

ESCULTURA CLÁSICA Y NEOCLASICISMO

María Isabel Rodríguez López

(Publicado en *Revista de Arqueología*, Año XXII, n. 238)

*El único camino que nos queda a nosotros para llegar
a ser grandes, incluso inimitables, si ello es posible, es
el de la imitación de los Antiguos.*

(Winckelmann)

Corría el año de 1755 cuando Winckelmann (1717-1768) con sus *Reflexiones*¹ abría el camino a una ciencia nueva, la Arqueología, y sentaba las bases iniciales sobre las que habrían de descansar los postulados ideológicos y formales desarrollados por el arte neoclásico. Habían pasado entonces algunos años desde que este humanista -formado como médico, matemático, teólogo y literato- decidiera orientar sus inquietudes hacia el estudio del arte de la Antigüedad, hecho que se manifestó de forma clara, en 1748, cuando fue nombrado bibliotecario al servicio del conde von Büнау, en Nöhnitz, cerca de Dresde.

Establecido en Roma bajo la protección del cardenal Albani, Winckelmann fue nombrado bibliotecario y conservador de las colecciones de antigüedades griegas y romanas del Vaticano, cargo que le permitió conocer muy de cerca el legado de la Antigüedad y profundizar en el estudio de tan magníficas colecciones. A ello seguirían sus viajes por el sur de Italia, siendo Nápoles, Pompeya y Herculano, los centros en los que este “gigante” comprendió el valor del legado arqueológico, y el largo trecho que aún tenía que recorrer el hombre para ahondar en el conocimiento del pasado.

Winckelmann fue un decidido partidario de lo helénico, y sus postulados estéticos abogaron por una vuelta al espíritu del arte griego: *seguir el espíritu, y no la letra*, postulaba. Sin embargo, esta vuelta al espíritu del arte griego resultó ciertamente difícil, habida cuenta de que el método de estudio y formación de los escultores neoclásicos fue la constante imitación de los modelos antiguos, y la práctica de vaciados en no pocos casos.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fue el otro gran teórico de la literatura artística del momento. Su vida transcurrió en la ciudad de Roma, donde se había establecido en 1740 para estudiar las ruinas de dicha ciudad, considerando que tales vestigios debían ser la fuente de inspiración de los arquitectos; su tratado *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (1761), estaría llamado a ejercer una notable influencia en el campo de la arquitectura de su tiempo.

Es bien sabido que las primeras excavaciones arqueológicas efectuadas con “carácter científico”, patrocinadas por el rey Carlos VII de Borbón en Herculano (1738), Pompeya y Estabia (1748), dieron lugar a reacciones iniciales confusas y ambivalentes. Los hallazgos exhumados en ellas no pudieron por menos que causar incertidumbre y perplejidad entre los entendidos. Los resultados no parecían ser, en un principio, los esperados y la admiración quedaba soterrada bajo un velo de dudas. Pese a ello, estas excavaciones habrían de contribuir, de forma decisiva, a orientar la trayectoria que, en lo sucesivo, imperaría en los postulados estéticos europeos.

Para ello tuvieron que transcurrir, todavía, algunos años más. El preparado retorno a los antiguos, no se verificaría, de modo generalizado, hasta alrededor de 1770, fecha en la que toda Europa, ya saturada de formas barroquizantes, se sumó a los ideales de imitación del arte de la Antigüedad,

¹ Winckelmann, J.J., *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*, Barcelona, 1998 [1ª ed., Roma, 1755].

tomado ahora como auténtico paradigma. Los verdaderos protagonistas de este cambio de orientación artística fueron, de forma muy particular, los escultores, dado que las obras del pasado clásico les brindaron excepcionales modelos para inspirar sus gubias.

Tampoco podemos dejar de lado la consideración de un hecho político de excepcional trascendencia para este discurrir artístico: la coronación de Napoleón como emperador, en 1804. En su deseo de emular a la Roma antigua, Napoleón halló en el arte antiguo unas imágenes, ahora convertidas en auténticos símbolos, con las que mostrar ante el mundo su poder. El arte, y muy especialmente la escultura, quedaba transfigurado en vehículo de propaganda política imperialista, de la misma manera que había sucedido en la Roma de los Césares.

Todos los factores que venimos señalando, unidos, sin duda, al tono culturizante adoptado por la Ilustración², y al triunfo del racionalismo, tuvieron como consecuencia el “redescubrimiento” del pasado clásico a través del Neoclasicismo. Sin embargo, ya en el siglo XVI, la recreación de los modelos antiguos no había sido más que una búsqueda “Utopía”; tampoco fue de otro modo en las últimas décadas del siglo XVIII, cuando, escondido bajo la apariencia inmóvil de los fríos y blancos mármoles, el pulso del romanticismo dejaba sentir sus latidos.

Por otro lado, muy significativo fue el papel desarrollado por las Academias (San Lucas, San Fernando, Versalles, la Lonja de Barcelona, etc.), donde los considerados entonces como más brillantes promesas artísticas pasaban la mayor parte de su tiempo dedicados al estudio y reproducción de vaciados de estatuas antiguas. Fueron, sin duda, estas Academias, vehículos de primer orden a través de los cuales se universalizaron las formas plásticas de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. La formación recibida por los artistas en estas instituciones, era una formación eminentemente clásica, en la que se pretendía inculcar un clima de severidad, de disciplina y un afán que bien pudiera ser calificado de moralizador.

La formación humanística que adquirirían los artistas en el ambiente académico traía consigo un desprecio por el trabajo manual, y la idea de que su medio de trabajo no eran sus propias manos, sino el intelecto. Como consecuencia de ello, la idea de creación era plasmada por los escultores a través del modelado; las obras eran realizadas por ellos en material perecedero (terracota o cera), y los discípulos, sus ayudantes en el taller, eran los encargados de la consecución del trabajo definitivo, puesto que la talla del mármol era considerada como un trabajo arduo, manual (artesanal) y no apto para los hombres cultivados. Bien conocido es el caso del escultor Antonio Canova (1757-1822) que gustaba de que le leyeran textos clásicos cuando él modelaba, en silencio.

