Marsilio Ficino**. Sus primeras obras como **La batalla de los centauros** (1492), revelan el interés de Miguel Ángel por el cuerpo humano. **El Baco ebrio** (1497), es una de sus mejores creaciones juveniles, que le valieron la admiración de papas y nobles, quienes la equiparon a las obras romanas. En esta escultura, Miguel Ángel es moderno, al utilizar la estética antigua, pero dotándola de una nueva, más personal, invitando a la vista múltiple de la figura. Esta es una de las facetas que más contribuyen a la evolución del cuerpo en la escultura, la aportación de valores personales por parte del escultor, partiendo de los modelos clásicos. La **terribilidad** de sus esculturas, se deben a la lucha de la escultura por salir del mármol, y la tremenda explosión de emoción que surge en el cuerpo y la mirada de sus esculturas como el **David** y el **Moisés**. El sepulcro de **Julio II** le mantendrá ocupado casi cuarenta años. Del proyecto surgen algunas de sus más bellas creaciones, y el maravilloso conjunto de los esclavos. Estos esclavos expresan lo mejor de su técnica y del **non-finito**. Son testimonio de la idea neoplatónica, de que la forma esta previamente ya hecha metafísicamente, y que el artista, el escultor, es un mero instrumento para sacar a la luz esa idea. Las tumbas de la **Sacristía Nueva**, son de las pocas obras que Miguel Ángel dejó para Florencia. Son las tumbas de Giuliano y Lorenzo, las que muestran qué es el cuerpo, para Miguel Ángel, tanto el masculino, en su **Día y Crepúsculo**, como el femenino, con su **Aurora y Noche**. En ambos casos, Miguel Ángel parte siempre de la anatomía masculina, para desarrollar la de la mujer. En estos grupos se nota perfectamente, lo mejor que caracteriza la obra de Miguel Ángel, que es esa fusión entre lo real y lo imaginativo. Son figuras heroicas, humanas, poderosas y al mismo tiempo débiles. Mediante lo imaginativo aplicado a lo real, Miguel Ángel consigue transmitir esa apariencia divina del alma inmortal, en un cuerpo humano, que combate por liberarse de su propia carnalidad. Otras obras, ya finales como **El Genio de la Victoria**, superan todas las nuevas creaciones manieristas y contribuyen a elevar la fama del caprese.



Fig. 14. *Tumba de Giuliano de Médicis*. (Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1521)

La influencia miguelangelesca en la escultura italiana y florentina del siglo XVI es más que patente. **Baccio Bandinelli** realizó otro de los grupos escultóricos para la Plaza de la Señoría, su **Hércules y Caco**, que comparado con el joven David, se tachó de ser un saco de nueces. Sin embargo, esta escultura, a parte de su pericia técnica, también es importante por el papel que desempeña, en el desarrollo del cuerpo de la escultura florentina del siglo XVI. En esta época los artistas buscan igualarse a los grandes del renacimiento como Miguel Ángel. Como ocurre con el Hércules de Bandinelli, que exalta el gigantismo de Miguel Ángel, sin llegar a superarlo y quedando un resultado torpe e hiperbólico del cuerpo musculoso. Progresivamente en Florencia los escultores establecen un clasicismo sofisticado en la escultura, como en el **Baco** de **Jacopo Sansovino**. Este nuevo clasicismo se debe a la necesidad de reflejar los ideales políticos de una sociedad cortesana, justa y culta. Otro ejemplo de este clasicismo es el **Honor vence al engaño**, de **Vincenzo Danti**. Escultura que parte del Genio de Miguel Ángel, con el que comparte muchos rasgos. Otros de los escultores de este clasicismo pro-manierista, es **Bartolomeo Ammannati**, que realizaría uno de los grupos escultóricos más importantes de la Plaza de la Señoría, con su **Fuente de Neptuno**. Esta creación escultórica responde también, a las pretensiones de Florencia de rivalizar con Roma, en cuanto a la urbanización y a la higiene de la ciudad. En cualquier caso, el Neptuno sigue la estela del Hércules de Bandinelli, aunque no tan musculoso, logra transmitir, el poder de un Dios, que es Florencia, sobre el control marítimo. El resto de la composición del cuerpo de la fuente, tiene diversas esculturas de ninfas y tritones que fueron realizadas por sus ayudantes, entre ellos el joven **Giambologna**, que también realizaría otro grupo célebre, para la Loggia dei lanzi, con su **Rapto de las Sabinas** y que presagia los conceptos, que se desarrollarán más tarde, en toda Europa con el barroco.



Fig. 15. *Hércules y Caco*. (Baccio Bandinelli, ca. 1534)

1.2. La Porte de l'Enfer de Rodin

En 1880 el Estado Francés encarga a Auguste Rodin la realización de un relieve monumental, para la puerta del nuevo **Museo de Artes Decorativas** de París. Este gran encargo para el joven Rodin, se debe en parte, a su relación con personajes que tenían contacto con el poder, como **George y Maurice Haquette**. **Edmond Turquet** era hermano de la esposa de George y era subsecretario de Estado del ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes. Debía de tener mucha confianza con Rodin, porque en una nota de 1880, descubre el proyecto a Rodin:

“Le encargo una puerta (Los Cantos de Dante) al precio de ocho mil francos por el modelo” (Fundación MAFRE, 2017: 95). La elección de esta obra para Rodin, viene en parte, por el escándalo, creado en torno a la que debía de ser su obra de reconocimiento público; **La Edad de Bronce**. Esta escultura ya había sido expuesta en Bruselas, obteniendo éxito, aunque con cierta sospecha de un molde del natural. Lo mismo ocurre en París,

donde es criticada como resultado de un molde del cuerpo del modelo. Gracias a la ayuda del respaldo de otros artistas como Gustave Biot, Gustave Doret, Albert-Ernest Carrier-Belleuse y Henri Chapu, Rodin logró resolver el problema. En mayo de 1880, el Estado francés compró el yeso de *La Edad de Bronce* y le encargó otra versión en bronce. Con esta obra, Rodin comienza a romper la narratividad del cuerpo, que durante tanto tiempo había permanecido en el siglo XIX. Es un hombre desnudo desprovisto de cualquier atributo, que permita identificar el mito. Poco después, en 1877, modela su **San Juan Bautista**, mayor que el natural, para que esta vez nadie le criticase de haber presentado un vaciado del natural. Para el modelado le posó un campesino de los Abruzos, llamado Pignatelli.

