

Grado en Historia del arte

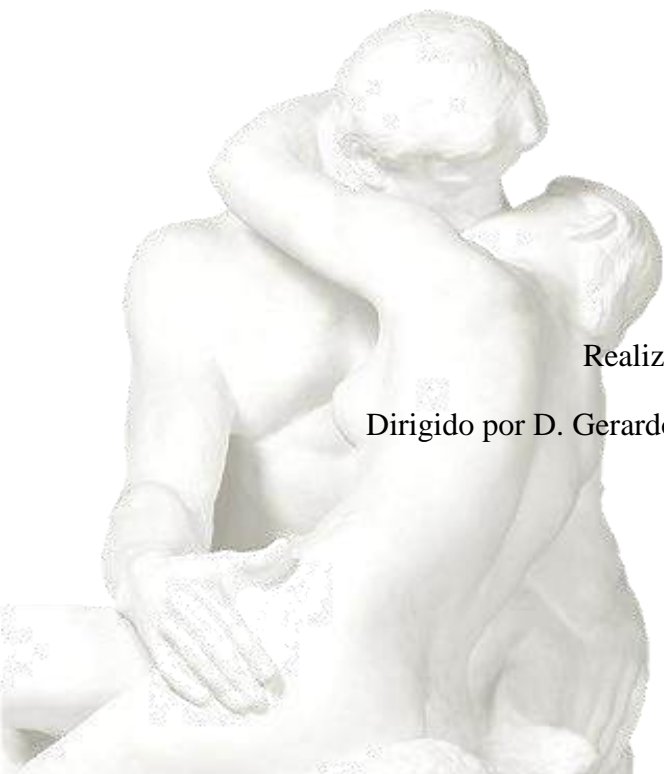
Año académico 2016-2017

Trabajo de fin de Grado

El desnudo en la escultura en el siglo XIX

Realizado por Miriam Cascajo Gusano

Dirigido por D. Gerardo Fuentes Pérez y D^a. Ana María Quesada Acosta



ÍNDICE

1. Introducción: Objetivos y metodologías	3
2. Contextualización	
2.1. El desnudo en el arte	7
2.2. El arte y la escultura en el siglo XIX	12
3. El artista escultor	
3.1. Del taller a la Academia	16
3.2. Nuevos modelos y fuentes de inspiración	22
4. La importancia del dibujo y el estudio anatómico en el arte del desnudo	26
5. El desnudo en el siglo XIX	
5.1. Los tipos de desnudos	31
5.2. El desnudo escultórico y sus artistas	32
5.3. El desnudo entre el escándalo y la crítica	46
5.4. El desnudo erótico y el desnudo velado	49
6. Conclusiones	56
7. Bibliografía	58

1. Introducción: Objetivos y metodología

El desnudo en las artes siempre ha tenido presente las dos caras de una misma moneda. Por un lado, ha estado rodeado de polémica y controversia, influenciado en su mayoría por el pensamiento y las creencias de la sociedad de los diferentes periodos. Por otro, es considerado en la Historia del Arte uno de los géneros de mayor producción debido a la preferencia del mismo por los propios artistas.

De hecho, estos han sido los principales motivos que nos llevan a elegir desarrollar este género, que a nuestro parecer, consideramos tan atractivo y fundamental en el arte de toda época histórica. Asimismo, a causa de su gran extensión hemos decidido centrarnos en su plasmación sobre la materia escultórica, preferida en lo personal, y que hasta en la actualidad se encuentra en menor cantidad bibliográfica, suponiendo un mayor reto.

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de representarse a sí mismo; prueba de ello la encontramos ya en la Prehistoria con la elaboración de ídolos de la fertilidad, conocidas como *Venus*, y las representaciones pictóricas en los muros de las cuevas.

En este trabajo pretendemos establecer un estudio del desnudo en la escultura a lo largo del siglo XIX, comenzando por un breve recorrido por su historia, hasta centrarnos en la centuria a tratar, periodo donde este género alcanzó el fin en sí mismo. Así el artista podría centrarse en hacerlo absoluto protagonista en sus obras a través de personajes mitológicos en el Neoclasicismo, como en *Hércules y Licas* de Antonio Canova, o transformar personas reales en auténticos personajes a finales de siglo, caso del Expresionismo, con la *Madre gritando por su hijo muerto* de George Minne.

Estos artistas y muchos otros contribuirán al desarrollo del desnudo donde encontraremos variedad de repertorio, y en el que muchos quisieron experimentar el lado sensual del mismo, pese a que aun estuviese presente, aunque en menor medida, la censura.

El nacimiento de la Ilustración trajo consigo cambios sustanciales en la sociedad de entonces, tanto en el ámbito político, financiero, como en el cultural, de modo que la

influencia del academicismo, impulsado sobre todo por las Academias de Bellas Artes, motivó que la enseñanza del desnudo formara parte de los planes de estudios, basándose, en el ideal grecorromano. Ante el amplio abanico de posibilidades que existe, estimamos necesario acotar las representaciones al ámbito profano y pagano, atendiendo a razones de espacio.

También, hemos querido centrarnos en el desnudo escultórico porque creemos que está íntimamente ligado a la representación del cuerpo humano. La escultura consigue la percepción de las tres dimensiones, clara ventaja en la realización del género, entre otras grandes cualidades. Esta ventaja no significa que el artista escultor no tuviera que enfrentarse a grandes dificultades a la hora de crear, debido al encarecimiento de los materiales o a la dependencia de encargos para poder enfrentarse a los gastos. Sin embargo, a lo largo de la centuria a tratar, destacarán importantes innovaciones en cuanto al uso de nuevos materiales, técnicas empleadas, uso de modelos naturales y elección de los temas.

Por tanto, los objetivos de este trabajo, consisten en los siguientes:

- Analizar la evolución del género del desnudo en la escultura del siglo XIX.
- Estudiar los factores que determinaron el interés por dicho género, como por ejemplo, las academias, los tratados, nuevo material didáctico y pedagógico...
- Establecer las diferencias que ante el desnudo adoptan los distintos movimientos del arte decimonónico.
- Incidir en las diversas aportaciones y diferencias que se dieron entre los artistas que abordaron este tema.
- Exponer cuales fueron las repercusiones que este género escultórico alcanzó en la sociedad del momento.

Para alcanzar estos objetivos, hemos intentado metodológicamente aproximarnos a planteamientos de tipo social e histórico destacando el análisis formal-descriptivo, artístico e iconográfico.

Para ello, el trabajo comenzará con una contextualización que podrá ponernos en situación sobre la evolución del desnudo en la Historia, haciendo mayor hincapié en el ámbito escultórico; a continuación se abordará el contexto histórico del siglo a tratar que, por supuesto, está íntimamente ligado al arte del momento.

Seguidamente, conoceremos el protagonista absoluto de las obras, el escultor, destacando su reciente nacimiento como artista, dejando atrás su condición de artesano. Ambos aspectos quedan desglosados en diversos apartados que son: formación académica, modelos, fuentes de inspiración y estudios relevantes relacionados con la creación escultórica y el desnudo, el dibujo, y el conocimiento anatómico del cuerpo humano.

Tras todo lo anterior, ya pasaremos a centrarnos de lleno en el género y en las obras y artistas más destacados del siglo XIX en escultura, haciendo un repaso por las diferentes tendencias artísticas que fueron transcurriendo a lo largo del periodo. Finalizaremos con las conclusiones referentes al tema abordado.

En este proyecto se han utilizado: fuentes escritas de la historia del arte, para poder tratar la materia y sus artistas, y de historia, manuales genéricos para poder contextualizar todo lo que rodea al arte y en concreto a la escultura del siglo XIX. Entre todos ellos, consideramos que cuatro han sido las obras principales bajo los que se ha configurado este trabajo; *Desvestidas* de Carlos Reyero, *El desnudo* de Kenneth Clark, *El desnudo en las artes* de Emiliano M. Aguilera y *El arte del desnudo* de Edward Lucie-Smith.

Si bien es cierto que estos autores son de obligada consulta, también la lectura de otros manuales nos ha ayudado a configurar el tema como: *Las Academias de arte* de Nikolaus Pevsner, *La sexualidad en el arte* de Edward Lucie-Smith, o *Las lecciones del dibujo* de Juan José Gómez Molina. Y específicamente en relación a la escultura, destacamos manuales genéricos como *El siglo XIX. El cauce de la memoria* de Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar o la *Historia del Arte. El mundo contemporáneo* de Juan Antonio Ramírez. Además de bibliografía que trata la materia en concreto como *El cuerpo en la escultura* de Tom Flynn, *La escultura: procesos y principios* de Rudolf

Wittkower o *La escultura: una reflexión sobre los tratados artísticos* de Gerardo Fuentes Pérez.

Asimismo se han utilizado fuentes online de apoyo al contenido fundamental del trabajo, tales como artículos en páginas web. Para finalizar, el sistema de citación de estas fuentes y las referencias bibliográficas están trabajados bajo la combinación de los métodos Harvard y APA.

2. Contextualización

2.1. El desnudo en el arte

El desnudo en el arte es la representación natural del cuerpo humano en todas sus disciplinas. Este comenzó siendo un género artístico necesario de expresión, y la evolución a lo largo de la historia lo ha transformado en una forma en sí misma de arte, un vehículo de transmisión de ideas y mensajes propios. Además, a través de él, podemos hacer un estudio de la evolución del canon de belleza, iconológico y moral.

El género artístico del desnudo encontró su forma plástica de representación más fiel a la realidad en la escultura. Esta tiene limitaciones principalmente en el aspecto narrativo, pero cuenta con las mayores de las ventajas para plasmar la realidad de un desnudo, como ningún otro tipo de manifestación plástica puede lograrlo: el sentido del tacto y la recreación de las tres dimensiones.

El desnudo y la escultura han estado relacionados entre sí desde el nacimiento de las representaciones artísticas en la Prehistoria, y varios han sido los motivos de su perpetuación a lo largo de la Historia, desde su función como amuleto apotropaico, hasta motivo en sí mismo llegados al siglo XIX.

En la Prehistoria, con el surgir de las *Venus* [Figura 1], *ídolos* de las diosas madre hechas en piedra, se inician las primeras representaciones del cuerpo humano desnudo femenino, consideradas el nacimiento del desnudo humano en el arte (Aguilera, 1972). Estas tienen un fin práctico basado en el culto a la fertilidad. Eran desnudos muy naturalistas y por tanto poco realistas, donde se exageran principalmente los atributos sexuales -pechos y pubis-, llamado esteatopigia, y no se representa el rostro. Por otro lado, también se encontraban los *ídolos* de las Cícladas, mayormente hechos en mármol, donde las figuras serán más realistas y estilizadas, siguiendo una disciplina geométrica.

Aguilera (1972: 37) mantiene que ``los hombres primitivos [...] se desnudan para adorar al Sol y los otros astros de su culto, como buscando una relación más directa con ellos; para prepararse a la guerra y a la caza en comprobación de su fuerza física''



Fig. 1. *Venus de Willendorf*, Periodo paleolítico.

Con la cultura del Antiguo Egipto se desarrollaron semidesnudos, en su mayoría masculinos, de dioses, faraones, sacerdotes, e incluso de escribas y servidores al monarca. Su función se basaba en la inmortalidad del difunto, como apoyo del alma, y en otros casos, para la comodidad en el más allá de las clases altas. Este desnudo fue muy hierático, principalmente por la Ley de frontalidad, y por tanto poco naturalista y falto de expresión [Figura 2].