La tradición clásica proporcionó a los escultores del último tercio del siglo XVIII la temática más prodigada en sus obras. Era preciso que los artistas actuaran como auténticos “educadores públicos”, y con ello quedaban descartados los más frívolos e intrascendentes asuntos que el Arte Rococó había ensalzado; los críticos reclamaban el valor moralizante de la escultura, un valor a través del cual pudiera perpetuarse la ilustre memoria, la Historia y las virtudes humanas. En este marco, los temas predilectos de los escultores neoclásicos no distaron mucho de los que habían sido objeto primordial de atención entre los escultores de la Antigüedad: los retratos, los “exempla” (de valor, de virtud, de sencillez...), y la temática mitológica.

Sin duda, por encima de cualquier orientación temática dada por dichas referencias ideológicas, fue esta última la más cultivada y la más buscada por los escultores de los últimos años del siglo XVIII, y aún de las primeras décadas de la centuria siguiente. Las razones que justifican tal preferencia son varias y aparecen imbricadas en una mezcla indisoluble. Por un lado, la temática brindada por

² El escultor Etienne-Maria Falconet afirmaba en la Enciclopedia que la sociedad estaba sedienta de conocimientos, señalando la importancia del escultor, cuyo arte debe ponerse al servicio de dicha sociedad.

las fábulas de la Antigüedad era muy adecuada para, puesta a su servicio, servir a tales fines simbólicos y pedagógicos, dado su tinte moralizador³.

A pesar de ello, un elevado porcentaje de obras (inspiradas en las estatuas antiguas), no pretendieron ser sino modelos de belleza en sí mismos. La escultura clásica ofrecía arquetipos de belleza, en los que, ante todo, se podía rendir culto al hombre en toda su dimensión. Finalmente, consideramos que una razón de peso sería también, como ya lo fuera en el siglo XVI, el hecho de que todo hombre culto -y por ende, si seguimos los postulados de la Enciclopedia, todo artista- debía poseer amplios conocimientos de los mitos clásicos, y un bagaje cultural que le diferenciara, elevándole, de sus semejantes. Sólo así el artista podía adquirir un *status* social de privilegio, y calar en el ambiente de élite intelectual.

Para finalizar este acercamiento al tema que nos ocupa, y antes de pasar a abordar el análisis de algunas obras que consideramos cruciales al respecto, proponemos una breve reflexión relacionada con el modo de hacer y pensar de los artistas neoclásicos en cuanto a su fuente de inspiración. Tanto desde el punto de vista formal como ideológico, la herencia clásica asumida por los escultores del último tercio del siglo XVIII y el inicio del siglo XIX fue, pese a los escritos de Winckelmann, de tinte e inspiración romana. Los escultores cimentaron su formación, como se ha señalado, en las copias romanas de los llamados “neoáticos”, no en los originales griegos, o en la escultura salida de los talleres romanos de los siglos I y II d.C. Tales obras son las que pasaron a engrosar las colecciones más importantes de Italia, para llegar luego a los museos. Escultores como Thorwaldsen, a quien tradicionalmente se ha tildado de “griego” o “neogriego” por su inspiración, beberían de estas fuentes. Los escultores neoclásicos prescindieron de la policromía de la escultura griega, elemento vitalista, prefiriendo la blancura del mármol romano, ya que Grecia, entonces bajo la dominación turca, seguía siendo una gran desconocida⁴. En palabras de Johan Tobias Sergel (1740-1814), *Roma es el único hogar del verdadero Arte, hogar en el que todo artista debía nacer, vivir y morir, ya que todos los demás países son bárbaros*⁵.

Los descubrimientos de la Arqueología han venido a demostrar que fue Roma la cuna de la escultura del Neoclasicismo, con todas las interpretaciones estilísticas que sus talleres brindaron a los escultores modernos. Fidias, Policeto, Praxíteles, Lisipo, Scopas y otros escultores griegos tanto clásicos como del período helenístico tienen cabida en la escultura neoclásica, pero siempre conocidos, y tamizados, a través de la cultura romana. Nunca sabremos con certeza si los patrocinadores del arte de la Roma imperial fueron conscientes de que estaban transmitiendo un legado tan significativo (el propio, y el que elaboraron desde el conocimiento y disfrute del griego) a sus descendientes, pero, sin duda, lo hicieron. Y este legado fue el marco en el que vivieron inmersos los artistas de Occidente, hasta bien entrado el siglo XIX.

Creemos que las semejanzas y los rasgos formales comunes que pueden corroborarse ante la contemplación de obras antiguas y obras neoclásicas, no hacen sino subrayar esta idea y poner de relieve las pervivencias del arte romano en el arte europeo de todos los tiempos. Apoyamos pues, en dichas similitudes, nuestras palabras, y analizamos, a continuación, algunos ejemplos bien conocidos. Con ellos podremos enriquecer y alimentar, de algún modo, nuestra visión arqueológica, liberándola del estricto marco de la Antigüedad, un marco que, afortunadamente, la propia Arqueología ha rebasado hace ya tiempo.

Comenzamos nuestra aproximación entre Clasicismo y Neoclasicismo partiendo del modelo iconográfico que diera Praxíteles con su célebre Afrodita Cnidia, el cual fue recreado por los artistas, en no pocas ocasiones, de forma más o menos libre. El primer desnudo femenino completo de la

3 Lo mismo había sucedido en el siglo XVI, después de que en el *Index* dado por el Concilio de Trento, se prohibieran no pocos textos antiguos; los propios jesuitas, en sus colegios, utilizaron la mitología para sus propios fines, con carácter moralizante.