Gracias a Carrier-Belleuse, Rodin entró a trabajar en la **Manufacture Nationale de Sèvres**, como ornamentista, en 1879. Su trabajo consistía en crear nuevos tipos de decoración para los jarrones. Utilizaba la técnica de pasta sobre pasta, que consiste en pintar con pasta líquida sobre la porcelana cruda. Son muy importantes los trabajos que realizó aquí, porque muchos de los diseños, se parecen a los relieves de la *Porte*, y comparten mucho con sus dibujos de la *Divina Comedia*. Los llamados dibujos negros de Rodin, son un conjunto de dibujos que Rodin hizo con motivo de la previa realización de la *Porte* y durante su desarrollo. Son los primeros apuntes para la realización del encargo, y que seguramente se hicieron a la par que modelaba algunas primeras piezas para *La Porte*.

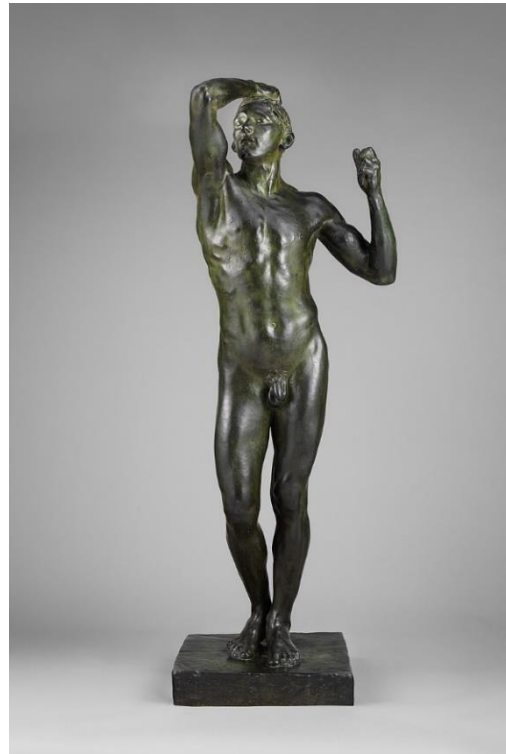


Fig. 16. *La Edad de Bronce*. (Auguste Rodin, ca. 1877)

La Porte de l'Enfer, no tiene exclusivamente un contenido que tenga que ver con la **Divina Comedia** de Dante. "Rodin, no solo tiene el objetivo de representar el mundo del infierno de Dante, si no el infierno del XIX". La obra no representa todos los cantos de la Divina Comedia y es curioso que Rodin representara otras escenas, que hasta entonces no se habían hecho, junto con otros textos, como **Las Metamorfosis** de **Ovidio**. Rodin era admirador de la Divina Comedia, por lo que en cuanto recibió el encargo, empezó a trabajar en dibujos y pequeñas maquetas de La Porte. Sin embargo, el programa escultórico pronto se transformará y en sus esculturas se advierte lo que será una de sus mayores influencias: **Las Flores del Mal** de **Charles Baudelaire**. Este libro de poemas publicado en 1857, provocó todo un escándalo por ir contra la moral pública y religiosa. Siete años más tarde del encargo de La Porte, Rodin ilustró a tinta unas 20 páginas de un ejemplar de *Las flores del Mal*, que Paul Gallimard, le había dejado. En los poemas de Baudelaire, Rodin encontró la praxis de una creación moderna para su puerta. Para Baudelaire, el infierno ya no está sólo debajo de nosotros, sino en la tierra misma y en nosotros. Dios ha abandonado a su creación y ahora está a la suerte de su soledad. Baudelaire cerró la puerta del paraíso, y Rodin cerró la puerta del infierno. Ahora paraíso e infierno estarían en la tierra misma. En los poemas, el hombre está condenado a la caída de un abismo que es fangoso. Para Rodin, esto es la materia, es algo deforme, sucio y corrompido, como el barro y el yeso. El infierno y el paraíso está dentro del propio cuerpo humano. Rodin expresa estos opuestos a través del cuerpo desnudo, y, sobre todo, mediante el cuerpo de la mujer. Esta inspiración de Rodin en los poemas de Baudelaire por el cuerpo femenino, se aprecia en **La mala suerte**:

Muchas Flores despiden sin quererlo
 su perfume más dulce y más arcano
 envueltas en profundas soledades
 (Fundación MAFRE, 2017: 81).

El interior del cuerpo de la mujer baudelariana, puede ser un abismo si está vacío, o lleno y está a punto de derramarse. Es entonces como una vasija que derrama sangre. Esta idea está muy próxima a esculturas como **Andrómeda**. La innovación del cuerpo con Rodin se basa en el cuerpo en sí. Con Rodin, la expresión conquista todo, y lo transmite no solo ya en un retrato si no mediante todo el impulso del cuerpo. Rodin sabía que para expresar lo que quería contar, no podía seguir utilizando las poses ideales neoclásicas. Rompió con todos los modelos decimonónicos anclados a la piel de la escultura y concibió nuevos modelos. Siempre pedía a sus modelos que caminasen libremente por el estudio y que hiciesen poses poco convencionales. Otro de los aspectos que destacó a Rodin, fue la de recuperar el sexo de las esculturas como anuncia su **Iris mensajera**.



Fig. 17. La Puerta del Infierno. (Auguste Rodin, ca. 1917)

Este infierno, supone una amalgama de emociones que Rodin tuvo que expresar mediante las pasiones humanas, que en muchos casos se relacionan con el deseo físico del cuerpo de los amantes de Paolo y Francesca. Esta idea del amor de la pareja, se tradujo en obras como el **Ídolo eterno**. Aquí el ser humano está entre las puertas metafísicas del paraíso y del infierno como dice Rilke:

Algo con la atmósfera de un purgatorio vive en esta obra. Un cielo está cerca, pero aún no se ha alcanzado; un infierno está cerca, pero aún no se ha olvidado. Y aquí todo el resplandor irradia del contacto, del contacto entre dos cuerpos y del contacto de la mujer consigo misma. (Fundación MAFRE, 2017: 85).

Otros grupos que siguen esta dinámica son la **Eterna primavera** o **Fugit amor**, que se realizó en múltiples versiones de bronce y mármol. En el **Beso**, la pareja por fin ha podido reunirse y es el momento cénit de ese goce físico y espiritual del cuerpo de los enamorados. La exposición aislada de muchas piezas, que formaban parte de la puerta, le reportaron mucha fama y encargos. Estas pequeñas figuras de La Porte, que se versionaban en mármol y bronce, según cada encargo, son en su origen los condenados. Aquí es importante destacar a los condenados según Dante. Son inmaterial, son sombras y casi siempre hombres. Con Baudelaire, los condenados son en el infierno, material, son siempre cuerpos y por lo general mujeres. Quizás por esta razón, Rodin hiciera su Adán acompañado de su Eva, que pensaba colocar a los laterales de la puerta, (relacionándolo con la creación), pero que nunca hizo. Si hizo, sin embargo, aprovechar la figura de Adán, para realizar una variación para el grupo que corona La Porte, de Las Tres Sombras.