Fig. 2. *Rahotep y Nofret*, Antiguo Egipto, 2.360 A.C.

La representación del desnudo en la escultura tendrá un buen desarrollo en la Antigua Grecia, que será fuente de inspiración para épocas venideras, e incluso algunos historiadores lo llegan a considerar como el nacimiento del desnudo moderno. Carece ya de la función puramente “mágica” y religiosa, para dar paso a la contemplación artística de lo bello a través de la figura humana, asociado también a la verdad y el bien. De hecho, fueron los atletas de los juegos olímpicos los que promovieron la desnudez como algo natural, ya que estos los practicaban completamente desnudos. Se creó un canon de belleza basado en unas medidas estándar basadas en las matemáticas para

representar las proporciones ``perfectas``. Se tomaba la medida del cuerpo humano que se extiende desde el principio del cráneo hasta el mentón como referencia, y se multiplicaba ocho veces (heróico) o siete y media (normal) haciendo coincidir exactamente en esas señas todo el cuerpo humano [Figura 3].

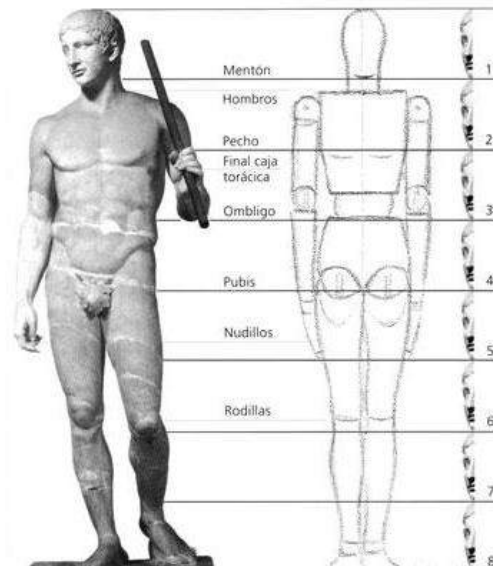


Fig. 3. Canon antropométrico griego de 8 cabezas

Las esculturas representaban, en su mayoría, atletas y dioses/as griegos/as de manera muy idealizada, con torsos muy definidos y musculados, y pasaron desde una escultura arcaica muy hierática, de influencia egipcia, a esculturas clásicas vivas, con movimiento y expresión. El periodo helenístico se caracterizará por la individualización de la figura y por el inicio de representaciones más naturalistas.

El Imperio Romano decide adoptar la tradición helenística y copiar muchas de las obras griegas o las usaron de modelo para otras nuevas. Cabe destacar que en el año 15 a. C, el tratadista y arquitecto romano Marco Vitruvio Poli6n aport6 sus conclusiones sobre las proporciones de la figura ideal humana en su obra *De Arquitectura*, que debían ser aquellas cuyas extremidades, piernas y brazos, encajasen perfectamente dentro de un círculo y un cuadrado (consideradas figuras geométricas perfectas). Estas proporciones son conocidas popularmente como el *Hombre de Vitruvio* [Figura 4].

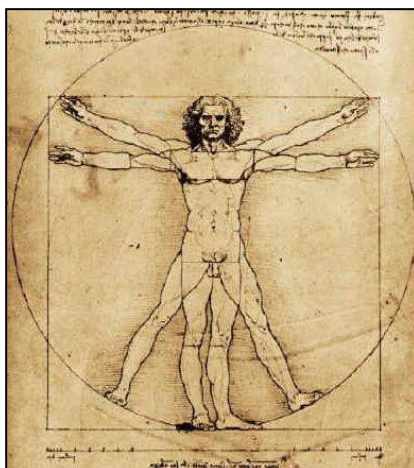


Fig. 4. DA VINCI, Leonardo. *El hombre de Vitruvio*, 1490.

No fue hasta la llegada del periodo renacentista, cuando se recupera la representación del desnudo como tal, pues como Lucie-Smith (1992, 47) afirma, “el Renacimiento representa un regreso al hedonismo pagano, después del ascetismo cristiano de los siglos precedentes”.

Así pues, durante el medievo occidental fue prácticamente inexistente, y se dedicó casi enteramente a iconografía cristiana. Será ya la creación de crucificados (muchos de ellos semidesnudos), y representaciones del pecado -a través de las figuras de Adán y Eva- en su mayor parte, en relieves y pinturas [Figura 5], la que comience a impulsar la representación del cuerpo humano en todos los géneros, sobre todo en escultura y pintura, rompiendo así el “tabú” religioso que se vivía en el momento.



Fig. 5. Capitel románico. *La tentación de Adán y Eva*, siglo XII.

A finales del periodo medieval se va introduciendo el desnudo como escena de género en la pintura, cuyas proporciones constaban de piernas largas, caderas anchas, vientres abultados, pechos pequeños y hombros estrechos. Éste sería el que abrió paso poco a poco a la vuelta de la representación del mismo en más materias. En definitiva, para el medievo la representación del desnudo era la vulnerabilidad física y la más oscura moral, mientras que el desnudo para los griegos representaba la naturaleza y el control de la misma.

El desnudo renacentista tuvo muchísima importancia pues en este periodo se desarrollan las primeras reflexiones teóricas sobre el mismo –tratados- y éste se convertirá en la base fundamental para el estudio de las futuras academias hasta prácticamente el siglo XX. De hecho Kenneth Clark (1981) aporta lo siguiente:

El desnudo hace su primera aparición en la teoría del arte en el mismo instante en que los pintores empiezan a proclamar que su arte es una actividad intelectual, no mecánica. [...] Y Alberti supone que la base del procedimiento académico es el estudio del desnudo. (338)

Además se recuperarán los antiguos cánones de belleza y de proporciones, sus representaciones se basarán en la naturaleza y se comenzarán a hacer dibujos con modelos desnudos para posteriormente llevarlos a la escultura.

En el Quattrocento, Italia fue el centro europeo artístico renovador y el desnudo se convirtió en uno de los temas más representados por los artistas del momento, transformándolos en figuras bíblicas y mitológicas. Grandes artistas se forjaron en este periodo, como Donatello o Luca della Robbia, pero es fundamental mencionar la figura de Miguel Ángel Buonaroti. Él se inspira en ambos artistas, y en las obras de la antigüedad clásica, sabiendo llevar sus trabajos más allá, siendo la anatomía de las mismas impecables, y más realistas que nunca. Cabe destacar que el *Torso de Belvedere* [Figura 6] fue la obra griega clave de inspiración para sus obras.



Fig. 6. DE ATENAS, Apolonio. Torso de Belvedere, 1503-1513.

Más tarde, el desnudo barroco siguió la influencia de Miguel Ángel, pero según avanza el periodo, y en contraposición al anterior, se centrará más en conseguir la carnalidad. Esto se hizo cambiando el ideal de belleza anterior, para dar paso a uno nuevo, acorde al gusto de la época, siendo este de mayores volúmenes. Los artistas lo utilizaron también como medio para provocar un impacto emocional en el espectador.

Llegando al siglo XIX, el género artístico del desnudo pasará a convertirse en vehículo de transmisión de mensajes e ideas, empezando por recuperar el ideal clásico grecorromano.

Por tanto, el desnudo en el arte, al igual que en otras materias artísticas, ha servido como documento sociológico para conocer el canon de belleza en las distintas épocas históricas, y aunque haya cambiado bastante de un periodo a otro, muchas obras se han retroalimentado de sus predecesoras, sirviendo estas de referencia e inspiración.

2.2. El arte y la escultura en el siglo XIX

El siglo XIX comenzó con una reciente Revolución Francesa que marcaría los principales rasgos económicos, junto con el desarrollo de la Revolución Industrial a lo largo de toda Europa. La formación del proletariado, el fin de la sociedad estamental, las emigraciones del campo a la ciudad y el ascenso de la burguesía marcarán, por un lado, los principales aspectos sociales de la centuria, y el final del Despotismo Ilustrado, y el triunfo del liberalismo, por otro, los principales aspectos políticos.

En el arte del siglo XIX, deudor de la Ilustración, se podrá apreciar un avance importante con respecto a lo anterior, debido a diversos factores: los descubrimientos arqueológicos de Pompeya, Herculano y las ruinas de Paestum, la introducción de nuevos materiales, los nuevos avances médicos aplicables a la creación artística anatómica, o los científicos que permitirán el desarrollo de nuevas técnicas artísticas.

También destacarán la recuperación de tratados y estudios antiguos, como *Sobre la imitación de las obras griegas* de Winckelmann, las exposiciones nacionales en los Salones, el descubrimiento de las raíces populares, el individualismo y el papel fundamental de las Academias de Bellas Artes, fundadas la mayor parte de ellas en la segunda mitad del siglo XVIII.

Pevsner (1996) sugería que el arte del siglo XIX ofrecía:

Una continua tensión entre lo oficial y lo intimista. El arte reconocido, es decir, el arte de las academias, el arte del <<gran estilo>> en su aceptación burguesa, se erigía frente al arte antiacadémico y experimental, sin finalidad o posición social. [...] El gobierno mantenía a los artistas académicos; y esto hizo que la reputación y el número de los estudiantes académicos aumentaran. (151)

En este siglo, el arte se encontrará dividido en diversos estilos artísticos; estos son: el Neoclasicismo, el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo.

El Neoclasicismo buscó romper definitivamente con el Rococó y se basó en la sencillez, la objetividad, en el interés por lo histórico y la racionalidad, teniendo como modelos artísticos los cánones clásicos. De hecho, las Academias y los Premios de Roma tendrán un papel fundamental en fomentar dicho estilo. El Romanticismo, por otro lado, priorizará la subjetividad, las emociones, la individualidad y la experiencia personal.

Más tarde, a partir de mitad de siglo, podremos encontrar otros estilos muy diferentes, como son, por un lado, el Realismo, que se opondrá al correcto estilo clasicista y al especial sentimentalismo románticista, promoviendo un arte objetivo y queriendo plasmar la realidad del presente, claramente influenciado por la aparición de la fotografía. Tal como describió Rodríguez Ruiz (1996):

Algunos consideraban la Antigüedad grecorromana como un modelo de perfección, cuya ejemplaridad artística y ética no se ponía en duda, mientras que otros preferían someter la bondad y la belleza de los restos antiguos al imperio de la razón, de la crítica y de la historia. Dos formas de enfrentarse a la tradición clásica, tal como se había codificado desde el Renacimiento, aunque no las únicas de este periodo. (13)

Posteriormente el Impresionismo, jugó con el movimiento, el volumen, el color y la iluminación artificial de la materia, y terminando el siglo se comenzará a tratar el Modernismo, que se desarrollará en su mayoría en la centuria venidera.

La escultura en el siglo XIX seguirá, en mayor o menor medida, los estilos mencionados anteriormente, y tendrá relevante importancia, ya que gracias a influencias como Winckelmann, en defensa de las obras del arte clásico, los descubrimientos arqueológicos y la restauración y venta de esculturas clásicas, se pone de manifiesto un gusto por la escultura clásica que las Academias potenciarán. Además, obras como el *Laocoonte* [Figura 7] y el *Apolo de Belvedere* [Figura 8] se las consideró el ideal clásico escultórico.



Fig. 7. ATENODORO, POLIDORO DE RODAS y AGESANDRO. *Laocoonte*. Copia en mármol del Siglo I d. C.



Fig. 8. LEOCARES. *Apolo de Belvedere*. Copia en mármol del Siglo I d. C.