4 Cfr. González Serrano, P., La esfinge de Egina, en “Más cerca de Grecia”, Madrid, 1994.

5 Cfr. Novotny, F., *Pintura y escultura en Europa. 1780-1880*, Madrid, 1971, p.378..

escultura griega debió de causar, sin duda, estupor y, también, admiración, hecho que explica sus múltiples réplicas posteriores. Tradicionalmente suele darse como ejemplo de esta obra (desaparecida a causa de un incendio en Bizancio, en el siglo IV d.C.) la Venus del Museo Vaticano, una copia romana de la estatua realizada por los talleres neoáticos activos en la ciudad de Roma, y la cabeza del Museo de Berlín (colección Kaufmann) (Figura 1). La Arqueología ha puesto de relieve, sin embargo, que otras muchas estatuas de Afrodita-Venus, fechables en tiempos helenísticos y romanos son, asimismo, deudoras de la radiante diosa que presidiera antaño el santuario de Cnido.



Fig. 1.- Cabeza de Afrodita. Arte Romano. Museo de Berlín.

La no menos famosa Venus Capitolina, copia romana de un original griego del taller de Lisipo, aunque siguiendo el modelo praxiteliano, posee un carácter más pudoroso, hecho que la convertiría en el modelo de Venus púdica tan frecuente en la escultura romana. En el siglo II a.C., o quizás ya en la centuria siguiente, cuando el arte helenístico había alcanzado toda su madurez, algún escultor “neoclásico” de los muchos instalados en Roma, dio vida en el mármol de Paros a otra bella estatua, la llamada Venus de Medici (Florenia, Galería Real), que vuelve a ser un trasunto de la diosa cnidia, aunque en ella sea manifiesto ese sentimiento de pudor derivado del arte de Lisipo. Por las mismas fechas se realizaba la *Afrodita de Melos* (*Venus de Milo*, París, Museo del Louvre), derivada, asimismo, de los modelos praxitelianos, pero más mórbida y más humana por la ductilidad de su modelado. (Figura 2)

Antonio Canova⁶ gustó, en repetidas ocasiones, de recrear la imagen de la diosa del amor. Su Venus de la Galería Real de Florenia es prueba de que el escultor conocía algunas imágenes antiguas de la diosa. Se trata de una Venus pudorosa que se incurva para cubrirse con el manto; el giro

de su cabeza es característico del helenismo, mientras que el paso hacia atrás es policlético y el peinado la identifica con una dama de la alta sociedad del setecientos. Fue este eclecticismo una de las constantes de la escultura neoclásica, o si se prefiere, de la escultura clásica del siglo XVIII, que interpretó la iconografía de los modelos antiguos con libertad, siempre desde un gran conocimiento de los mismos, y con una técnica magistral que llega, incluso, a superarlos en ocasiones.

⁶ Antonio Canova (1757-1822). Escultor que lideró el movimiento neoclásico en Italia. Trabajó para Francisco II de Austria, Catalina de Rusia, Wellington y Napoleón. Considerado por muchos como uno de los grandes técnicos de la Historia de la escultura.

La escultura del mundo clásico no nos ha proporcionado ninguna imagen segura de Paris (Figura 3), el insensato que osó pronunciarse a favor de Afrodita con su famoso juicio. Por ello, en muchos casos resulta ambigua la definición iconográfica de este personaje, cuyo gorro frigio le asemeja a Atis y, también a Ganimedes, el copero de Zeus. El Paris de Canova (Venecia, Museo Correr) está identificado con el personaje clásico únicamente por el atributo iconográfico que citábamos antes, el