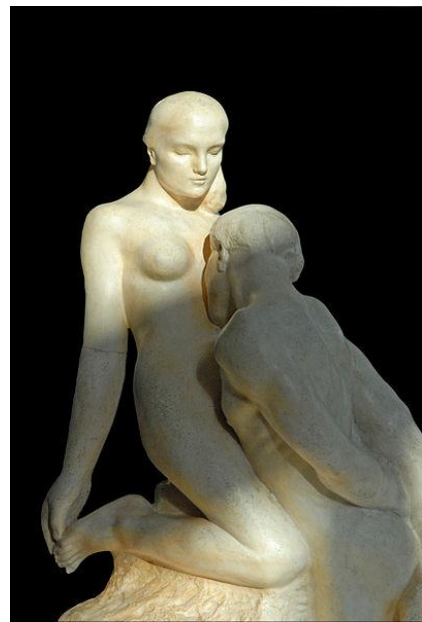


Fig. 18. *El ídolo eterno*. (Auguste Rodin, ca. 1891)

Según las visiones de Dante y Baudelaire, Rodin ve a la materia como lo femenino y el espíritu lo masculino. Esta disposición de lo masculino y lo femenino, queda reflejado en el grupo que Rodin realizó, para el círculo de los amores de La Porte, su **Soy Bella**, cuya matriz es **La Belleza** de Baudelaire:

Soy hermosa [bella], oh mortales, como un sueño de piedra,
y mi pecho, en que todos encontraron su herida
nació para inspirar al poeta un amor
silencioso y eterno como lo es la materia. (Fundación MAFRE, 2017: 184)

Estos opuestos, el hombre, la mujer, y lo que se consideraba a cada uno, uno más espiritual y otro la materia en sí, se sigue reflejando en esculturas como **La avaricia y la lujuria**; el cuerpo de la mujer como objeto de deseo y el del hombre como pecador. Están también todo el grupo de faunas de pie, sentadas...etc., que Rodin hizo para La Porte. **El aseo de venus**, paradigma del cuerpo femenino de Rodin, que parece surgir como si fuese una flor. Y otras esculturas como la bella **Meditación**, que el escultor, tomo de La Belleza de Las Flores del Mal,

para terminar con la que es sin duda el cuerpo de una condenada convertida en diosa, la Andrómeda, más tarde Danaide, 1889.

Todo el conjunto de la puerta está vigilado por **El Pensador**, o **El poeta**. La obra resume el impulso creador del poeta y del artista de sus pensamientos fecundos, que originan la creación del mundo humano lleno de emoción, sufrimiento y pasión. “La vida”, una palabra tan usada por Rodin. La Porte de l’Enfer nunca se llegó a concluir. Hasta 1900 no se realizaría la versión definitiva en yeso y es a partir de 1917, (muere Rodin), cuando se comienzan a realizar las primeras fundiciones en bronce de La Porte, por el **Musée Rodin** de París. Por tanto, debemos de considerar La Porte, como una obra inacabada o lo más acabada que consideró Rodin. Como diría el mismo Rodin, ¿las catedrales están terminadas? ¿No es acaso La Porte de l’Enfer, un tímpano de una catedral del XIX? Después de años de estudio, la obra de Rodin sigue resistiéndose a una explicación única y cerrada de sus esculturas, y es que su Porte de l’Enfer se convirtió en “La Porte del siglo XX y del XXI contemporáneo”.

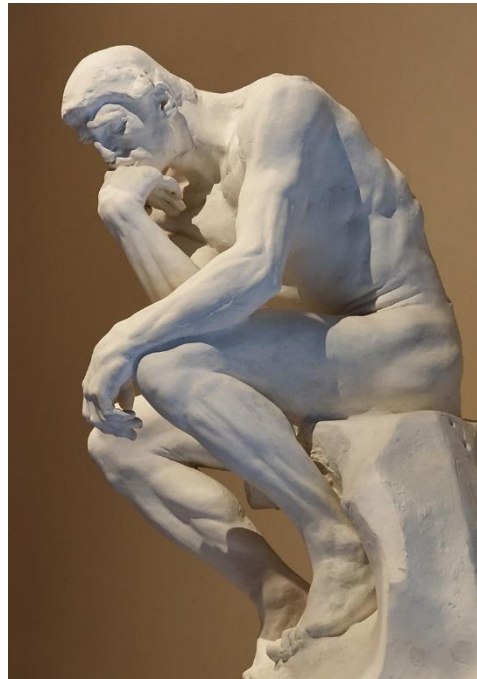


Fig. 19. *El Pensador*. (Auguste Rodin, ca. 1903)

2. La escultura figurativa europea del siglo XX hasta la actualidad

La figuración en la escultura del siglo XX, ha estado en cierta medida, oculta por las modas de experimentación y las vanguardias del propio siglo, en esta disciplina artística. Paralelamente a las transformaciones que se producían en la escultura, que estaban a la orden del día, un grupo de escultores permanecían en la “tradición” más propia del siglo XIX. El siglo XX en la escultura, es un periodo difícil de concretar, dada la amplitud de cambios y transformaciones, que se dieron lugar en Europa, durante los primeros años de 1900. El XX es un siglo marcado por La Guerra Mundial, los avances científicos y tecnológicos. Estos escultores figurativos, al margen de los avances artísticos de sus compañeros, desarrollaron una obra original, que responde a las necesidades de su tiempo.