Por tanto, en esta nueva escultura ``se cruzan permanencias de la tradición barroca, sutiles y elegantes motivos rococó y novedades que tienen que ver con lo real y con el mundo ideal de los modelos de perfección clásicos propuestos por Winckelmann y coleccionados por todos.`` (Rodríguez Ruiz, 1996: 103)

A comienzos de siglo se dispusieron a crear esculturas clásicas modernas que complacieran la crítica de arte, que surge a mediados del siglo XVIII con el nacimiento de los Salones. El material predilecto será el mármol, y se desterrará el color.

Según avanza el siglo, esta escultura tan formal y clásica pasará a convertirse progresivamente en obras con mayor expresividad con la llegada del estilo romántico, aunque seguirá conviviendo el neoclasicismo entre tanto, hasta incluso, final de siglo. Con el Realismo e Impresionismo se quiso plasmar en las obras la realidad del momento, y con la llegada de la revolución industrial y las reformas sociales y políticas, se impuso en las obras el tema social, exponiendo al obrero como protagonista principal.

Pese a no gozar de tanto prestigio en este periodo frente otras artes como la pintura, para la escultura supuso un buen momento en cuanto a la buena formación de los artistas, a la innovación de técnicas y utilización de materiales, e incluso frente a su reproducción, ya que entre políticos y magnates empezará a nacer la preocupación por querer perpetuarse en el tiempo.

3. El artista escultor

3.1. Del taller a la Academia

El siglo XIX cambia paulatinamente el concepto de artista y la definición de arte. Cambia el modo de formación artística -pasando de gremios a academias y escuelas de arte- y la forma de producción de sus obras debido a la incorporación de nuevos materiales y su manera de admirarlas, sustituyendo poco a poco la tradición y la perfección técnica de Canova por la originalidad y espontaneidad de Rodin.

La escultura estuvo mucho tiempo bajo el mandato de los postulados gremiales, sujetos a una estricta relación maestro-alumno, y donde ha dependido por más tiempo del taller debido a sus particularidades. El propio parangón supuso un hándicap pues muchos artistas desprestigiaban la escultura al considerarla un arte menos noble, debido entre otros argumentos, al mayor esfuerzo físico que se debía emplear en la creación de las obras.

El pensamiento ilustrado contribuyó al cambio del concepto artístico en el siglo XIX. Este se transformará en un instrumento educativo y no tendrá una pura función de exaltación del poder. La burguesía que nace en este siglo potenciará un arte que refleje la conciencia social y su moral. Por tanto, nacerá el arte por el arte, y el artista dejará de ser artesano.

El escultor del siglo XIX encontró importantes limitaciones en el coste del material al contrario que en otras materias. Los artistas que empezaron a no depender de encargos para crear obras se encontraron con grandes problemas para afrontar la financiación del alto coste del traslado de materiales como el mármol o el bronce. Esto se solventó, en parte, gracias a la ayuda de los Salones, exposiciones universales y al desarrollo de otras técnicas que abarataron dichos costes, como el vaciado de arena, o la división del trabajo en la especialización de operaciones. También, gracias a la escayola, considerado nuevo material fundamental de la época, pudiendo los artistas afrontar inversiones más baratas, al tratarse de un material más económico para la venta en el mercado artístico. También permitió poder hacer copias con mayor facilidad, y favorecer el crear piezas de distintos tamaños, sobre todo de menores dimensiones. Por

otro lado, los grandes mecenas de las obras de mayores dimensiones seguirían siendo en su mayoría la Iglesia y el Estado [Figura 9].



Fig. 9. H.D.C., Martens. *El papa León XII visitando el estudio de Thorvaldsen el día de san Lucas, 1826.*

La formación del artista fue evolucionando desde lo manual a lo teórico y ello propició el desarrollo y nacimiento de importantes Academias a finales del siglo XVIII, como la *Academia de Milán* (1752), la *Real Academia de Inglaterra* (1768) o la *Academia de Múnich* (1770). Estas se convertirán a su vez en los centros de difusión del arte y el estilo del siglo XIX y se expandirán debido a la influencia del movimiento neoclásico.

Las Academias de Bellas Artes fueron las que convirtieron el arte en algo reglado, comenzando los tratados, a su vez, a perder la notoriedad del pasado.

Tras el pronunciamiento de la Academia de Roma en el año 1750, se estableció finalmente una división clara entre el gremio y la Academia. En él se manifestó que las artes eran consideradas por fin artes liberales y que las obras debían ser sometidas a los dictámenes de ésta. Para ello, la principal actividad educativa que se instauró fue el dibujo, práctica muy apoyada por personalidades, como el escritor alemán Sulzer (1792) citado por Pevsner (1982) que, según sus propias palabras:

La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. [...] Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no

sólo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzo. (121). Esta práctica se prolongó hasta el siglo venidero.

Las que se crean o se renuevan en el XIX ya dependían del Estado, rompiendo así con el patronazgo real anterior, teniendo que ver de primera mano la influencia y el apoyo de la burguesía.

Para los artistas del momento, la Academia significaba el ascenso social, otorgándoles prestigio en su profesión y ayudándoles en su promoción. Así de paso, regulaban la competencia del sector. Será ya a partir de la década de los 70, con el desarrollo de las escuelas de arte, cuando se comience a ver el artista *independiente* que rechaza los cánones académicos.

También era una enorme fuente de contenido intelectual para ellos, por sus numerosos libros, ilustraciones, grabados o dibujos, entre otros materiales, además de la libre disposición de modelos naturales y materiales de los que aprender e inspirarse.

Se formaba a los alumnos en técnicas y teorías artísticas, podían completar sus estudios con becas a Italia para conocer de cerca los referentes del arte antiguo, y en bastantes ocasiones trabajaron con modelos naturales, buscando la perfección en sus obras. Estos se usaron no solo como inspiración y modelo de reproducción, sino como propio molde a través de la técnica del vaciado al natural. En palabras de Carlos Reyero (2009: 261), ``el molde de yeso desvela, con toda su crudeza, la desnudez del modelo real, y en el que queda constancia de una conmovedora huella de vida´´. Esto queda reflejado en obras como la de Edouard Joseph Dantan, [Figura 10] en la que se puede apreciar como un escultor y su ayudante van quitando el molde de yeso a una modelo desnuda.



Fig. 10. DANTAN, Edouard Joseph. *Un vaciado del natural*, 1887.

El trabajo del artista con modelos naturales en el estudio, cuenta ya con una tradición histórico-artística anterior que se remonta incluso al Renacimiento y al Barroco. Ya a finales del siglo XVIII, personalidades como Sulzer (1792), nombrado anteriormente por Pevsner (1982), ponía de manifiesto este hábito:

La academia debe tener modelos de hombres de formas bellas que posen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones de algunos de los profesores principales...Esto permitirá explicar todo aquello referente a la observación de la luz y la sombra sobre figuras aisladas. (121)

Pero en el siglo XIX estas prácticas serán habituales, llegando a considerarse más importantes, si cabe, con el Realismo, donde la figura del modelo se convirtió en imprescindible, siendo ésta subordinada al artista en todo momento. Sin embargo, los modelos femeninos tardaron más en oficializarse en las Academias, pese a que ya se estuvieran utilizando en talleres y escuelas privadas. Es el caso, de la Academia de Bellas Artes de Francia, donde no se admitieron oficialmente hasta la década de los ochenta. Ambos se usaron como un buen recurso para las obras, hasta que pasaron de ser modelos escondidos tras personajes (dioses grecorromanos, por ejemplo) a convertirse a mitad de siglo en tema de interpretación en sí mismo.

Por otro lado, en el caso de Inglaterra por ejemplo, la utilización de los modelos desnudos fue más tardía. Las relaciones entre modelos y artistas fueron muy vigiladas por la Iglesia y el propio Estado, y no fue hasta la década de los cuarenta cuando

comienza a incrementarse estas prácticas, aunque solo en casos de artistas muy experimentados. La *Slade School of Fine Art* creada en 1871 fue la que definitivamente consiguió la mejor vía de acceso a los modelos desnudos.

Las posturas de los modelos también es importante destacarlas, pues hay un gran cambio a lo largo del siglo. Al principio, las posturas que adoptarán serán las que tenían las propias esculturas clásicas, que a veces eran algo complejas. En palabras de Emmanuel Schwartz, citado por Reyero (2009: 121), ``los desgraciados modelos permanecen en competencia con la grandeza de los modelos antiguos, de filósofos que no siempre comprendían, con la dificultad de expresar sin ningún accesorio (y con causa) la antigüedad repensada por el creador moderno''. No obstante, para la Academia, que ejercía bastante influencia a principios de siglo, la presencia de la figura del modelo no debía encontrarse en el resultado final de la obra, sino simplemente ser un intermediario para un fin: la representación de obras fieles a las de la Antigüedad clásica.

A mediados de siglo y con la llegada del Realismo esto fue cambiando, y los desnudos de modelos fueron adoptando posturas más naturales, sin estereotipos, casuales y cotidianas. Para ello, muchos artistas aludieron a momentos de descanso del propio modelo, quedando así ajenos a una belleza gestual preconcebida, notándose en el resultado final de las obras, pruebas irrefutables de quienes modelaron la obra.

La apertura museística en favor de las colecciones privadas de arte, al alcance de todos, a mediados y finales del siglo XVIII, tuvo una importante repercusión en el arte del siglo XIX. De hecho, hasta no bien entrado el siglo, los museos no serán plenamente públicos. A partir de entonces, incluso grandes colecciones reales pasaron a convertirse en piezas de museos públicos al alcance de todos los ciudadanos suponiendo una gran fuente de aprendizaje e inspiración para los artistas.

También en este periodo comienzan a aparecer los primeros museos de arte contemporáneo; como el *Musee des Artistes Vivants* en el Palacio de Luxemburgo en 1818, la *Neue Pinakothek* en Múnich, en 1853, o la *National Galerie* de Berlín de 1876.

Surgirán nuevos intermediarios entre el artista y el público, como el feriante tradicional, el marchante profesional y se consolidan las casas de subastas.

El artista de este periodo comenzará a organizar exposiciones de sus obras. De hecho, Jacques-Louis David fue uno de los primeros en hacerlo. Existieron exposiciones-concurso organizadas por las Academias como el Salón de París, otras organizadas por asociaciones de artistas, e incluso exposiciones nacionales, internacionales o universales de las que se hacía cargo el propio Estado.

En cuanto a la realización de la escultura policromada, fue un debate abierto entre los artistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, hasta que en 1815 el arqueólogo Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy publica en la obra *Le Jupiter Olympien* [Figura 11] sus investigaciones acerca de la escultura crisoelefantina antigua, que abrió debate en lo relativo al tema, y estimularía una serie de técnicas mixtas y prácticas en la escultura coloreada durante el resto del siglo.