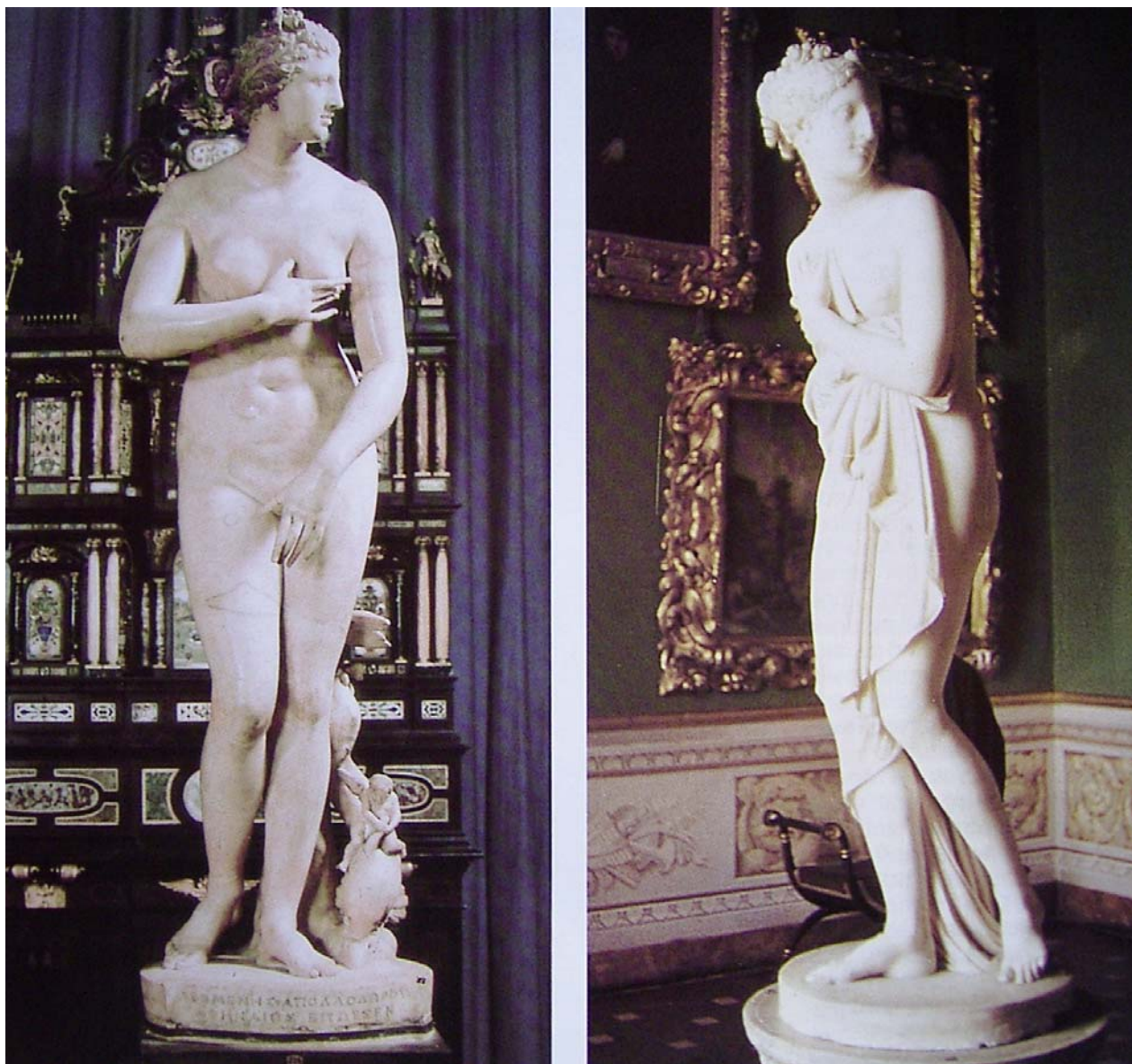


Fig. 2.- Izquierda, Venus de Médicis. S II a.C. Galería Pitti. Derecha, Canova. Venus, Galería Pitti.

gorro frigio. También en esta figura, el escultor italiano se inspiró en las fuentes arqueológicas clásicas, aunando en ella formas y actitudes tomadas de diversos modelos. En su actitud indolente puede apreciarse la influencia de las copias romanas de las obras de Praxíteles, el Apolo Sauróctono y el Sátiro en reposo, principalmente, tanto por su esbelto canon de proporciones como por un perfil que señala la “sigma” caracterizadora del escultor ateniense.

Sin embargo, en su anatomía se resalta más la musculatura, a la manera de Policleto, de quien se tomaría, además, el paso hacia atrás que presenta el pie izquierdo. La posición de su cabeza, que señala un giro de ciento ochenta grados, nos remite a modelos del arte helenístico más avanzado, y los tirabuzones barroquizantes de su pelo, sitúan la obra dentro del propio quehacer estilístico de Antonio Canova.

Es bien sabido que en el marco del refinado mundo helenístico, los temas eróticos se pusieron en boga, satisfaciendo las necesidades de una clientela adinerada o principesca; de dichos temas



Fig. 3.- Paris o Ganimedes. Arte romano. Museo de Granada.

mereció especial atención la hermosa leyenda de Eros y Psique (Figura 4). Desde el conocido grupo escultórico del Palacio de los Conservadores de Roma (acaso representación de Dafnis y Cloe) hasta el no menos interesante grupo marmóreo procedente de la Casa de los Valeri en el Celio (Florenia, Galería de los Uffizi) (Figura 5), los ejemplos de la escultura antigua que ponen ante nuestros ojos este tema, lo hacen siempre mediante dos personajes adolescentes que, erguidos, se funden en el instante anterior al beso, como si se quisiera representar con ellos esa pasión amorosa que se despierta en el amor púber. Sólo a través de algunas escenas de la pintura, como por ejemplo la representación de Eros y Psique de la Casa de Terencio Neone en Pompeya (Nápoles, Museo Nacional) (Figura 6), nos acercan al tipo compositivo usado por Antonio Canova siglos más tarde, del que trataremos a continuación.

El *Beso del Amor a Psique* de Antonio Canova (París, Museo del Louvre) (Figura 7) es una obra avanzada, en la que ya puede sentirse el aliento romántico. Con este trabajo, el artista propone ante nuestros ojos un planteamiento escultórico que difiere del esbozado en los modelos escultóricos antiguos: resolver la trabazón de dos cuerpos. Este problema constructivo había sido ya objeto de preocupación en la Antigüedad, y quedó plasmado, como dijimos, en algunas pinturas y en relieves (es decir, en obras de carácter decorativo), pero no en la gran escultura. Su resolución plástica en los relieves quedó plasmada, de forma preferente, en el tema que

proporcionaba el abrazo libidinoso de ninfas y sátiros. Así, por ejemplo, lo podemos contemplar en un relieve de mármol perteneciente a la basa de un ara romana (el *Ara Grimani*) del siglo I a.C. (Venecia, Museo Arqueológico). Las dos figuras quedan fundidas en una sola entidad plástica, siendo el tema erótico un mero pretexto iconográfico para la construcción escultórica. (Figura 8)

Canova pretendía expresar con sus figuras un concepto metafísico (la pasión como liberación) y otro moralizador (la indisoluble unión del amor con la inteligencia); la sutileza extrema de las formas y la intensa perfección del acabado, nos llevan a pensar en esa idea de liberación metafísica, a pesar de que la complejidad compositiva (es una composición abierta, barroca o ya prerromántica, como se prefiera) nos remita a los modelos relivarios o pictóricos citados. En cualquier caso, el grupo escultórico del Museo del Louvre es una obra maestra, en la que el artista ha conseguido dar vida al mito desde un conocimiento técnico extraordinario, unificando fondo y forma en un todo perfecto.

Hebe fue en la Antigüedad la personificación de la juventud; hija de Zeus y Hera, la joven diosa estaba encargada de servir el néctar en el Olimpo con anterioridad al rapto de Ganimedes. Sus imágenes como copera no fueron demasiado prodigadas en el arte antiguo, siendo más frecuentes aquellas en las que la diosa aparece al lado de Heracles, convertido en su esposo tras la reconciliación del héroe con su madrastra. Su iconografía como copera de los dioses no ofrecía, por tanto, modelos antiguos a los escultores neoclásicos quienes, sin embargo, se dejaron subyugar por el encanto de su eterna juventud y no quisieron dejar pasar la oportunidad de poner de moda el

tema, aunque no resultara fácil forjar prototipos iconográficos nuevos para temas antiguos. Las soluciones fueron, en función de los autores, bien diversas.



Fig. 4.- Eros y Psique. Arte helenístico. Museo Capitolino.

factura academicista, a la escultura romana imperial. La imagen es, en conjunto, ecléctica y pensamos que resulta inquietante, dado el anacronismo que suscita en el espectador el tratamiento del tema juvenil mediante la severidad clásica, ceñida al más estricto academicismo.