Para entender el desarrollo hasta nuestros días de la figuración, tenemos que tener en cuenta, las obras de estos escultores del siglo XX. A finales del XIX, los estudios de Rodin sobre el fragmento y la entidad volumétrica, determinarán, en gran parte, la evolución de la escultura, hacia una pureza formal que se desarrollaría durante todo el siglo. El final del siglo XIX, es el momento de “La Belle Époque”, que alcanzará su mayor desarrollo con el **modernismo**, hasta el estallido de la **Primera Guerra Mundial**. A partir de este conflicto, la mayoría de la producción de escultura, al igual que otras áreas del arte, se centrará en los desastres de la guerra. La imagen del cuerpo se transformará sucesivamente, gracias a los ismos, cuyo resultado determinará, en

general, la estética del cuerpo en el siglo XXI. Los movimientos artísticos de las vanguardias, fueron el resultado de una crisis, que demostraba las grietas de los ideales positivistas del XIX. Otra de las razones de los movimientos de las vanguardias, era el rechazo por el cuerpo burgués y todo lo que este representaba, la figuración clásica, heredera de los griegos y el Renacimiento. Los artistas de las vanguardias, rechazaron la herencia figurativa europea, de muchos siglos de

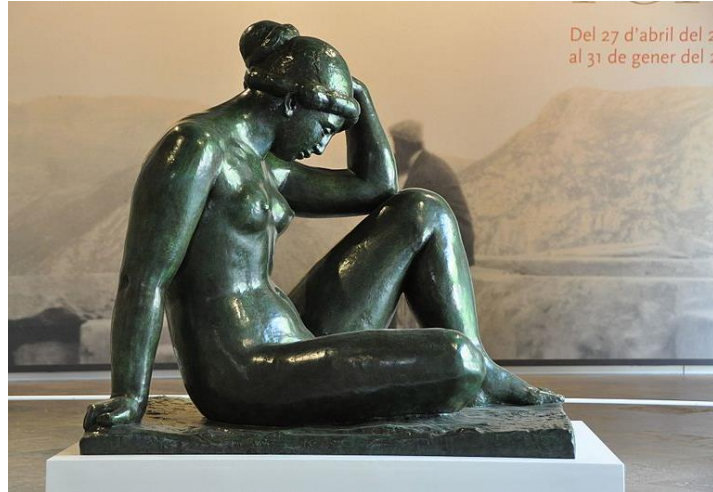


Fig. 20. *La Mediterránea*. (Aristide Maillol, ca. 1905)

tradición, en busca, de un lenguaje virgen. El exotismo, primitivismo y negrismo, serán las bases sobre las que se sustenten movimientos como el cubismo y el futurismo. Otros más extremos, como el surrealismo y el dadaísmo, buscarán esa rebelión contra los convencionalismos del mundo burgués. Desde un punto de vista más personal, la principal aportación de las vanguardias, fueron sus estudios sobre **la forma**. Las vanguardias lograron romper la “corporeidad” de la figuración, para trasladarlo a un objeto, que ya no tenía por qué ser realista.

Paralelamente a las vanguardias, los artistas figurativos siguieron produciendo obras, que partían de la herencia figurativa de escultores del XIX, como Rodin. La búsqueda de la pureza formal del cuerpo, será una constante preocupación por los escultores del XX. Así como, el papel que desempeñó el cuerpo de la mujer, en la imaginación de buena parte de los escultores de este siglo. Esta búsqueda de las formas plenas y simples del cuerpo, iniciadas por Rodin, se continuarán con escultores como **Aristide Maillol**, dando lugar al estilo mediterráneo. Sin embargo, en la escultura figurativa del siglo XX, nos encontramos con muchas corrientes. Están algunos escultores más clásicos y otros más “modernos”. Dentro de ese Art Nouveau, tenemos al francés **Max Boudat**, junto con otros del Art Deco, como **Paul Philippe** y **Max Le Verrier**. Otros escultores importantísimos franceses son; **Antoine Bourdelle**, **Charles Despiau**, **Louis Dejen**, **Alfred Boucher**, **Albert Bartholomé**, **François Pompon**, (famoso por sus esculturas de osos polares), y **Charles Auffret**, fallecido en 2001. Otros escultores europeos de este final del XIX y durante el XX, son: En España, **Mariano Benlliure**, **Miquel Blay** y **Jospep Llimona**. Otros como **Constantin Meunier**, con sus esculturas del proletariado industrial, en esa síntesis formal del cuerpo. Alemanes como **Fritz Klimsh**, **George Kolbe** y **Arno Breker**. En Italia, el gran **Medardo Rosso**, **Enrico Mazzolani**, **Alberto Bazzoni** y **Marcello Tommasi**, fallecido en 2008. Otros representantes de la figuración europea del XX, son el noruego **Stephan Sinding** y el ruso, (afincado en París), **Naoum Aronson**. Este último, con una interesante obra, que comparte muchas características, con las que muchos escultores actuales como **Grzegorz Gwiazda**, abordan la figuración.

La dificultad para entender el cuerpo, en el siglo XXI, radica en su diversidad artística y la variedad de opiniones, para nombrar a un siglo, que artísticamente es poliédrico. Una de las características del cuerpo en la figuración del XXI, es la diversidad de temas. En la figuración actual, el cuerpo se ha convertido, en la mejor manera para expresarlo todo. Este siglo es una verdadera conquista del cuerpo en el arte. Los temas de la figuración actual, son todos. No hay un límite temático, que caracterice a la producción figurativa, que muchos artistas, están

haciendo. **La realidad, es que, a día de hoy, hay de todo.** Por eso, “cubicar” a los autores, de ahora, en movimientos, es complejo y deja una gran parte de otros artistas al margen. Por las razones que ya he dicho, de la diversidad temática y la cantidad de artistas que hay. Sin embargo, mi intención, es dar una visión amplia, aunque limitada de la escultura figurativa de nuestros días, aunque sé que deja fuera, muchos otros escultores que tendrían que estar incluidos. Podríamos empezar con el francés **Dan Corbin**. Sus esculturas sin cabeza, de diversos materiales, pone uno de los temas, que más presentes están ahora; el materialismo del cuerpo orgánico contra su industrialización, en una sociedad, en la que cada parte del cuerpo vale algo. Otros artistas figurativos de inmediatez artística global, son **Fernando Botero, Javier Marín** y el gran **Antonio López**. Otros escultores figurativos contemporáneos, que están a la orden del día, son los italianos que trabajan la madera: **Bruno Walpoth, Aron Demetz, Gerard Demetz, Willy Verginer** y **Flavia Robalo**. Otros como **Gerard Mas**, trabajan en la reinterpretación contemporánea, de bustos clásicos renacentistas. En esta línea de figuración clásica, con la inclusión de objetos contemporáneos, tenemos al estadounidense **David Simon**.