Fig. 11. QUATREMÈRE DE QUINCY.
*Reconstrucción del interior del templo de Zeus
en Olimpia. Le Jupiter Olympien, 1815.*

Ya a mitad del mismo, el arquitecto y arqueólogo, Jacob Ignace Hittorff reveló definitivamente, gracias a sus estudios y pruebas científicas, la policromía existente en las obras clásicas antiguas. Esto hizo que empezaran a aparecer artistas que utilizaron dichas técnicas mencionadas con anterioridad, rompiendo con la monocromía anterior, como en el caso de la *Venus teñida* de J. Gibson realizada para la Exposición Internacional de Londres de 1862. Aunque este tipo de policromía fue también objeto de críticas, muchos artistas y teóricos lo defendían como un mayor acercamiento a la

realidad en la escultura. Flynn (2002) cita sobre alguien que escribe en 1840 lo siguiente:

Hasta ahora, no se ha hecho distinción alguna entre lo real y lo ideal en este aspecto; una figurilla pintada y una gran muñeca de cera con seda o terciopelo de verdad, con encajes auténticos y baratijas brillantes, son igualmente discutibles; pero una armoniosa, equilibrada y sobria aplicación de color y metal a una escultura puede ofrecer un resultado muy diferente. (119)

Además, el artista escultor luchó contra la diferenciación de su obra con la aparición frenética de figuras de entretenimiento popular (muñecas, figuras de cera, el autómata...), que iban ganando fama progresivamente.

3.2. Nuevos modelos y fuentes de inspiración

Para los artistas abordar el estudio de la escultura según las necesidades y los cambios que se daban en el continente europeo, era necesario contar con referencias sólidas. Gracias a toda una serie de hechos acaecidos nombrados con anterioridad, como los descubrimientos de Herculano, en 1738, y Pompeya, en 1762, donde se redescubre el mundo antiguo, surgen publicaciones, estudios y tratados que originan toda una historiografía.

El Renacimiento fue un periodo de inspiración directa del que se nutrieron muchos de estos artistas escultores por varias razones. Una de ellas fue porque a pesar de la lucha que se libraba en aquel entonces entre la pintura y la escultura -el parangone-surgieron muchos defensores de esta última que sirvieron de inspiración en su posteridad.

Torcuato Tasso afirmaba que la escultura era la expresión artística que más se acercaba a la naturaleza y a la realidad física; Francesco da Sangallo acentuaba el carácter perpetuo de la escultura y expuso puntos de vista diferentes de la creación escultórica y Tribolo aseguraba con sus propias palabras que *la escultura era la verdad y la pintura la mentira*. El célebre Cellini (1558-62), citado por Flynn (2002: 75), llegó a decir en su autobiografía que ``la más grande de las artes basadas en el diseño es la

escultura; es siete veces más grande que la pintura porque una estatua puede tener ocho puntos de vista y todos de la misma calidad''.

Por tanto, a partir de este periodo fue cuando la información escrita aumentó considerablemente gracias, en parte, a la eficacia de la imprenta. El tratado se convirtió en el escrito por excelencia para los artistas con el fin de encaminar su actividad creadora a través de un lenguaje universal, basado en reglas y mecanismos de carácter científico.

El repertorio de tratados escultóricos, no solo renacentistas sino también de otros periodos de la Historia del Arte, ha sido bastante escaso, suponiendo apenas un 10% del total con respecto a las otras artes plásticas. Muchos, de hecho, no han sido en su totalidad de escultura, sino solamente una parte del mismo.

Esto lo vemos, por ejemplo, en la obra de Giovanni Pietro Bellori *La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales superior a la naturaleza*, o en Vasari con su obra *Vidas de pintores, escultores y arquitectos* de 1550, de las que de la presencia de 133 artistas, solo un 17% pertenecen a escultores.

En general, la escultura siempre ha sido más difícil de entender que la pintura, ya que como se ha indicado, ha tenido el gran inconveniente de representar temas complejos y escenas. La pintura tiene un contexto y una escena en torno a unos personajes, y en la escultura es el espectador quien tiene que completar el entorno de la figura a través de su perspectiva visual. Es por ello, por lo que tal vez tuvo muchos detractores, desde Leonardo Da Vinci en el Renacimiento, hasta Baudelaire en el siglo XIX, quien en uno de sus escritos tildaba a la escultura de aburrida.

Frente a lo anterior, cabe destacar el tratado de Pomponio Gaurico, *Sobre la escultura*, publicado en 1504, que fue algo más allá que el resto, ya que fue escrito por un humanista aficionado a la materia, y no por alguien practicante de la misma. En él destaca la teoría planteada en torno a la figura del artista, refiriéndose a las cualidades y conocimientos que debe poseer como escultor para llevar a cabo sus propósitos y en la adquisición del bagaje escultórico a lo largo de la Historia. Por tanto este escritor fue un auténtico pionero que abrió camino en la realización de escritos sobre arte, por personas que no se dedican al mismo.

Por otra parte, la aparición de la imprenta, no solo sugirió la aparición de múltiples tratados, sino la creación de textos literarios, crónicas, etc. Uno de los escritos más importantes a destacar fueron los diarios de artistas, donde se suelen incluir los relativos a los viajes que hacían conocer su realidad desde el punto de vista personal.

Ya a mitad del siglo XVIII, debido al interés que empezó a surgir por lo clásico se pusieron en marcha varias expediciones artísticas para poder conocer de cerca obras de la Antigüedad grecorromana. De hecho, se crearon sociedades, como la *Society of Dilettanti*, conformada por la nobleza, que se dedicaban a financiar campañas arqueológicas y de las que surgieron libros que fomentaron la expansión por dicho gusto clásico, como por ejemplo, el manual *Antiquities of Athens*, en 1762, publicado por los arquitectos y viajeros británicos, James Stuart y Nicholas Revert, que contribuyeron a difundir el conocimiento del arte antiguo.

Y no solo eso, la adquisición de obras como los conocidos por *los mármoles Elgin* por el *Museo Británico*, en 1816 supuso, por ejemplo, para J. Flaxman y otros artistas académicos, obras de referencia e inspiración, pues eran representaciones paradigmáticas de la escultura clásica y destacaban por su exacto naturalismo. Además, gracias al estudio de estas obras acerca de su posible policromía, desemboca a mediados de siglo, la ruptura de algunos artistas con la monocromía neoclásica.

Por último, el papel de los teóricos del arte como Winckelmann o Lessing sirvieron de estímulo para los artistas del siglo XIX. Winckelmann fue uno de los teóricos más influyentes del clasicismo debido a sus interpretaciones y gusto por el ideal clásico. En su obra *Historia del Arte en la Antigüedad* de 1767, considerado uno de los mejores documentos sobre el estudio del arte antiguo, establece su concepto de lo bello, imitando el arte griego pues éste representaba para el mismo, el ideal de belleza. Además, fue fundamental en el desarrollo de la teoría neoclásica, donde también nombra la escultura antigua.

De hecho, a pesar del descubrimiento del *Laocoonte*, en el año 1506, el teórico Winckelmann (1755), citado por Flynn (2002: 95) utilizó esta obra de ejemplo para personalizar la esencia de la ``noble simplicidad y calma grandeza''. Y continuando con la inspiración en grandes obras clásicas, la obra *Apolo de Belvedere* también fue fuente

de inspiración de los artistas del siglo XIX, pues en ella se representaba la mezcla entre lo erótico y el ideal de belleza estética heroica neoclásica.

Gotthold Efrain Lessing fue otro gran foco de inspiración del clasicismo, pues también defiende el modelo ideal griego. Publica en 1766 la obra *Laocoonte o De los límites de la pintura y de la poesía*, donde pone de manifiesto sus opiniones, contraponiendo escultura y poesía. De hecho, solo admitirá las artes plásticas como expresión de la belleza puramente física.

4. La importancia del dibujo y el estudio anatómico en el desnudo

En el momento en que el arte se pudo considerar ciencia porque suponía el estudio directo de la naturaleza, el artista necesitó un férreo conocimiento en leyes de perspectiva, anatomía y proporciones. Aspectos estos que definitivamente se comenzaron a enseñar y divulgar gracias a la aparición de las Academias de Bellas Artes. Entonces, géneros como la escultura gozarían de una buena consideración cultural y social por la sociedad y críticos de arte.

Se tiene constancia desde la segunda mitad del siglo XV gracias a varios estudios de los talleres de Ghirlandaio y de Filippino Lippi y el testimonio de Vasari, que el dibujo de modelos desnudos formaba parte del propio aprendizaje del artista.

De hecho, se puede afirmar que la base del desnudo artístico es el dibujo, que está ínfimamente relacionado con el academicismo, y por supuesto, con el conocimiento anatómico. Éste tipo de dibujos eran llamados *academias*, y solían realizarse a carboncillo realizando las tres dimensiones a través de la técnica del sombreado. Ésta se realiza a través del trazado de luces y sombras y su extensión con la ayuda de un trapo. Otros elementos adicionales que se utilizaban eran las cretas de colores¹ o la tinta con plumilla o caña.

Definitivamente, el dibujo será el mejor aliado de la escultura, pues en él la línea va más allá pudiendo dividir el espacio recreando la bidimensionalidad y la tridimensionalidad a través de varios planos.

Remontándonos incluso a la Antigüedad clásica con Pausanias y Plinio ya tenemos muestras del interés e importancia que causaba dicha práctica para la creación de esculturas e incluso pinturas. Más tarde, Alberti en 1568, reforzará esta teoría dando relevancia al cuidado de los propios contornos en su obra *Della statua*. Y contemporáneo a él, Francisco Pacheco, arremetió contra aquellos artistas que prescindían de esta práctica para realizar sus obras.

¹ Cretas de colores: Pigmentos en polvo con arcilla aglutinados con goma de tragacanto o metilcelulosa procedente de roca caliza formada en el periodo cretácico.

La aparición de las *cartillas* en el siglo XVII, gracias a autores como Fialetti, supuso una gran ayuda al aprendizaje del dibujo, pues estas eran usadas como propios manuales de copia.

A mediados del siglo XVIII, la obligatoriedad del dominio de la técnica del dibujo fue tal que se constituyeron academias de dibujo. A partir de entonces, el dibujo y los modelos en yeso serían las bases fundamentales para la creación de esculturas hasta entrados al siglo posterior. Durante todo el XIX el dibujo, sobre todo al natural, se convirtió en la materia esencial de la formación del artista.

De hecho, esta práctica se transformó en un verdadero vehículo de expresión que a la vez educaba y ordenaba la mente del artista. Teóricos como Dupuis (1836), citado por Fuentes Pérez (2008: 143), afirmó que ``el dibujo es el medio de todas las aptitudes, el instrumento de todas las industrias, el pasaporte de todas las profesiones, la estenografía del pensamiento``.

En cuanto al estudio anatómico, protagonista indiscutible en la elaboración de desnudos, se convirtió en obligatorio para los artistas del momento. Esta idea se remonta a la escuela de medicina tolemaica fundada en el Antiguo Egipto en el año 300 a.C., donde habitualmente se practicaba con frecuencia la disección humana. Estos ejercicios prosperaron en el tiempo y en la antigua Grecia; personalidades como Hipócrates, Aristóteles o Galeno las enriquecieron. De hecho, la medicina medieval tomará de base y referente los libros y conocimientos en general de éste último, practicándose apenas algunas disecciones. Esto tiene sentido si estudiamos su contexto histórico, donde apenas se realizaban siquiera desnudos artísticos, considerados asunto inmoral.

Esta situación comienza a cambiar a partir del siglo XV, cuando empiezan a extenderse abiertamente las enseñanzas anatómicas, si bien debido a la escasez de dibujos, no se han podido hallar pruebas palpables del estudio anatómico a través del dibujo del desnudo. Sin embargo Alberti (1435), citado por Clark (1981: 338), advirtió que ``para pintar el desnudo, empezad por los huesos, añadid luego los músculos y cubrid después el cuerpo con carne [...] Un pintor no debe presentar lo que no se puede

ver, pero este procedimiento es análogo a dibujar un desnudo y luego cubrirlo de ropajes''.