Como buen conocedor de los mitos clásicos, Thorwaldsen plasmó en sus mármoles muchos de ellos, acaso con propósitos ejemplares. Jasón era, sin duda, ejemplo de valor, y sus aventuras un

Canova presentó a la diosa (Madrid, Casón del Buen Retiro) (Figura 9) como una figura etérea, casi volátil, a la manera de las antiguas *aurae*. Su postura produce una composición abierta, y su cuerpo avanza con tal ligereza que su manto ondea al viento en la parte trasera y se ciñe al cuerpo por delante. Esta posición evidencia deudas con el arte rodio del período helenístico, siendo la magnífica Nike de Samotracia (París, Museo del Louvre) (Figura 10), del 190 a.C., el excelso modelo de la misma, recreado también en la llamada Niobides Chiaramonti del Museo Vaticano (Figura 11). Sin embargo, por la fragilidad de su esbelto cuerpo, y el tratamiento de su modelado, mórbido y terso, la Hebe de Canova evoca, en nuestra opinión, a las figuras de Victorias helenísticas de pequeño formato, no tan monumentales como el gigantesco exvoto del Santuario de los Cabiros. Estas obras menores, muchas veces realizadas en terracota, son frágiles y volátiles como la canovina, y así nos lo sugiere, por ejemplo la procedente de Mirina, del siglo II a.C. (París, Museo del Louvre) (Figura 12).

En 1806, el escultor danés Bertel Thorwaldsen⁷ realizaba su propia imagen de Hebe (Copenhague, Museo Tholwaldsen), ofreciendo con ella una visión bien distinta a la dada por el escultor italiano. La juventud para Thorwaldsen aparece grave, severa, ensimismada y columnaria, como las Cariátides del Erecteion en las que se inspiró para la posición de la figura. Su cabeza parece evocar la famosísima Cabeza Palaggi (Bolonia, Museo Cívico), trasunto romano de la desaparecida Atenea Lemnia de Fidias, mientras que los pliegues del kolpos y diploidon de su peplo nos remiten, por su

⁷ Bertel Thorwaldsen (1770-1844). Escultor danés pensionado en Roma, donde alcanzó fama notoria. Además de sus propias creaciones destacó en su tiempo por la pericia en la restauración de obras antiguas que, en no pocos casos, le habrían de servir como modelos de inspiración. La restauración de los mármoles de Egina se cuenta entre las citadas actividades, de gran importancia para la Arqueología.

rico pretexto plagado de avatares y peripecias. La imagen de Jasón de Thorwaldsen que se conserva hoy en Copenhague (Museo Thorwaldsen) es una obra de nítida anatomía, marcados perfiles y potente musculatura, lo cual, unido al paso atrás de su pie izquierdo, la convierten en una versión neoclásica del Doríforo de Policleto, conocido también en virtud de copias romanas (Nápoles, Museo Nacional) (Figura 13). Ambas obras se distancian, no obstante, porque la figura creada por Thorwaldsen realiza un brusco giro con su cabeza, ladeada hasta el perfil izquierdo, y con ello se rompe, por completo, el equilibrado contrapuesto característico de Policleto. El modelado de la estatua neoclásica resulta académico y frío en extremo para la realización de la figura del guerrero, al tiempo que pictórico en la detallada piel del cordero (el *vellocino de oro*) que sostiene en su brazo izquierdo. Una vez más nos hallamos ante una obra severa y académica, pero también, ecléctica.



Fig. 5.- Eros y Psique. Grupo escultórico de la Casa de los Valeri. Florencia, Uffizi.



Fig. 6.- Eros y Psique. Pintura pompeyana de la Casa de Terencio Neone. Museo de Nápoles.

El llamado Hermes de Landsdowne (París, Museo del Louvre), obra realizada en mármol pentélico en el siglo III a.C., y acaso representación de un gimnasta o atleta, está emparentado, por su composición y fisonomía con el Hermes de Thorwaldsen (Madrid, Casón del Buen Retiro) (Figura 14). La estatua romana, procedente del antiguo Teatro Marcello de Roma, muestra un tipo de belleza griego, cercano al arte de influencia de Lisipo; sus formas son esbeltas y vigorosas, y su ovalada cabeza nos remite a los citados modelos, tantas veces reinterpretados en el arte romano imperial. Por su parte, el Mercurio procedente del Mítreo de Mérida, del siglo II d.C. (Mérida, Museo Nacional de Arte Romano) (Figura 15), aunque de resultado más romano que griego, presenta al dios sentado sobre un roca, en posición similar al de Thorwaldsen.

En ambos casos, estamos ante una representación plástica del mito de Hermes como guardián de los rebaños de Apolo, que hace referencia a las virtudes prodigiosas (mágicas y catárticas) producidas por la música del dios. Pasan al primer término, como atributos iconográficos distintivos de la escena, una siringa y una lira, símbolos de la música dionisiaca y apolínea respectivamente. En la obra hispanorromana, el dios pudo asir con su mano, hoy perdida, el caduceo para dormir a Argo y darle muerte después, pero en la versión neoclásica el dios parece haber dormido a Argo con su flauta (lo cual pudiera ser interpretado como un error iconográfico, algo muy habitual en época moderna) y se dispone a desenvainar la espada para cometer el crimen.

Otro de los grandes escultores del Neoclasicismo europeo, Johan Tobias Sergel⁸ ofrecía en sus obras una percepción del arte antiguo en la que son bien patentes los residuos barroquizantes, esa herencia berniniana que tanta huella había dejado en Europa. Como consecuencia de ello, ese aliento barroco era también un vuelta al arte helenístico, ya que su plástica se resuelve sin anular el dinamismo característico del barroco (el de G.L: Bernini o el helenístico), aunque éste quede



Fig. 7.- Canova. Beso del Amor a Psique. Museo del Louvre.

perfilado por unos contornos fuertes y muy bien delimitados.