La figuración artística más mediática, tiene mucho que ver, con la pintura, en la que se evidencia el proceso. Por eso, la figuración de hoy es moderna, porque deja ver el proceso. Los escultores figurativos que más sobresalen en esta “figuración en proceso”, son **Eudald de Juana** y **Grzegorz Gwiazda**. Ambos escultores trabajan el cuerpo, que tiene un fuerte contenido naturalista, pero que transforman en formas geométricas y buscan una síntesis, entre la figuración y la abstracción. En sus obras, el cuerpo está en una constante transformación física, que al final, nos lleva a lo material en la escultura, las formas, las masas, el volumen y las texturas. Dentro de estos escultores jóvenes habría que incluir a otros, con temas del cuerpo distintos como: **Maurisia Nita, Nicholas Crombach, Fernando Arjona, Rigoberto Camacho, Patricia Riveras, Jorge Egea Izquierdo, Laia Pla, Marcin Smosna, Teresa Guerero Serrano, Raymond Martín, Adriel Prieto, Flavia Beatriz, Ana Rosenzweig** y muchos más. Muchos de estos escultores, los conozco por las redes sociales. Sin

duda, la importancia de las redes sociales en este siglo, es determinante, para difundir tu obra. En concreto **Instagram**, que es la galería de arte del siglo XXI. De hecho, es gracias a esta red social, por la que conozco, lo que muchos jóvenes artistas figurativos, están haciendo en las academias figurativas de arte. Dentro de estos ejemplos del cuerpo figurativo en escultura, está la academia italo-americana, la **Florence Academy of Art**. Fundada en 1991 por **Daniel Graves**, esta academia tiene el objetivo de proveer del más alto nivel de aprendizaje en los métodos clásicos de dibujo, pintura y escultura para los alumnos. No dejan de ser, un ejemplo más de la figuración actual. En esta academia, los alumnos trabajan piezas con medidas preestablecidas para retratos, torsos y cuerpo completo. Trabajan con modelo del natural y utilizan la arcilla, para modelar sus trabajos, que posteriormente vacían en resina. De la Florence Academy, sobresalen varios artistas, aunque yo destaco los trabajos de **Eirik Arnesen** y **Alexandra Slava**.

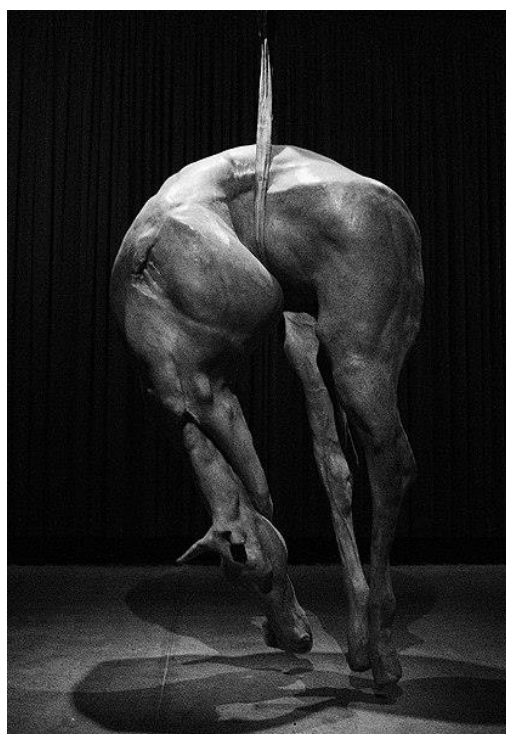


Fig. 21. *PXIII*. (Berlinde De Bruyckere, ca. 2011)

De sus obras, se aprecia un interés muy grande por el natural, la anatomía del cuerpo y la expresión de los rostros. En general, son esculturas de una factura muy terminada y muy virtuosas. Los acabados son casi siempre los mismos y de nuevo, se encuentra ese interés por evidenciar el proceso del modelado. Dentro de esta visión general del cuerpo figurativo, están otros escultores más hiperrealistas como **Ron mueck**, **Sam Jinks** y **Patricia Piccinin**. Su detallado trabajo, que ya de alguna manera, resulta un tanto inquietante y chocante, por su exacerbado realismo, nada tiene que ver con las sensaciones que crean las esculturas de **Berlinde De Bruyckere**. Creo que su obra, siguiendo esa línea hiperrealista, aunque distorsionada, puede concluir la visión del tratamiento del cuerpo, en la escultura contemporánea actual.

3. Aportación personal en la escultura figurativa actual

El cuerpo ha sido siempre una de mis constantes preocupaciones en el arte. Creo que es el medio perfecto, para expresar todo lo que tiene que ver con lo que somos. Creo que el proceso, es uno de los elementos, que más importancia tiene mi trabajo. Hablar de proceso, es hablar de técnicas. El **modelado** es la técnica que más utilizo para llegar a la escultura. El proceso me permite hablar de una cronología, de un tiempo en la obra. Puede ser el tiempo de su ejecución, su proceso de construcción, el resultado de correcciones conceptuales...etc. “Me interesa mucho la **figura humana** porque expresa lo humano”. Lo humano es lo que somos y nuestra cotidianidad. La **cotidianidad contemporánea** es algo que se ha puesto de moda en la figuración actual. Lo que parece que nos llama la atención, a los artistas figurativos de hoy, es lo mismo, que ha estado preocupando a los artistas del XIX. Lo que tenemos delante: **la realidad** y en consecuencia sus múltiples puntos de vista. A día de hoy y en muchos casos, solo se entiende la “superficie” de este estilo, como lo define tan bien esta palabra tan manida, **la mimesis**. A los criticados miméticos de este siglo, se los tacha de “vacíos de tema”, de incapaces de generar una obra, que pueda competir dentro del mercado del arte actual. Es paradójico que sea en el siglo XXI, (un siglo que destaca sobre todo por las innovaciones tecnológicas que estamos teniendo), el siglo en el que la figuración artística está más fuerte, que el futurismo de Boccioni. Esta realidad se puede responder de muchas maneras, pero la más simple, es la del agotamiento de los valores artísticos, que hasta ahora han regido en el mercado del arte moderno. ¡Qué difícil es definir qué es arte, pero todavía es más difícil definir, qué es el arte en este siglo! Hay quienes dicen que arte lo es todo, de la misma manera que, es decir, que el arte es nada. De cualquier modo, la realidad que nos interesa a los miméticos, es tan moderna, como cualquier otra obra de corte moderno. Sin embargo, y como ocurre con muchos artistas figurativos de hoy, yo no utilizo la realidad como un fin en sí misma, si no como un medio para llegar a algo más.