Ya a finales del siglo XVI la anatomía se fue convirtiendo en una actividad escolástica en centros de ciudades como Padua, Bolonia y Leiden. A partir de 1530 habrá una eclosión de reproducciones de libros y grabados anatómicos. Cabe destacar la figura de Leonardo Da Vinci, gran defensor del dibujo, que apoyaba el conocimiento anatómico a través de la disección de cadáveres de los que tomaba directamente apuntes. Leonardo (1982), citado por Gómez Molina (1995), apuntó en su *Cuaderno de notas* lo siguiente:

Los que dicen que es mejor presenciar una demostración anatómica que ver mis dibujos de la anatomía del cuerpo, tendrían la razón, si fuera posible observar todos los detalles de estos dibujos en una sola figura. Pero [...] para obtener un conocimiento completo [...] he anatomizado más de diez cuerpos humanos. Para ello he ido rompiendo los diversos miembros, quitando las más pequeñas partículas de carne que rodeaban las venas, sin causar efusión de sangre, fuera de una imperceptible hemorragia de las venas capilares. Y como no bastó un solo cuerpo, fue necesario continuar con otros muchos cuerpos para lograr un conocimiento más completo, repitiendo estos dos veces para descubrir las diferencias. (181)

Los dibujos anatómicos del tratado de Andreas Vesalius *De humani Corporis Fabrica*, publicado en Basilea (Suiza) en 1543, veinticuatro años después de la muerte de Leonardo, se consideran los más perfectos dibujos anatómicos del mundo y fueron una verdadera revolución para la época. Se reprodujeron más de 25 ediciones en los siguientes 250 años. De hecho, estos se recuperan a finales del XIX, publicándose una serie de facsímiles, ya que anteriormente se llegaron a perder, y esto repercutió en la representación del cuerpo humano en los siglos siguientes.

Cabe destacar el caso español de Juan de Arfe y Villafañe que en 1585 realiza la obra *De varia conmensuración para la escultura y arquitectura* que se considera influencia directa de Vesalio, y que será prácticamente el único tratado anatómico español durante décadas.

A partir de Vesalius, se empieza a relacionar ínfimamente la disección anatómica con el erotismo. El francés Charles Estienne en su obra *De dissectione partium corporis humani*, en 1545 seguirá esa línea y mostrará varios grabados

anatómicos de jóvenes atractivos y en posiciones, con énfasis erótico. Esto irá ligado a la representación artística del desnudo barroco más carnal.

Ya en el siglo XVIII se registró la mayor proliferación del arte anatómico, y la expansión y el refinamiento de las técnicas de impresión favorecieron la difusión de los nuevos conocimientos.

De hecho, un atlas de mucha influencia tras el publicado por Vesalius fue el de *Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani*, editado en la Universidad de Leiden, en 1747. Este atlas es el resultado de un trabajo conjunto de 28 grabados de ilustraciones anatómicas precisas, elaboradas por el artista Jan Wandelaar y el letrado y anatomista Bernard Siegfried Albinus.

También destaca *Specola* fundada por el gran duque Peter Leopold de Lorraine, cuya colección de 800 modelos esculpidos en tamaño natural desde 1771 y 1814, son de un valor anatómico importante.

Ya en el siglo XIX las Academias de Bellas Artes impartirían clases de estudio anatómico a los artistas, sirviendo como apoyo médicos-anatomistas como Mathias Duval o Paul Richer, quienes aplicaron estos estudios sobre el orden estético; este último en obras como la *Anatomie artistique*, en 1890.

En el caso de Inglaterra cabe destacar la figura de Willian Hunter, primer profesor de anatomía de la Royal Academy. La iniciativa fue imitada por otras muchas instituciones como la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Esta última planteó su plan de estudios a través de varias fases que el artista debiera recorrer obligatoriamente, ordenándolas de menor a mayor dificultad; la *sala de principios*, donde se iniciaban en las enseñanzas artísticas, la *sala de yeso*, donde se practicaba el dibujo de esculturas clásicas, y la *sala del modelo vivo*, donde el artista realizaba ya obras sobre modelos naturales. Cabe destacar que incluso se realizaron concursos de dibujos anatómicos como *Le Prix de Rome*, acaecido en el 1853 en Francia.

Uno de los textos más importantes del siglo para España fue el escrito *La anatomía artística* de Esquivel, citado por Reyero (2009: 193) donde sostenía que ``el

cuerpo de la mujer tiene las mismas proporciones que el del hombre, con la diferencia de ser más pequeño, sus formas más redondeadas''.

A finales del siglo, con el descubrimiento de los rayos X por Wilhelm Conrad y el microscopio, se favorecieron estudios más profundos y exactos de la figura humana.

Por tanto, la estrecha relación que se forjó entre la medicina y el arte por entonces, contribuyó a acrecentar la fama de los artistas, elevándoles a un grado superior de conocimientos, y facilitó que los estudios de bellas artes pudiesen formar parte de la universidad.

5. El desnudo en el siglo XIX

5.1. Los tipos de desnudos

La representación del género del desnudo durante el siglo XIX fue muy amplia, ya que fue uno de los temas preferidos por los artistas. Estos se dividieron en dos grandes grupos, el desnudo profano y el desnudo sagrado.

El desnudo sagrado siguió siendo encargado por el Estado y la Iglesia en casi toda la zona occidental, y lo constituiría en su mayoría la figura de Cristo, aunque también santos y mártires. Este fue producido en menor medida que el profano, siendo éste último en el que nos centraremos tal como ya apuntamos.

El desnudo profano fue el más abundante por varios motivos, pero fundamentalmente, porque durante todo el siglo habrá una fuerte presencia del arte academicista sobre todo a comienzos, cuando el ideal de belleza escultórica se fundamentó en el ideal clásico, surgiendo una fuerte tendencia hacia el desnudo pagano.

El desnudo pagano fue la estrella del periodo neoclasicista, y a lo largo del resto de siglo que nos ocupa, dioses, héroes y personajes mitológicos, se convirtieron en los protagonistas de las obras. Así pues, “la longeva presencia del Neoclasicismo durante toda la escultura del XIX permitió alargar la cantidad de estatuarios, siendo muchos de ellos alegorías desnudas y ritos igualmente desnudos” (Aguilera, 1972).

Esto además contribuyó a justificar los desnudos de la época, evitando así el escándalo y las críticas, ya que aunque se diera una apertura de la mentalidad con respecto a otros periodos, la censura seguía estando presente, aunque de forma más contenida.

Por otro lado, al avanzar el siglo XIX, con el surgir de diferentes corrientes, se promueve el desnudo profano de otras formas. Es el caso del periodo romántico, en el que aparecen varias obras basadas en la representación de alegorías, sobre todo en cementerios, y en el caso del periodo realista, donde se promovió la representación de la vida cotidiana, en las que el pueblo será el gran protagonista.

5.2. El desnudo escultórico y sus artistas

El desnudo en la escultura a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX tuvo una gran presencia debido al academicismo latente que existía, fomentado desde el siglo XVI por las Academias de Bellas Artes. Sin embargo, a lo largo del mismo sufrirá cambios en el ideal de belleza clásico.

El periodo neoclásico verá especialmente favorecida su producción y desarrollo a consecuencia de la importancia que se le concedía a la figura individual y a la reminiscencia de los modelos clásicos griegos, en los que predomina la inspiración mitológica. Por tanto, se volverá a la representación del canon de belleza ideal de la figura humana de las 8 y 7 cabezas y media.

Se buscaba una belleza puramente formal con intención de serenar las formas del reciente Rococó, un naturalismo contenido dentro de los límites del ideal de la Antigüedad. Por otro lado, este sistema de representación de la figura humana se volverá a alejar ligeramente de la realidad, en favor de encontrar esa belleza ideal.

Sus principales aspiraciones ahora serán la elegancia, la línea frente a la forma, la sobriedad, la pureza, la perfección de la técnica y el placer intelectual. El neoclasicismo no pretendía halagar a los sentidos, sino al espíritu.

Por tanto, la escultura sacrifica la utilización de los contrastes, el efecto pictórico y mostrará un distanciamiento respecto a las formas contenidas y a las faltas de expresividad.

Este arte estará impulsado por las Academias, y el primero en abrir esa nueva línea clasicista fue David, pero los artistas principalmente neoclásicos más importantes fueron Canova, Thorvaldsen y Houdon.

El escultor inglés **John Flaxman** será quien abrirá camino en el estilo clasicista en Inglaterra y en general, en el periodo neoclasicista; posteriormente transmitirá como docente escultor de la Real Academia de las Artes su influencia por el arte antiguo. A propósito de esto, el traslado de una gran cantidad de obras clásicas, entre ellas las del Partenón, hizo mella en la inspiración de los artistas ingleses, y en general, del

momento. Este, a la vez interesado por el gótico anglosajón, crea un desnudo a caballo entre el medievo y el clasicismo.

La escultura de **Antonio Canova** se caracteriza por tener en su trayectoria grandes influencias del artista barroco Gian Lorenzo Bernini. De hecho, era un modelista de bocetos (en terracota) y un gran dibujante, proeza que ayudaba a llevar a cabo sus piezas a mayores dimensiones. Seguramente como Aguilera (1972: 255) afirmaba, ``nadie, evidentemente, más puro y convincente en sus líneas, de un dibujo y de unas cualidades plásticas insuperables, haciendo que el mármol parezca carne, pero fundida en cánones de una estética perfecta``

Su obra se inspira en la época helenística, y sus desnudos tienen una ligera carga sensual, siendo la superficie de estos, aterciopelada y suave. Además, era un gran amante de la juventud, por lo que prácticamente toda su obra del desnudo son personajes jóvenes y bellos. Todo esto se puede ver en esculturas como *Hércules y Licas* [Figura 12], *Orfeo y Eurídice* [Figura 13] para la Villa Padrazzi di Aolo deada berniana, o *Las tres gracias* [Figura 14].



Fig. 12. CANOVA, Antonio. *Hércules y Licas*. 1815.



Fig. 13. CANOVA, Antonio. *Orfeo y Eurídice*. 1773.



Fig. 14. CANOVA, Antonio. *Las Tres Gracias*. 1822.

Su modelo de desnudo más frecuentado fue el mitológico, aunque también realizó múltiples encargos para la Iglesia, pues el Papa Clemente XIV sentía verdadera admiración por él. Allí fraguó un nuevo modelo de tumba, donde los desnudos no sólo formarían parte de figuras individuales mitológicas, sino que se empezarán a ver como

alegorías que integran parte de conjuntos funerarios, siguiendo las reminiscencias de finales del siglo pasado. Por tanto, el tratamiento de la muerte irá cambiando, ya no se representa con esqueletos o vanitas, buscándose la inmortalidad terrenal a favor de la vida eterna en el más allá. Ejemplo de ello lo vemos en la obra *Monumento de Clemente XIII* [Figura 15].



Fig. 15. CANOVA, Antonio. Detalle de la obra *Monumento de Clemente XIII*. 1791.

Por otro lado, el artista **Bertel Thorvaldsen** se inspira, al contrario que Canova, en la Grecia de mediados del siglo V a.C.; de hecho, restauró los *mármoles de Égina*, modelos de influencia para sus obras. Por lo tanto, sus desnudos excluirán todo elemento sensual y se centrarán en un único punto de vista frontal en sus obras. Además, las superficies de estas serán táctiles buscando efectividad visual. Ejemplo de ello, son las obras; *Venus de la manzana* [Figura 16], *Ganimedes arrodillado ante el águila* [Figura 17], y *Las tres gracias* [Figura 18].