Su mármol *Reposo del Fauno*, de 1771 (Estocolmo, Museo Nacional) coincide en temática y tratamiento con el conocido *Fauno Barberini* (Munich, Gliptoteca) (Figura 17), probable original helenístico hallado en Roma y fechado en torno al año 220 a.C. En ambas obras puede sentirse el espíritu dionisiaco que se expresa mediante la laxitud de un cuerpo muy musculoso y sensual. Sergel ha optado por recostar al fauno hasta la horizontalidad, en claro contraste con la obra helenística en la que se subraya el elemento vertical; de este modo, el Fauno de Sergel presenta similitudes compositivas con la Beata Ludovica Albertoni de Bernini (Roma, Iglesia de S. Francesco “in Ripa”), resultando, como decíamos en las líneas precedentes, una síntesis del arte antiguo y Bernini, escultor a quien Sergel tanto admiró.

⁸ Johan Tobias Sergel (1740-1814). Escultor sueco cuya fama no trascendió las fronteras de su país, donde trabajó para la corte del rey Gustavo III. Permaneció en la ciudad de Roma por espacio de doce años (1767-1779), y allí encontró toda la grandeza que convenía a su arte.

Con otra de sus más famosas obras, el grupo escultórico de *Marte y Venus* (Estocolmo, Museo Nacional), de 1770, Sergel ponía nuevamente su énfasis en el dinamismo y los contrastes barrocos producidos por dos cuerpos que expresan fuerzas contrarias, laxitud y energía. Los prototipos antiguos, también barroquizantes en los que puede hallar resonancia esta obra pretendieron también solucionar el citado problema plástico de la tensión de dos fuerzas enfrentadas. Así, por ejemplo, en el denominado Grupo de Pasquino (Florenia, *Loggia dei Lanzi*) podemos apreciar el mismo contraste dinámico que se produce entre la laxitud del cuerpo de Patroclo y la energía impetuosa de Menelao.



Fig. 8.- Relieve de la base de un ara romana. S. I a.C. Museo Correr.



Fig. 9.- Canova. Hebe. Casón del Buen Retiro.

La composición es más barroquizante en Sergel, ya que el cruce de las piernas de sus figuras, así como los patéticos plegados del manto de Venus producen un efecto escultórico complejo y plural en cuanto a posibles puntos de vista. Sin embargo, las cabezas ya rendidas de Patroclo y Venus resultan análogas, tanto por su intención como por el efecto patético que de ellas se desprende.

Es bien sabido que en la Antigüedad los griegos representaron la idea de la muerte como despedida; aún hoy, en griego moderno, la palabra “mira”, muerte, es sinónimo de destino. Desde las estelas funerarias esculpidas en el mundo griego clásico percibimos esta idea de la muerte como tránsito simbólico y no como final cruento. En cierta medida, también los hombres del Neoclasicismo vieron la muerte de forma parecida, y convirtieron la sangrienta alegoría barroca en metáfora del sereno discurrir del tiempo y de la inmortalidad.

La tumba de los Condes de Fries, en Vöslau, de F. A. Zauner⁹ podría servirnos como paradigma de lo expuesto. Una figura masculina velada y ataviada con magnífica túnica, protege a un joven desnudo (heroizado) mientras señala con su dedo un libro, probablemente una alusión al destino. Todo discurre en un ambiente de intimidad y de gélido silencio, tal y como sucediera siglos atrás en los relieves y pinturas de carácter funerario de la Grecia clásica.

Desde el punto de vista compositivo, no es fácil hallar antecedentes para esta obra en el arte antiguo, dado que, a pesar de que la ordenación general es de tinte clásico (por la disposición

⁹ Franz Anton von Zauner (1746-1822). Escultor austríaco que desarrolló su actividad en Viena. Desde 1776 hasta 1781 residió en Roma y al contacto con la obra de David, Mengs y Canova decantó su inicial estilo barroquizante hacia el Clasicismo.

simétrica y equilibrada de los volúmenes), la colocación oblicua que presentan, respectivamente, la pierna derecha del joven y el atril –con una de sus aristas en primer término- remite, *a priori*, a la concepción espacial barroca.



Fig. 10.- Victoria de Samotracia. 190 a.C.
Museo del Louvre.



Fig. 11.- Nióbide Chiaramonti. Arte
neoático. Museo Vaticano.

Por otra parte, en los talleres neoáticos de escultura que florecieron en Roma en el último tercio del siglo I a.C. fueron frecuentes los grupos escultóricos protagonizados por parejas de figuras en actitud de tranquilo diálogo que se miran entre sí (piénsese, por ejemplo, en el grupo de Orestes y Electra del Museo Nacional romano, firmado por el escultor griego de nombre Menelao) (Figura 16), de la misma manera que lo hacen las figuras efigiadas en la tumba de los Condes de Fries. No cabe duda de que en ellas se puede rastrear un rigorismo neorromano que nos traslada al taller de escultura de Pasiteles.

Tanto en la obra romana que citamos, como en la neoclásica (o neorromana) son trabajos fríos, marcados por el academicismo y la práctica del “pastiche”. El joven desnudo de la tumba de Voslau no deja de ser un modelo de cuerpo efébo, tan similar a los efebos realizados por Canova, a su vez inspirados en la escultura griega del siglo IV a.C. (Efebo de Maratón, Museo Nacional de Atenas) (Figura 18).

Desde el punto de vista formal, consideramos que se trata de una obra interesante cuya contemplación evoca prototipos bien conocidos por arqueólogos e historiadores. El tratamiento de los plegados de la figura velada, de caída natural y amplias curvas, nos traslada a la estatuaria de época augústea, insuperable desde el punto de vista técnico, tal y como puede apreciarse en la estatua de Augusto como *Pontifex Maximus* (Roma, Museo de las Termas), mientras que el libro del destino, entreabierto, es un alarde técnico que recuerda al barroco berniniano. No deja de ser significativo que la propia tipología de la tumba quede convertida en un altar de ofrendas “a la romana”.

El panorama estilístico que desarrolló la escultura helenística fue, como es sabido, plural. Convivieron en el arte escultórico de este período el pasado clásico, el artificio manierista y el *pathos* barroco, aspectos que afloraban, con mayor o menor intensidad, en función de escuelas

escultóricas, y de acuerdo con la temática a tratar. Ya hemos señalado que la tensión dinámica y el contraste de fuerzas encontradas fueron soluciones habituales dadas por la plástica de esta etapa.