En los últimos años de la carrera y en concreto, el último curso, mis pocos trabajos, se han ido orientado hacia un **realismo-idealizado-expresionista** cada vez más acusado. Soy consciente de esta corriente personal que tengo, y también crítico, para saber qué es lo que quiero cambiar en un futuro. Este aspecto que ofrecen muchas de mis esculturas, tiene que ver con esa utilización de la realidad y al mismo tiempo de recreación o de invención de esa realidad. Al final es lo que hacemos: crear algo que es artificial a la propia realidad. Y en mi caso, crear obras que tienen un fuerte componente imaginativo. Aunque, yo tampoco descarto realizar otro

tipo de obra en un futuro, quizás más realista, pues estoy finalizando un periodo de formación y evolución artística. En estos últimos estudios plásticos, el proceso me ha dado como resultado, materias y formas indefinidas, pero que por su textura y expresión dejaba en obras como el **Atlante o esclavo**. También zonas muy trabajadas y desarrolladas como su torso, que creaban un contraste con la estructura arquitectónica que sustenta. Este contraste entre lo finito, el non-finito y la masa me llaman la atención cada vez más. Entre otras cosas, porque te llevan a lo material, la materia de la escultura. Esto es algo, que es muy análogo en la pintura actual. Es muy común ver obras de pintores actuales, que son verdaderos procesos pictóricos y que se centran casi totalmente en eso, más que en el motivo. ¿Por qué no iba a ocurrir lo mismo en la escultura? Los escultores todavía seguimos sintiendo pudor, con respecto a este tema de los materiales y nos cuesta más ser burdos que preciosistas.

El aparente “no tema”, que sufren mis esculturas es la reacción a un tiempo, en el que el contenido parece ser el dogma de fe de nuestros tiempos. Reconozco que soy un **alternativo** y que lo que hago “choca” con las consideraciones del arte actual. Muchos me pueden catalogar de “antiguo”. “Y eso puede ser verdad”, pero noto que, en vez de progresar en el futuro, a veces, debo retroceder para poder entender mejor, qué es lo estoy haciendo y qué es lo que voy a hacer. Tras cuatro años de carrera, he comprobado que soy incapaz de ceñirme a un solo tema y explotarlo hasta la saciedad, como muchos compañeros hacen. Yo necesito empaparme de muchas cosas y contar lo que yo crea necesario y cambiar tantas veces como sea necesario. Por eso, estos cuatro años de experiencia, en el ámbito artístico educativo, me han hecho entender, entre otras cosas, que el arte tarda años. Porque el proceso de creación implica un proceso de pensamiento, de inteligencia. De poner en duda muchas cosas, de ser crítico, de ver que quizás todo lo que has hecho hasta ahora, necesita cambiar. Yo creo que debo de ser escéptico en el arte, para proponer otras soluciones y que lo que haga sirva para algo o para alguien. Yo no puedo hacer algo que no sirva, la sociedad necesita el arte. Al final lo más importante es que te guste lo que hagas, si no, estás perdiendo el tiempo. La historia se encargará de cribar y catalogar la obra.

Mis obras son abiertas, tienen tema, pero no es un tema cerrado, y eso creo que es muy importante, porque ofrece al espectador la oportunidad de completarlo y de darle su significado personal. Esta participación es necesaria y yo creo que es muy enriquecedora por otra parte, para completar o cambiar el significado de la pieza. Quizá, ese interés por lo antiguo, la admiración que siento por la escultura griega y el Renacimiento, se traduzca en lo que de alguna manera hago, pero, obviamente con las lentes del siglo en el que vivimos. Uno de los aspectos, que han tratado dichos periodos era el **natural**, o la naturaleza. Esto es algo que siempre tengo presente, porque para mí el natural, es una continua fuente de información, de consulta y de crecimiento teórico. El natural, no es solo lo físico, son también las vivencias, las personas, el entorno de nuestra vida y nuestras relaciones. Es un todo físico y abstracto. Creo que el natural es el centro, desde el que giran alrededor todos mis trabajos y atenciones. Desde el natural puedo crear algo nuevo, distinto a lo “que es”, para expresar temas más profundos y diferentes dependiendo de lo que sienta. El natural se podría entender como la realidad también. De hecho, lo es. Todos partimos del natural, es lo que conocemos, la realidad que tenemos delante de nosotros. Al contrario de lo que pueda parecer, siendo la misma realidad, el mismo natural, cada artista lo interpreta de maneras muy distintas y eso, creo que es muy enriquecedor, y hace evidente la riqueza de este tipo de obras en el panorama artístico del siglo XXI.

Técnicamente, en mi proceso, la manera de llevar a cabo todo este “**corpus teórico**”, es mediante el modelado. Yo no solo entiendo el modelado, como la técnica de creación de una

escultura, si no, como un proceso en sí mismo. A través de la construcción de la desconstrucción, de la destrucción, el borrado, la superposición...etc. Cada vez me interesa más la mancha en el barro, crear algo con una masa general, que tiene su gravedad y que puede estar tan terminada como tu consideres necesario. Esto es algo que veo en esculturas de artistas que son un referente para mí, como **Grzegorz Gwiazda** y **Eudald de Juana**. Ambos escultores modelan en barro y en sus esculturas se evidencia el proceso. Centran la atención en el proceso de la materia, con la que está hecha esa escultura. Esto es algo que me llama mucho la atención. El modelado es la técnica, que mejor me permite expresarme, porque se puede hacer cualquier cosa. Además, es una técnica que es puramente sensorial. Te permite esa comunicación directa con el material y el proceso de creación es muy directo. La arcilla y la cerámica representan un mundo amplísimo de técnicas, que cada vez encuentro más interesante. Por modelado, me refiero a la acción de modelar y al efecto de modelado. La arcilla cocida, o **terracota**, es un material que tiene unas posibilidades texturales muy amplias. De nuevo, ese interés que tengo por los materiales, la arcilla, la piedra, la madera, son materiales que tienen unas propiedades visuales muy concretas. Pero el barro, sigue siendo el material perfecto, para determinar el volumen de la pieza. Del barro se pasará a otros materiales como la piedra y la madera. Es decir, con el barro comienza y termina todo. El resto del proceso de su conservación, es la cocción o por procesos de moldes, que culminarán en el vaciado de la pieza en materiales duros, como resinas sintéticas. El resultado, al final, es la escultura modelada en barro. El fin que tienen estos procesos, es conservar el modelado de la figura, para transformarlo en un material rígido. La plasticidad de la arcilla tiene ese "hándicap", su conservación física. Otro de los materiales que encuentro muy interesante, es la **madera**. La madera es un material que se asemeja mucho a la arcilla, porque no está limitado por su estructura natural, como le ocurre a la piedra. Por eso, permite crear cualquier escultura, sobre todo, las que tengan mucho aire en la base, o a su alrededor. Por esta razón, me gustan mucho estos dos materiales, porque no te ponen demasiados impedimentos físicos. La **piedra**, por el contrario, está más delimitada por su estructura, aunque he descubierto, que es un material con unas posibilidades formales increíbles. Para poner en práctica mi teoría, el modelado es la forma para desarrollarlo, y ese proceso del modelado en la pieza, forma parte del discurso que tiene. Las investigaciones que he realizado en este campo, con los trabajos que he llevado a cabo este último curso, tienen un gran interés, por explorar las posibilidades del modelado del cuerpo, en el lenguaje figurativo actual.