Fig. 16. THORVALDSEN, Bertel. *Venus de la manzana*. 1813-16.



Fig. 17. THORVALDSEN, Bertel. *Ganimedes arrodillado ante el águila*. 1817.



Fig. 18. THORVALDSEN, Bertel. *Las Tres Gracias*. 1819.

En menor repercusión, surgieron otros escultores a lo largo de Europa que también legaron al desnudo interesantes aportaciones propias, además de grandes obras.

En Suecia nace el escultor **Juan Tobias Sergel**, que también tomará de referencia a la Antigua Grecia, aunque su desnudo se centró más en lo heroico, tomando héroes de la mitología como principales protagonistas de sus piezas, como se aprecia en *Otríades*. Por otro lado, tocó lo festivo, asociando a sus figuras escultóricas mitológicas ese toque jocoso, como se percibe en su obra *Fauno embriagado* [Figura 19].

El artista Johann **Gottfried Schadow** es quien lleva a la escultura centroeuropea a su mayor expresión clásica, anunciando ya lo romántico. En su desnudo *La muchacha descansando* [Figura 20], se percibe una lucha por dejar atrás el frío academicismo, y poner su toque personal a la obra, dejándose llevar por el naturalismo.

Por último, **Jean Antoine Houdon**, en Francia, será uno de los artistas que se encontrará a mitad de camino entre el neoclasicismo y el prerromanticismo. Fue un escultor fundamental para la época, especializado fundamentalmente en retratos, pero que también recreó desnudos, como las dos obras inspiradas en *Diana cazadora* [Figura 21], una realizada en bronce y otra en mármol, en las que realiza un desnudo muy sutil y de carácter ligero, que parece como si la figura apenas flotara. La escultura gozó de alabanzas llegando a equipararla con la belleza de otras obras de la antigüedad clásica, pero no pudo ser expuesta en el Salón hasta 1802, año donde los críticos cambiaron de parecer reprochando el realismo de la misma.



Fig. 19. SERGEL, Juan Tobias.
Fauno embriagado. 1774.



Fig. 20. SCHADOW,
Gottfried. *La muchacha
descansando.* 1826.



Fig. 21. HOUDON,
Jean Antoine. *Diana
cazadora.* 1776.

Mientras, en España, la arraigada tradición barroca hizo retrasar ligeramente la introducción neoclasicista en el arte. Hecho determinante de su llegada fue la creación en 1752 de la Academia de San Fernando, que fue instruyendo a los nuevos escultores del siglo. El material preferido por los artistas había sido la madera policromada debido, en parte, a la delicada situación económica de los artistas que atravesaron, pero con la llegada del Neoclasicismo, este se irá sustituyendo por el mármol. El género del desnudo no fue un tema especialmente elegido en un principio, debido a una profunda mentalidad cristiana que realizaba encargos mayoritariamente de imaginería religiosa. Sin embargo, con la inspiración en la antigüedad muchos fueron los que trataron, sobre todo, el desnudo mitológico. Los artistas que destacaron en este periodo fueron escultores del ambiente cortesano de Madrid, como Francisco Gutiérrez, autor de la muy famosa *Fuente de Cibeles* en Madrid, José Álvarez Cubero y Antonio Solá, entre otros.

José Álvarez Cubero fue uno de los artistas neoclásicos españoles más importantes, debido en gran parte a su clara influencia de Canova, cuando estudió en Roma. De hecho, ganó mucho prestigio, llegándose a conocer como el Canova español. Su obra culmen será uno de los desnudos españoles más importantes, la *Defensa de Zaragoza* [Figura 22], que se encontraba entre el mito y la realidad de la sociedad. Se representa un tema de actualidad camuflado bajo un tema mitológico, representando un desnudo muy naturalista y con acentuada expresión en los rostros.



Fig. 22. ÁLVAREZ CUBERO, José. *Defensa de Zaragoza*. 1818-25.

Más tarde, la escultura, únicamente en Francia, se adapta al periodo romántico. Este afectó de forma profunda e independiente a los modelos del pasado, hallando expresión y narrativa a sus obras, aunque la escultura solo adoptó de este movimiento dos aspectos que serán fundamentales. Por un lado, la elección de los temas, que desarrollan la mayor parte, la exaltación de las glorias nacionales, la inspiración literaria, los retratos y los monumentos funerarios. Y por otro, la búsqueda del efecto pictórico en el sentido plástico y técnico, a través sobre todo del juego de luces y sombras, que dará bastante oportunidad a los desnudos. Este nuevo efecto servirá para dar un nuevo sentido a la superficie de la escultura, buscando nuevas posibilidades ilusionistas. La obra *Matanza* [Figura 23] es uno de los mejores ejemplos del desnudo romántico con expresión más extremada del estilo pictórico; en ella se plasma la matanza de los inocentes.



Fig. 23. PREAULT, Auguste. *Matanza*, 1834.

El tratamiento de la muerte que empieza a cambiar durante principios del siglo XIX, sigue evolucionando y explotándose, convirtiéndose los cementerios durante la etapa romántica en verdaderos museos.

También se comienzan a hacer modelos escultóricos a tamaño real, siguiendo las preferencias del propio autor, ya que anteriormente había dependido únicamente de encargos provenientes de la Iglesia y del Estado. Primer ejemplo de ello será *Jason*, a escala heroica de Thorvaldsen. Otros maestros destacados del periodo fueron Rude y Barye, si bien el artista que abre el camino de la escultura del desnudo románticista será sorprendentemente el pintor **Théodore Géricault**, en una de sus experiencias escultóricas *Ninfa y sátiro* [Figura 24], donde extrae de los personajes, la pasión y la violencia. Esta obra tallada en piedra ejerce un gran dramatismo debido a la figura que representa el sátiro sobre la ninfa que llega a incomodar al propio espectador que lo ve, haciéndonos cómplices del episodio.



Fig. 24. GÉRICAUT, Théodore. *Ninfa y sátiro*, 1820.

Antoine-Louis Barye funde desnudos con la naturaleza a través de la representación realista de animales, hazaña por la que será más conocido. Su tema favorito de representación fue el mitológico, ya que este le daba pie a la realización de desnudos y criaturas mitad hombre, mitad animal. Estos desnudos son de un realismo bastante latente, combinando movimientos y líneas curvas con anatomías perfectamente moldeadas y musculaturas evidentes. Su escultura, además, tiene un ligero tono pictórico de influencia románticista, periodo en el que fue formado, pero su repertorio más importante pertenece al periodo realista. Descubrió las verdaderas pasiones de los hombres a través de los animales.



Fig. 25. BARYE, Antoine-Louis. *Teseo y el minotauro*, 1843



Fig. 26. BARYE, Antoine-Louis. *Tres mujeres sentadas: Venus, Minerva y Juno*, 1800

Pero sin duda, será **Francois Rude** uno de los escultores más importante del momento. Su inspiración será sobre temas de gentes y lugares de la vida popular italiana. Aisló figuras de tamaño natural de dicho repertorio y las convirtió en tema principal. Su obra cumbre, *La marsellesa*, glorifica la revolución francesa inspirada por la figura de la libertad a través de referencias clásicas, donde el pueblo es una simple concepción alegórica. Vemos en los gestos del rostro de los personajes, reflejar el más puro sentido romántico, y transformar la expresión en algo inmaterial, un puro grito de guerra.



Fig. 27. RUDE, Francois. *Pescador napolitano*, 1830.



Fig. 28. RUDE, Francois. *La Marsellesa*, 1833-6.



Fig. 29. RUDE, Francois. *Hebe y el águila*, 1840.

En el caso español, como al igual que en el resto de Europa, exceptuando Francia, se prolongaría el gusto neoclásico. Por tanto, pocos fueron los artistas que destacaron en el periodo, distinguiéndose entre ellas dos figuras, la de Jerónimo Suñol y José Gragera, artistas que no trabajaron especialmente el desnudo.

A partir de entonces, coexistirán dos tendencias: la neoclásica que perdura en buena parte del siglo y la del realismo historicista cuyo desarrollo fue bastante escaso.

La escultura en el segundo tercio del siglo XIX (Segundo Imperio) fue derivando a una escultura pictórica, que pese a haber existido ya anteriormente, será en este periodo cuando los efectos pictóricos se logren con más intensidad. Lo novedoso es el nuevo sentido de la superficie, pues cambió la forma de tratar los diferentes materiales, acentuando las características propias de la materia. En cambio, durante el neoclasicismo la superficie era algo inmaterial y suave. En este periodo también destaca la posibilidad ilusionista que llevará a su grado máximo la experiencia iniciada en el Barroco. Destaca especialmente en este periodo J. Carpeaux.

En cuanto al desnudo, fue a partir del realismo cuando se convirtió en una obsesión para los artistas momento en el que pudieron fusionar la fijación estética con la pasión física. Tratarían de ofrecer una visión directa del cuerpo, independientemente de encajarlo dentro de un tema (histórico, mitológico, religioso...). Según sostiene Reyero (2009: 20) ``en el desnudo realista hay una dimensión nueva: lo real se hace artístico solo por el hecho de ser observado´´. En este mismo momento se empezaron a forjar las claves del desnudo moderno que continuaría durante todo el siglo XX.

Jean-Baptiste Carpeaux fue un célebre pintor y escultor, que trasladó con mayor facilidad los efectos pictóricos a la escultura. Ganó el premio de Roma en 1854 y fue anteriormente alumno de F. Rude de quien tendrá referencias, pese a que adoptará un ligero estilo neobarroco en sus obras. No obstante, el artista a quien tendrá como referente en los dos de los desnudos más importantes de su carrera, fue Miguel Ángel Bounaroti. Estas son por un lado, *Ugolino y sus hijos* [Figura 30], basada en la Divina Comedia de Dante, uno de los temas favoritos del escultor italiano, realizada en 1863, donde demuestra su maestría en la representación del desnudo y cuida perfectamente las expresiones de las cabezas que nos pueden recordar a las têtes d'expression de los

artistas estudiantes (Antigüedad y Aznar, 1998). Y por otro, *La danza* [Figura 31], grupo monumental encargado por la Ópera de París, inaugurado en el 1869, donde plasma una verdadera orgía sensual y placentera de la vida. Ambas obras muestran unos cuerpos perfectamente esculpidos con una intensidad de articulación de la superficie anatómica, muy al estilo de Miguel Ángel, y a su vez con un enorme potencial expresivo.

Este escultor lleva a su máximo potencial el naturalismo visual y emocional, línea que seguirán de aquí en adelante varios escultores franceses posteriores, del siglo XIX.



Fig. 30. JEAN-BAPTISTE Carpeaux. *Ugolino y sus hijos*, 1863.



Fig. 31. JEAN-BAPTISTE Carpeaux. *La danza*, 1869.

Cabe destacar en este periodo al pintor y escultor inglés **Frederic Leighton**, ya que en una de sus obras clave, *Atleta luchando con una serpiente pitón* [Figura 32] supo combinar el estilo romántico y realista francés, creando un desnudo de un modelado muy natural y basado en el ideal académico neoclasicista. Esta obra de hecho, supuso una ruptura con la tradición inglesa escultórica predecesora, y por tanto, una novedad para la escultura inglesa de mitad de siglo.



Fig. 32. LEIGHTON, Frederic. *Atleta luchando con una serpiente pitón*, 1877.