Fig. 12.- Victoria procedente de Mirina. S. II a.C. Museo del Louvre.



Fig. 13.- Doríforo. Copia romana del original de Policeto. Museo de Nápoles.

El monumental Gladiador Borghese, mármol del siglo I a.C., firmado por Agasias de Éfeso (París, Museo del Louvre) (Figura 19) es obra de referencia en este sentido, dado que su cuerpo es una pura exhibición de músculos llenos de tensión dinámica, y que la posición de la figura produce una sensación de inestable equilibrio. Las líneas maestras de la composición son, sin excepción, diagonales, líneas llenas de vigor que se abren hacia lo alto para sugerir esfuerzo y vida. Con anterioridad al Gladiador Borghese, obras como el Nióbide cubriéndose (Florenza, Uffizi) preparaban el camino hacia ese barroquismo helenístico. Antonio Canova plasmaba en su Creugante (Roma, Museo Vaticano) no pocas analogías con el estilo propuesto por el Gladiador romano. La huella del escultor neoclásico italiano sería seguida, a su vez, por José Álvarez Cubero¹⁰, escultor que, como otros brillantes jóvenes de nuestro país, tras la obtención del primer Premio Nacional de Escultura disfrutaba de sendas estancias en París y Roma –en calidad de becado-.

Roma seguía siendo “La Meca” de todo artista, la gran aspiración a través de la cual se podía estudiar el pasado eterno. En la romana Academia de San Lucas, Alvarez Cubero conocería personalmente a Antonio Canova, y allí realizaría su vigoroso grupo escultórico conocido como *La Defensa de Zaragoza* (Madrid, Casón del Buen Retiro), en el cual aflora esa dinámica contrastante a la que hemos hecho alusión. Según palabras del propio escultor en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando “es un hijo que defiende a su padre, herido por los enemigos, hecho heroico sucedido en Zaragoza en esta última guerra”. Sin embargo, padre e hijo (desnudo, heroizado) se convierten en todo un símbolo atemporal, pudiendo ser asimilados a Hector y Antíloco.

Ambas figuras son monumentales expresiones de un clasicismo, ya prerromántico, de herencia helenística. El escultor español no concibió su obra con la minuciosidad del citado Gladiador Borghese, sino a base de planos tratados de forma somera. Quizás, ese tratamiento técnico, más sencillo, nos remita al no menos enérgico grupo del *Galo suicidándose* (Roma, Museo de las Termas) que presenta, asimismo, no pocas analogías con la obra de Alvarez Cubero (Figura 20).

Podría parecer paradójico, según criterios estilísticos actuales, que el mismo autor de la citada Defensa de Zaragoza realizara una imagen efébrica, tan blanda y amanerada como la de su *Apolino* (Madrid, Casón del Buen Retiro); sin embargo, esta obra que el escultor hiciera por encargo del rey Carlos IV, en 1827, para la decoración de la Casita del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, es buen reflejo de ese eclecticismo tan característico al que nos venimos refiriendo en estas páginas. No hay que olvidar que el

10 José Álvarez Cubero (1768-1827). Considerado como el gran escultor neoclásico español. Becado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue pensionado en París y Roma, donde conoció personalmente a Canova. Fue uno de los más decididos defensores de lo romano.

destino o emplazamiento de las obras mediatizaba las mismas en una medida muy importante, y el carácter decorativo era, quizás, la exigencia para una estatua palaciega.



Fig. 14.- Thorwaldsen. Hermes. Casón del Buen Retiro.



Fig. 15.- Mercurio del Mitreo de Mérida. S. II d.C. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

La imagen de Apolono está concebida según los parámetros praxitelianos, llevados al extremo de la languidez; el adolescente incurva su cadera hacia la izquierda, hecho inusual en las estatuas de su tipo, y sus pies se cruzan completamente siguiendo el modelo de algunas obras del siglo IV, tales como el célebre *Potos* de Scopas (Roma, Museo de los Conservadores) o el sátiro tocando la flauta procedente de la Villa Borghese (París, Museo del Louvre).

Finalizamos este acercamiento simultáneo al Clasicismo antiguo y al Neoclasicismo con el comentario de una obra del escultor catalán Damián Campeny¹¹, la estatua de *Himeneo* realizada para las bodas del príncipe Fernando y la infanta Carlota Joaquina (Barcelona, Cámara de Comercio). Esta personificación antigua, encargada de presidir el cortejo nupcial resultaba, sin duda, muy apropiada como regalo en una boda real. Quizás por esta razón, su presencia en el arte clásico había quedado limitada a obras de carácter esencialmente decorativo, mosaicos y pinturas, mientras que no fue tema muy habitual en los modelos que proporcionaba la gran escultura.

Ocasionalmente, la imagen de Himeneo acompañaba a Afrodita, formando parte de su “thíasos” y también a Anfítrite, en escenas relacionadas con el triunfo de esta diosa marina, a la postre esposa de Poseidón. Es probable que Campeny no dispusiera de modelos escultóricos clásicos para inspirar en ellos su obra y decidiera imaginar al bello efebo con un cuerpo severamente clásico, cercano al arte de Policleto, y especialmente al tipo policlético del conocido *Grupo de San Ildefonso* (Madrid, Museo del Prado) (Fig. 21). Contaban los relatos míticos que Himeneo era un joven de extraordinaria hermosura, y esta podría encarnarse con los prototipos dados en la segunda mitad del siglo V a.C.

Completamente desnudo, calzado con detalladas sandalias y coronado de flores (de la misma manera que una de las estatuas del citado grupo de la colección de Cristina de Suecia), el joven se dispone encender las antorchas (también aparecen dos antorchas en el Grupo de S. Ildefonso) para simbolizar con ellas el fuego del amor. Pero la estatua no es ardiente, sino fría, otra manifestación más de carácter academicista, obra de elite y para la elite, con la que se rememoraba, una vez más, el legado arqueológico del arte clásico.