3.1. Conclusiones

Mis ideas de futuro de cara a mi salida laboral, es realizar el **Máster en Educación**, para ser profesor de secundaria y bachillerato. Mi intención es terminar el máster, y realizar todo lo que ello implica después, es decir, opositar hasta conseguir una plaza. Me gustaría ser profesor de Bachillerato artístico y dar clase en una escuela de arte. Creo que la mejor manera de aprender algo es enseñarlo. Durante esos años de preparación, no pienso dedicarme solo a la oposición, sino que, quiero aprovechar mi tiempo libre, para seguir haciendo obra y abrir mi propio estudio. Tampoco descarto presentarme a diferentes concursos, exposiciones y certámenes, para darme a conocer. Seguramente en esos años de preparación, también atenderé encargos de particulares, para vivir económicamente. Cuando sea profesor, daré clases y paralelamente realizaré mi obra. Ser profesor implica una gran responsabilidad. Creo que la educación artística es importantísima y la enseñanza te aporta experiencia en el arte. También aprovechar algún año en la enseñanza, que quiera invertir en viajes a otras ciudades como Italia, para seguir aprendiendo. Pero, sobre todo, poner en práctica todo lo que he aprendido en esta Facultad, para aplicarlo en la enseñanza, en mi obra, y en definitiva para seguir cultivándolo y compartiendo con todos. Las conclusiones a las que he llegado durante la investigación del trabajo, ponen de manifiesto, la importancia que ha tenido el cuerpo a lo largo de la historia de la escultura. Y, por otro lado, muestra el peso, que sigue teniendo el cuerpo, en la escultura figurativa contemporánea.

GLOSARIO DE IMÁGENES

Portada:

Auguste Rodin, ca. 1979. *Torso* [bronce]. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [consulta: 4 de junio de 2019]. Disponible en:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207484>

Fotografías del Dossier Artístico:

Rubén Álvarez López, 2019. *Atlante o esclavo* [barro]. Fotografía del autor.

Rubén Álvarez López, 2019. *El sueño de Hipnos* [alabastro]. Fotografía del autor.

Rubén Álvarez López, 2019. *Edad madura* [terracota dorada y policromada al óleo]. Fotografía del autor.

Rubén Álvarez López, 2019. *Edad madura* [madera de cedro real patinada]. Fotografía del autor.

Rubén Álvarez López, 2019. *Renacimiento* [bronce]. Fotografía del autor.

Figura 1. Paleolítico, ca. 28.000 a. c. *Venus de Willendorf* [piedra caliza]. Museo de Historia Natural de Viena, Austria [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=venus+willendorf&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg

Figura 2. Kritios, ca. 480 a. c. *Efebo de Kritios* [mármol]. Museo de la Acrópolis, Atenas [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Kritios+Boy&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:009MA_Kritios.jpg

Figura 3. ca. Siglo V a.c. *Los Guerreros de Riace, Bronce A* [bronce]. Museo nacional de la Magna Grecia de Reggio de Calabria [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1&search=Riace+bronzes&advancedSearch-current={}/#/media/File:Museo Magna Grecia 15.jpg>

Figura 4. Gótico, ca. 1345. *La Visitación* [caliza]. Catedral de Nuestra Señora de Reims [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&search=la+visitation+reims&fulltext=1&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Annonciation_p_ortail_Reims.jpg

Figura 5. Donatello, ca. 1440. *El David* [bronce]. Museo del Bargello, Florencia [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=David+Donatello&title=Special%3ASear>

[ch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Bronze_David_by_Donatello-Bargello.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Bronze_David_by_Donatello-Bargello.jpg)

Figura 6. Agesandro, Atenodoroy Polidoro, ca. siglo I a. c. *Laocoonte y sus hijos* [mármol]. Museo Vaticano, Roma [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1&search=Laocoonte&advancedSearch-current={}/#/media/File:Gruppo_del_laocoonte,_02.JPG

Figura 7. Gian Lorenzo Bernini, ca. 1622. *El Rapto de Proserpina* [mármol]. Galleria Borghese, Roma [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=the+rape+of+proserpina+Bernini&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Gianlorenzo_bernini,_ratto_di_proserpina,_1621-22,_02.jpg

Figura 8. Juan Martínez Montañes, ca. 1606 *Cristo de la clemencia* [madera policromada]. Catedral de Sevilla [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Cristo+de+la+Clemencia&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Cristo_de_la_Clemencia,_Juan_Mart%C3%ADnez_Monta%C3%B1e%C3%A9s.jpg

Figura 9. Leocares, ca. 350 a. c. *Apolo belvedere* [mármol]. Museo Vaticano, Roma [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=apollo+Belvedere&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Apollo_de_l_Belvedere_.jpg

Figura 10. Antonio Canova, ca. 1793. *El amor de Psique* [mármol]. Museo del Louvre, París [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Psyche+revived+by+the+kiss+of+Love&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Psyche_Revived_by_Cupid%27s_Kiss_1.jpg

Figura 11. Jean- Baptiste Carpeaux, ca. 1862 *Ugolino y sus hijos* [bronce]. Musée d'Orsay, París [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Ugolino+Carpeaux&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Jean-baptiste_carpeaux,_ugolino,_1862,_01.JPG

Figura 12. Edgar Degas, ca. 1881. *La pequeña bailarina de catorce años* [Madera y algodón]. Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhague, [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=bailarina+de+Degas&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Bailarina_Degas_Washington.jpg

Figura 13. Lorenzo Ghiberti, ca. 1452. *Puerta del Paraíso* [relieve en bronce]. Baptisterio de San Giovanni, Florencia [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=40&profile=default&search=gates+of+paradise+ghiberti&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1&searchToken=ah2foepmcj052n2b1z687oys1#%2Fmedia%2FFile%3AFlorenca146.jpg>

Figura 14. Miguel Ángel Buonarroti, ca. 1521. *Tumba de Giuliano de Médicis* [mármol].