Por otro lado, el artista **Emmanuel Frémiet** seguirá las influencias de Barye en cuanto a la creación de figuras anatómicas humanas y de animales. De hecho, los mezcla y los compara en obras como *Gorila llevándose a una mujer* [Figura 33] que fue primeramente rechazada en el Salón de 1859 y aceptada posteriormente en el Salón de 1887. Se cree que la obra pudo estar influenciada también por *El origen de las especies* de Charles Darwin, publicado en el mismo año en el que fue presentada su obra por primera vez al Salón. El desnudo es de un realismo etnográfico inaudito, siguiendo la línea naturalista anterior explotando la expresividad de sus figuras.



Fig. 33. FRÉMIET, Emmanuel. *Gorila llevándose a una mujer*, 1887.

A finales del siglo XIX muchos fueron los artistas europeos que se empezaron a preocupar por la innovación en el material y la técnica del modelado de la escultura. Comenzaron a innovar y experimentar con la pátina y el cincelado de la obra. Muchas obras destacaron en esta línea de innovación como lo fueron las esculturas del artista **Alfred Gilbert**, que recupera el proceso de la cera perdida en la fundición de bronce y/o experimentó con la pátina y la superficie del bronce gracias a la influencia de Roberts Austen sobre el uso de sus técnicas antioxidantes. Algunas de sus obras como *Ícaro*, reflejan una profunda comprensión del desnudo ideal, alejado del clásico.

El movimiento impresionista también tuvo influencia en el desnudo escultórico, y su mayor representante fue el artista Auguste Rodin, al que luego trataremos. Este supuso el inicio del camino de los movimientos de vanguardia y dejó importantes innovaciones, como la ruptura con el arte academicista o la nueva forma de tratamiento de la escultura.

Desde otra perspectiva, existió otro gran artista coetáneo al anterior, más importante en su faceta como teórico escultor, **Adolf von Hildebrand**, quien lega el principio de la reforma escultórica del siglo XIX, a través de su escrito *El problema de la forma*. Esta obra no solo sirvió de inspiración a muchos artistas del momento, sino que gozó de un gran apoyo por historiadores del arte y el público en general. Sus desnudos se inspirarán, en palabras de Ramírez (1997: 151), en ``un naturalismo que trata de ocultarse –distanciarse, aislarse- bajo la apariencia intemporal de modelos griegos en busca de una especie de dignidad emanada directamente del volumen´´. Esto se contempla en su obra *Adolescente* [Figura 34], donde busca la forma pura dejando a un lado la expresión de sentimientos.



Fig. 34. HILDEBRAND, Adolf. *Adolescente*, 1877-84.

Auguste Rodin comenzó a admirar los desnudos de Miguel Ángel en sus viajes a Italia, aunque sus cuerpos en general, no se centrarán en ningún tema en concreto, simplemente en la figura humana. Una de sus primeras obras *La edad de bronce* [Figura 35], que fue enviada al Salón en 1877, fue criticada por la renovación que supuso el crear esculturas a través del modelado, y no a través del vaciado del natural como se estaba haciendo por entonces, pero a su vez atrajo gran parte de la atención del público debido en parte a su exquisito realismo anatómico del desnudo.

Realmente la gran innovación que generó Rodin en el arte es la fragmentación del cuerpo humano, la obra inacabada, incompleta. Su secretario, Rainer María Rilke citado por Flynn (2002: 134-135), añade que ``cada uno de estos fragmentos es de una unidad tan curiosamente llamativa, tan posible por sí misma, tan pequeña en su necesidad de totalidad, que recordamos que son sólo partes''. Prueba de esto es la obra *Las tres sombras* [Figura 36].

Cabe destacar la forma tan original que tenía de trabajar con el modelo natural, pues le sugería moverse por su estudio libremente, obteniendo así más fácilmente la aprehensión del movimiento y los cambios de luz en la figura, consiguiendo profundidad en sus obras.

Su obra culmen en torno a la cual erigirá muchos trabajos posteriores, será las *Puertas del Infierno* (1880-1917). En él se encuentran uno de los desnudos más

interesantes del siglo XIX. Para la decoración de las Puertas usó el texto del Infierno de Dante, que curiosamente apenas conocía, debido en parte a su escasa formación intelectual, incluyendo figuras anexas que expresaran algún tipo de emoción. En base a esto, más tarde alguna de esas figuras las convertiría en obras individuales como en el caso de *El Pensador* [Figura 37].

Definitivamente, Rodin aportó nuevas direcciones para el desnudo en su obra y los trata de forma intimista y con una ligera introspección psicológica. Para Antigüedad y Aznar (1998: 224) Rodin tuvo ``una visión trágica de la condición humana: sus pasiones culpables, el deseo nunca satisfecho, la vana esperanza de la felicidad´´.



Fig. 35. RODIN, Auguste.
La edad de bronce, 1877.



Fig. 36. RODIN, Auguste.
Las tres sombras, 1885.



Fig. 37. RODIN, Auguste. *El pensador*, 1882.

Finalmente, en la última década del siglo, Rodin abrió la puerta al expresionismo escultórico debido a su característica forma de deformar los cuerpos. Entonces artistas, como George Minne con su *Madre gritando por su hijo muerto* [Figura 38], o Antoine Bourdelle con su *Guerrero sin pierna* [Figura 39], empezaría a desdibujar las figuras corpóreas, tendencia que se extendió hasta el siglo XX.



Fig. 38. MINNE, George.
*Madre gritando por su hijo
muerto*, 1886



Fig. 39. BOURDELLE,
Antoine. *Guerrero sin pierna*,
1898

5.3.El desnudo entre el escándalo y la crítica

El género del desnudo a lo largo de la historia occidental siempre ha tenido que lidiar con la censura, dependiendo de la moralidad de la sociedad del momento; el siglo XIX no iba a ser una excepción.

Pese a haber una mentalidad más abierta deudora de la Ilustración del siglo precedente, el interés cada vez más intenso por la representación del desnudo en el arte hizo aumentar las preocupaciones de la censura. Ésta no se basaría solo en principios religiosos, sino que también entrarían los políticos e incluso artísticos.

La censura del siglo XIX se hizo notar de varias maneras, como en la colocación en algunas obras de los paños de pureza. Esto sucede, por ejemplo, en la exposición en Inglaterra en el Crystal Palace, en 1854, donde para los desnudos escultóricos, se fabricaron hojas de parra de yeso que se añadirían a posteriori a las obras. También, de forma más sutil, a través del ocultamiento o marginación de determinadas obras en exposiciones, como en el caso de la obra de Velázquez, la *Venus del Espejo*, que como muchas otras que consideraban de dudosa moralidad, fue colocada durante una de las exposiciones en Manchester, en 1857, a bastante altura de la vista de los espectadores, queriendo así hacerla pasar inadvertida. Otras fueron rechazadas inmediatamente por el

jurado de admisión, como sucedió en España a finales del siglo XIX con el artista José Bermudo Mateos.

Aguilera (1972) comenta lo siguiente al respecto:

Con todo, dentro y fuera de España, en la restante Europa, los artistas han de cautelar sus expresiones en el cultivo de ese temario académico. No toda la anatomía humana, principalmente la sexual, júzgase conveniente de ser descrita, y menos todavía, exhibida a la mayoría de las gentes. (28)

En tal sentido, algunos países fueron más estrictos que otros en cuanto a censura se refiere, como fue el caso de Inglaterra, donde se forjó un sentimiento puritano a mediados del XIX, debido a la tensión económica y política del país, unida a otros factores. Se llegaron a crear varias asociaciones como *The Social Purity Alliance* en 1873, *The Church of England Purity Society* en 1883 o *The National Vigilance Association* en 1885, que velaron por el cumplimiento de la ley contra las obras que eran consideradas impúdicas. En España se formaron las *Juntas de Fe*, institución que procuró la censura en el arte durante prácticamente todo el siglo, ayudándose de reglamentos de control, como el publicado el 22 de octubre de 1820.

Al otro lado del charco, en Estados Unidos, durante prácticamente todo el siglo habrá también un sentimiento puritano generalizado en la sociedad del momento. El trabajo con desnudos naturales fue más tardío, alrededor de la década de los 70, que sumado al desarrollo de la fotografía hizo que aumentara la censura y se prohibiera incluso la fotografía de desnudos. Se creó la *Sociedad Newyorkina para la Supresión del Vicio* que condenó bastantes obras como las de artistas de la talla de Boccaccio, Rabelais, Balzac o Zola.

Frente a esto, cabe destacar el artista Thomas Eakins que quiso destacar el desnudo femenino y el tallaje de la piedra en escultura cuya actividad defendía fielmente a través de su obra *William Rush esculpiendo la alegoría del río Schuylkill* [Figura 40], hecho que supuso un verdadero escándalo en la sociedad del momento. Hughes (2001) comentaba incluso que:

Eakins fue obligado a dimitir de su puesto docente en la Academia, aparentemente por haberle quitado el taparrabos a un modelo masculino ante una clase de estudiantes entre los que había mujeres, un acto que fue considerado

escandaloso. Aunque cincuenta y cinco de sus alumnos solicitaron a la escuela que se le reintegrara a su puesto, [...] encontró otro empleo como profesor en el *Drexel Institute*, pero fue despedido en 1895 por mostrar otro modelo desnudo a una clase mixta. Sus enemigos también murmuraban que había ido más lejos y había llegado a exhibirse él mismo desnudo ante chicas jóvenes en la intimidad de su propio estudio. (310)



Fig. 40. EAKINS, Thomas. *William Rush esculpiendo la alegoría del río Schuylkill*, 1876-77.

Por otro lado, encontramos las dificultades de las mujeres artistas que tuvieron para poder elaborar sus obras a través de la muestra de modelos desnudos. Ellas hasta casi llegados al siglo XX tenían limitaciones para la contemplación de obras del desnudo y acceso a los estudios. Esto lo que demostraba era que en el siglo XIX aun se seguía añadiendo al género connotaciones eróticas. Verdaderamente, daban por hecho que la mirada de las féminas a los desnudos masculinos, implicaba un grado de curiosidad ante tal belleza corporal y seducción. Esta argumentación por la sociedad de la época se sostenía con ejemplos como el de la obra *Lucifer* de Costantino Corti expuesto en la Exposición Universal de París de 1867, donde se decía que las mujeres no dejaban de pasar por delante para contemplar dicha belleza escultural.

Por lo tanto, al principio se debatió bastante sobre esta práctica, si se debiera hacer en compañía de hombres o tapando sus partes nobles. Finalmente se permite en Francia que dibujasen sobre desnudos femeninos, pero en cuanto a desnudos masculinos debieron estar separadas de los artistas varones. Incluso en alguna exposición de arte se

produjo separación por sexos en distintos horarios, como a la sala donde se exponía *La esclava griega* de Hiram Powers.



Fig. 41. RICARDO FALERO, Luis. *La escultora*, 1892.

Contra la dificultad de poder acceder las mujeres a las academias, se crearon asociaciones como la *Society of Women's artists* en Inglaterra en 1856, o *L'Union des Peintres et Sculpteurs* en Francia en 1882, esta última formada por mujeres artistas únicamente, y que organizaban exposiciones anuales.

5.4.El desnudo erótico y el desnudo velado

Frente a la escultura del desnudo anteriormente descrita, existieron algunos artistas que explotaron la sensualidad en sus obras, y asociaron desnudez con erotismo y sexualidad. Como sostiene Reyero (2009: 277), ``la visión de un cuerpo atractivo –o una parte de él- excita el deseo o, al menos, invita a pensar en su condición de motor de deseo para otro´´.