Son muy numerosos los ejemplos que podrían sumarse a los aquí citados para subrayar las ideas que hemos expuesto, y para demostrar que la escultura neoclásica fue, de alguna manera, una lección arqueológica, compendio de siglos de Historia y de Arte.

11 Damián Campeny (1771-1855). Escultor catalán formado solidamente en la Lonja de Barcelona. Estuvo en Roma, donde Canova le distinguió con su amistad. Ha sido considerado como un intérprete magistral de la poética canoviana.

El eclecticismo que aúna estilos, haciendo “pastiches” en las esculturas neoclásicas, no es más que un trasunto, casi idéntico, del eclecticismo en el que vivió y se desarrolló la escultura romana antigua, desde el s.I a.C., época en la que llegaba a su fin el arte helenístico, hasta los últimos años del siglo II d.C, y aún, ocasionalmente, hasta fechas más avanzadas.



Fig. 16.- Menelao. Orestes y Electra.
Museo Nacional Romano.

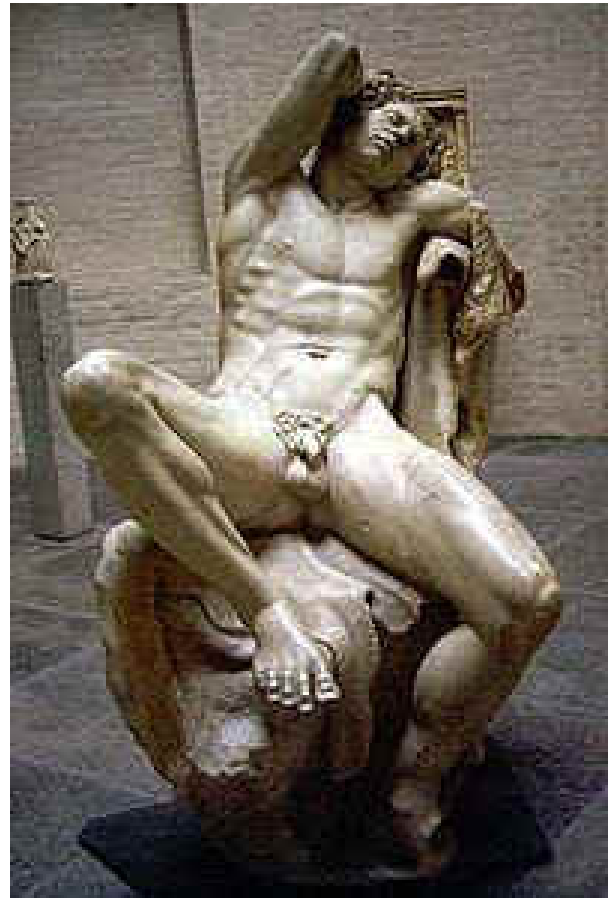


Fig. 17.- Fauno Barberini, Gliptoteca de Munich.

Como decíamos al principio, la escultura romana se nutrió, en una medida muy importante, de prototipos griegos, que quedaron convertidos en imágenes academicistas. En las postrimerías del siglo XVIII y los primeros decenios de la centuria siguiente, los escultores –al servicio de unos comitentes que no eran muy distintos a los de la Roma antigua- volvían a indagar entre las páginas de la Historia para ofrecernos su legado marmóreo, doblemente academicista y, como era de esperar, sutil vehículo de propaganda política.

La *imitación de los antiguos*, esa meta anhelada por Winckelmann en 1755 con la que iniciábamos estas líneas, nuestras propias “reflexiones” en torno al arte clásico, se había materializado en la Europa moderna, al menos en el arte escultórico, durante casi cien años desde que el sabio alemán meditara sobre ello. Quizás el error de muchos artistas consistió en haber imitado la *letra* y no el *espíritu*.



Fig. 18.- Efebo de Maratón. Arte griego del S. IV a.C. Museo Nacional de Atenas.

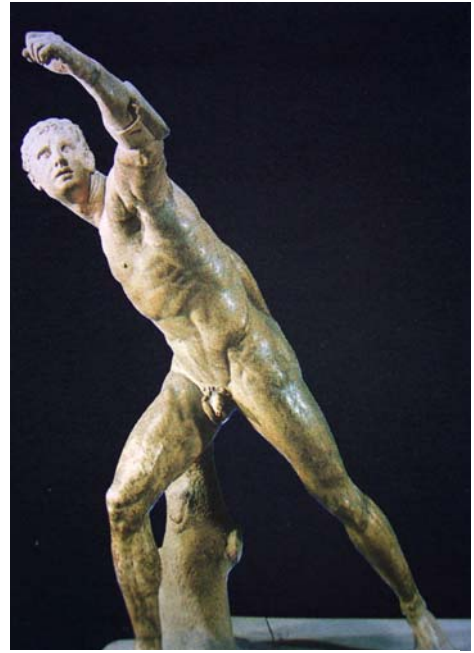


Fig. 19.- Agasias de Éfeso. Gladiador Borghese. Arte griego. S. I a.C. Museo del Louvre.



Fig. 20.- Galo suicidándose. Arte helenístico. S. III. Museo de las Termas.



Fig. 21.- Grupo de San Ildefonso. Arte neoático. S. I a.C. Museo del Prado.

BIBLIOGRAFÍA

ANTAL, F., *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid, 1978.

BIANCHI BANDINELLI, R., *Roma, centro del poder*, Madrid, 1971.

HONOUR, H., *Neoclasicismo*, Madrid, 1991.

MEYER, G., *Canova*, Leipzig, 1898.

NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, 1971.

POLLIT, J.J., *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Bilbao, 1987.

REYERO, C., *Antonio Canova*, Madrid, 1993.

REYERO, C./FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995.

SMITH, R.R., *Hellenistic Sculpture*, Londres, 1995.

TURCAN, R., *L'Art Romain*, París, 1995.

WINCKELMANN, J.J., *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura* (ed. Ludwig Uhlig; trad. Vicente Jarque), Barcelona, 1998.

WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1983.