Sacristía Nueva, San Lorenzo, Florencia [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Giuliano++Michelangelo&title=Special:Search&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Grabmal von Giuliano II. de Medici \(Michelangelo\) Cappelle Medicee Florenz-3.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Giuliano++Michelangelo&title=Special:Search&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Grabmal von Giuliano II. de Medici (Michelangelo) Cappelle Medicee Florenz-3.jpg)

Figura 15. Baccio Bandinelli, ca. 1534. *Hércules y Caco* [mármol]. Plaza de la Señoría, Florencia [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Hercules+and+cacus+Bandinelli&title=Special%3ASearch&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Firenze - Florence - Piazza della Signoria - View SE on %27Hercules and Cacus%27 Statue 1533 by Bandinelli - In the background- Uffizi Gallery.jpg>

Figura 16. Auguste Rodin, ca. 1877. *La Edad de Bronce* [bronce]. Metropolitan Museum of Art, Nueva York [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&profile=default&search=L%27%C3%82ge+d%27airain+Rodin&advancedSearch-current={}&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:The Age of Bronze \(L%27Age d%27airain\) MET DP-13618-001.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&profile=default&search=L%27%C3%82ge+d%27airain+Rodin&advancedSearch-current={}&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:The Age of Bronze (L%27Age d%27airain) MET DP-13618-001.jpg)

Figura 17. Auguste Rodin, ca. 1917. *La Puerta del Infierno* [yeso]. Musée d'Orsay, París [consulta: 9 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=File%3APorte+de+l%27enfer&title=Special:Search&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1&searchToken=dqv1f5o029pwwfecwsjct4fhu#%2Fmedia%2FFile%3AAuguste Rodin%2C Porte de l%27Enfer%2C 1880-1917 %283807828604%29.jpg>

Figura 18. Auguste Rodin, ca. 1889. *El ídolo eterno* [yeso]. Musée Rodin, París [consulta: 4 de junio de 2019]. Disponible en: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:%22L'Eternelle Idole%22 dAuguste Rodin \(Mus%C3%A9e Rodin\) \(5505502873\).jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:%22L'Eternelle Idole%22 dAuguste Rodin (Mus%C3%A9e Rodin) (5505502873).jpg)

Figura 19. Auguste Rodin, ca. 1903. *El Pensador* [yeso]. [consulta: 9 de mayo de 2019].

Disponible en:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=20&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1&search=Le+penseur++Rodin&advancedSearch-current={}/#/media/File:The Thinker by Auguste Rodin, Grand Palais, Paris 13 July 2017.jpg>

Figura 20. Aristide Maillol, ca. 1905. *La Mediterránea* [bronce]. Museo Frederic Marès, Barcelona. [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aristide_Maillol-The_Mediterranean,_1905bronze_cast_by_Alexis_Rudier_\(potograph_taken_during_its_temporary_display_at_Frederic_Mar%C3%A8s_Museum,_Barcelona,_2015\)_%2822483911449%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aristide_Maillol-The_Mediterranean,_1905bronze_cast_by_Alexis_Rudier_(potograph_taken_during_its_temporary_display_at_Frederic_Mar%C3%A8s_Museum,_Barcelona,_2015)_%2822483911449%29.jpg)

Figura 21. Berlinda De Bruyckere, ca. 2011. *PXIII*. Museo de Arte Antigo y Nuevo, Hobart, Tasmania, Australia. [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PXIII_by_Berlinda_De_Bruyckere_MONA_Hobart.jpg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Flynn, Tom, 1956. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Ediciones AKAL.

Fundación MAFRE, 2017. *El Infierno según Rodin*. Madrid: Fundación MAFRE.

BIBLIOGRAFÍA

Bartz Gabriele, 2007. *Miguel Ángel. Grandes Maestros del Arte Italiano*. H.F. ULLMANN.

Cresti, Carlo, 2005. "De la invención de la perspectiva a la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 166-187.

De Micheli, Mario, 1979. "Capítulo primero. UNIDAD DEL SIGLO XIX". En De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza Forma, pp. 17-26

De Micheli, Mario, 1979. "Capítulo segundo. LOS SIGNOS DE LA CRISIS". En De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza Forma, pp. 27-46

De Micheli, Mario, 1979. "Capítulo tercero. LOS MITOS DE LA EVASIÓN". En De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza Forma, pp. 47-65

"Auguste Rodin, el escultor". En *Historia del arte, El Realismo y El Impresionismo*. Editorial Salvat, S.L, pp. 207-213.

"Realismo y naturalismo en la escultura". En *Historia del arte, El Realismo y El Impresionismo*. Editorial Salvat, S.L, pp. 41-55.

Fundación "la Caixa", 2004. *Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti*. Barcelona. Fundación "la Caixa".

Néret, Gilles, 1997. *Auguste Rodin: Esculturas y dibujos*. Portugal. Thaschen.

Scalini, Mario, 2005. "El gótico internacional de Orcagna a Ghiberti". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 188-197.

Scalini, Mario, 2005. "Hacia el nuevo clasicismo". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 198-215.

Scalini, Mario, 2005. "El orgullo del esplendor reencontrado". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 216-223.

Scalini, Mario, 2005. "El signo y la forma". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 334-349.

Scalini, Mario, 2005. "La estatuaria de la nueva Roma". En Antonio Paolucci, et al., *Florenca Arte y Arquitectura*. Barcelona: h.f.ullmann, pp. 350-361.

Wittkower, Rudolf, 1980. *La escultura. Procesos y principios*. Madrid: ALIANZA FORMA.

DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

Azcue Brea, Leticia, 2017. "El Canon escultórico: de Donatello a Canova". En *La historia de la belleza. De Fidias a Picasso* [en línea]. Madrid: Museo del Prado, [consulta: 3 de octubre de 2017]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=y4gO0u4afzQ&list=WL&index=7&t=0s>

CORBIN, Dan. *Dan Corbin* [en línea]. [consulta: 21 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://dancorbin.net/home.html>

Museo Europeo de Arte Moderno, 2019. "Arte Figurativo Contemporáneo". En: Museo Europeo de Arte Moderno [en línea], [consulta: 21 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://www.meam.es/es/collections/contemporary-figurative-art-sculpture/>

The Florence Academy of Art, 1995. "About FAA". En: The Florence Academy of Art [en línea], [consulta: 21 de mayo de 2019]. Disponible en:

<https://www.florenceacademyofart.com/mission-statement/>