El ideal neoclásico estaba asociado intrínsecamente al clasicismo grecorromano, y en éste se pudo encontrar un rico repertorio en obras con contenido erótico, aspecto que se sacralizará a través del tema mitológico en la representación de dioses y héroes. Un ejemplo, es el caso de Príapo, dios de la fertilidad, que es representado exagerándose sus genitales. También lo vemos en las representaciones de Dionisos, dios del vino, que da bastante juego y pie a la conceptualización de lo erótico, debido a lo que rodea a este dios: la representación de lo festivo. Esto lo exploró bastante el artista Sergel, nombrado

anteriormente. Además también fue común la representación de escenas eróticas en copas y vasijas, donde se muestran escenas sexuales explícitas de manera muy natural.

Pese a esto, se comenzaron a ver un mayor número de obras de contenido erótico a partir del periodo romántico, en la segunda mitad de siglo. Esto fue debido a que el neoclasicismo de principios de siglo se asoció al orden y a la moderación, mientras que el romanticismo defendía una expresión libre de sentimientos y pasiones.

Ya en Canova, uno de los más importantes representantes del Neoclasicismo, se pueden ver tímidos inicios de la sensualidad en sus obras. Por ejemplo, su creación *Cupido y Psique abrazándose* [Figura 42], se convirtió en influencia directa de *El beso* de Auguste Rodin, artista predecesor del mismo. En ella se muestra una manera delicada y sugerente de la composición de las posturas de sus protagonistas. Lucie-Smith (1992: 109) refuerza esta idea apuntando que “la torsión de los dos cuerpos, el abandono de la postura de Psique, la posición de la mano de Cupido, todo relata una historia erótica”



Fig. 42. CANOVA, Antonio. *Cupido y Psique abrazándose*, 1787-93.

Pese a que en la Antigüedad grecorromana la preferencia eran los desnudos masculinos, en el siglo XIX habrá una mayor reproducción de desnudos femeninos. Muchos de ellos fueron creados en un proceso propio de deshumanización de la figura de la mujer, convirtiéndose en simples objetos sexuales. De hecho, ésta es representada en su mayoría en escenas íntimas y juega con el espectador para que sienta que es interrumpida por el mismo en situaciones de abundante naturalidad. Ejemplo de ello será el artista James Pradier que en su obra *Odalisca sentada* [Figura 43], recurre a un

tema cotidiano donde la mujer es sorprendida aparentemente en el baño, temática de la que se dejó influir por el pintor Ingres.



Fig. 43. PRADIER, James. *Odalisca sentada*, 1841.

Otro artista que trató sus desnudos con un cierto grado de erotismo fue Albert-Ernest Carrier-Belleuse, artista que tendrá ciertas referencias del estilo neorrococó. De su obra presentada en la Exposición Internacional de París, *Angélica encadenada a la roca* [Figura 44], la característica que más podríamos destacar sería su gran sensualidad a través de ese cuerpo perfectamente esculpido, donde desarrolla un papel fundamental el juego de luces y sombras.



Fig. 44. CARRIER-BELLEUSE, Albert-Ernest. *Angélica encadenada a la roca*, 1866.

Pero quien culminó este proceso de erotismo, fue el artista Jean-Baptiste Clésinger con su obra expuesta en el Salón de París de 1847, *Mujer mordida por una serpiente*, [Figura 45] que fue un verdadero escándalo, al tratarse de la representación tan realista del desnudo. De hecho, se apreciaba notoriamente la inspiración en la modelo Madame Sabatier, amante del artista. En la escultura se muestra a una mujer moderna muy naturalista, cuyo cuerpo parece que respira con vida propia, de la cual no se deduce con claridad el tema que representa, apreciándose la falta de una fuente histórica o mitológica como era común en este siglo.



Fig. 45. CLÉSINGER, Jean-Baptiste. *Mujer mordida por una serpiente*, 1847.

En la misma línea lo trabajó Rodin décadas más tarde con su *Danaide* [Figura 46] en el que deja plasmada su forma de crear mediante lo inacabado y la energética vitalidad del fragmento. En esta obra el desnudo se funde con la propia piedra, pareciendo que emerge de la misma.



Fig. 46. RODIN, Auguste. *Danaide*, 1900.

Otro tema muy sugerente en la representación de desnudos eróticos es la representación de la mujer esclava, cautiva, la mujer sometida. Este tema tanto los artistas como el público de la época lo encontró fascinante, por lo que se dieron ejemplos de obras como la de Hiram Powers, *La esclava griega* [Figura 47] que tuvo una gran acogida y éxito en la Gran Exposición de 1851, o *La Venus pintada* que sirvió de inspiración para escultores norteamericanos posteriores.

Hughe (2001) aporta lo siguiente acerca del autor:

La esclava griega, una versión adaptada de la *Venus de Medici* de los Uffizi, [...] pensaron los americanos, era el primer desnudo verdaderamente <<moral>> que habían visto. [...] Powers, en el folleto que acompañaba a la estatua en su gira americana de 1847, explicaba con astucia que la desnudez de su esclava no era culpa de la joven: había sido despojada de sus ropas por los lujuriosos e impíos turcos que la habían subido a la plataforma para subastarla; de este modo, su desnudez involuntaria significaba la más pura forma del ideal, el triunfo de la virtud cristiana sobre el pecado. [...] Esta noción del <<desnudo santo>> se convirtió en una tradición del país y explica la proliferación de puras y espiritualizadas vírgenes americanas, tanto recatadamente desnudas como vestidas con muselinas transparentes. (229)



Fig. 47. POWERS, Hiram. *La esclava griega*, 1847.

Asimismo, los prostíbulos y cabarets operativos durante ese siglo sirvieron de influencia directa para los artistas, sobre todo para los franceses. Representaciones del ambiente y desnudos de los mismos se verán mucho más en pintura y grabados, pero

también fueron una gran fuente para la escultura, ya que se usaban como modelos a prostitutas para la creación de obras.

Por otro lado, en Inglaterra, las excavaciones realizadas en Pompeya en la década de los 60, descubrieron obras desnudas romanas con cierto sentido erótico que no solo sirvieron de influencia para los artistas de la época, sino que fueron, en cierta manera, censurados, escondiendo parte de ellas en espacios aislados en el Museo Arqueológico de Nápoles para no corromper la sensibilidad de la sociedad del momento. A partir de entonces se promulgaron las primeras leyes contra la pornografía aprobadas en la *Obscene Publications Act* en 1857. Pese a este caso particular, varios fueron los artistas del siglo XIX que se atrevieron a erotizar sus desnudos.

Esto iba en contra de la teoría académica que dictaba en la época y contra los fines últimos del escultor neoclásico. No querían provocar en el espectador excitación de la pasión corporal, sino simplemente alcanzar el placer estético ideal, creando armonía.

A razón del tema, para conseguir transmitir erotismo en el desnudo, otra técnica muy desarrollada por escultores de la época fue el desnudo velado. Los velos o paños son elementos que juegan con la insinuación y el parcial ocultamiento del cuerpo, y estos el artista no los coloca al puro azar, sino de forma estratégica, pues el mismo conoce hacia dónde va a dirigir la mirada el propio espectador.

Ya Antonio Corradini en el siglo pasado trabajó esta técnica en obras como *La verdad velada* [Figura 48] en 1751, dejando ver el perfecto desnudo a través de la tela de la figura escultórica. Más tarde, le seguiría la figura de Giuseppe Sanmartino, aunque este se dedicó más a la escultura religiosa con obras tan sublimes como *Cristo velado*.

En el XIX, esta práctica sería común y lo trabajarían escultores, mayoritariamente italianos, como Giovanni Strazza y Camilo Torreggiani, más expertos en bustos velados; Emilio Fiaschi, que no solo trabajó el mármol de varios colores, sino también el alabastro, elaborando obras como *Niña con el pecho descubierto* [Figura 49], o Raffaele Monti, con obras que alcanzan la cúspide del desnudo velado de arriba abajo como la obra *La noche* [Figura 50].



Fig. 48. CORRADINI, Antonio. Plano detalle de la obra *La verdad velada*, 1751.



Fig. 49. FIASCHI, Emilio. *Niña con el pecho descubierto*, 1862.



Fig. 50. MONTI, Raffaele. *La noche*, 1862.

Uno de los maestros del desnudo, que realiza obras donde éstos son velados fue el francés, Antonio Canova. Destaca la producción de una serie de esculturas basadas en las danzas clásicas, inspiración de Lady Hamilton y sus actuaciones, que se pusieron de moda a finales del siglo XVIII. Este interpretará las danzas desde la perspectiva de la Antigüedad clásica, aprovechando el movimiento que requerían estas figuras para jugar con paños mojados que se pegan a su piel y muestran así un marcado erotismo.



Fig. 51. CANOVA, Antonio. *Danzante*, 1812.



Fig. 52. CANOVA, Antonio. *Danzante con el dedo en la barbilla*, 1809-14.

6. Conclusiones

El género del desnudo supone dentro de la Historia del Arte, una infinita inspiración para los artistas ocasionando una amplia producción. Siempre ha estado presente a lo largo de la propia existencia del ser humano, por la necesidad que ha sentido el hombre de representar su propio cuerpo, y supone una prueba antropológica de la huella del paso del tiempo, la cultura y la moralidad de las distintas sociedades.

El desnudo moderno nace en el siglo XIX gracias a una serie de factores que surgen ya en la anterior centuria; como por ejemplo, el papel que ejerció la Ilustración, el cambio de mentalidad que experimenta la sociedad y el paso del estado gremial a la Academia de Bellas Artes.

La aparición del modelo natural y el conocimiento del dibujo como un recurso teórico-conceptual en las enseñanzas de las Bellas Artes, supusieron un progreso en la formación de los artistas, talleres y academias, donde la anatomía se convirtió en esencia del conocimiento de la fisiología y morfología humanas.

Las fuentes fundamentales en las que se basaron durante la mayor parte del siglo -las clásicas grecorromanas- sirvieron para empezar a considerar el desnudo de forma natural, a pesar de las connotaciones de carácter inmoral que aun se mantenían en algunos sectores de la sociedad.

Algunos artistas quisieron explorar la sensualidad en sus obras a través de diferentes formas, como el gesto sorpresivo de la figura en escenas intimistas, la esclavitud, el retorcimiento de los cuerpos en formas imposibles, o el juego de los paños mojados y los velos con transparencias. En todo ello, la luz desempeña un papel fundamental en el logro del claroscuro en los cuerpos.

Se forjó el arte por el arte, donde el virtuoso ya no dependería de los encargos del Estado o la Iglesia, creándose las primeras exposiciones privadas de artistas particulares. Aquí se desarrollará el desnudo como fin en sí mismo, en el cual las obras artísticas ya no tenían que ser justificadas. Un momento esencial lo encontramos en el periodo realista, donde figuras como un *Pescador Napolitano* de Rude, o una *Mujer mordida por una serpiente* de Clésinger, son los verdaderos protagonistas. Todo ello,

junto la nueva formación de los artistas a través de la Academia, la utilización del desnudo al natural y la inquietud por querer innovar en la materia facilitó las diversas aportaciones de los artistas en la centuria.

De este modo, con la aparición de diferentes movimientos artísticos, se descubrieron varias formas de crear desnudos. Con el Neoclasicismo se aspiró a alcanzar la belleza ideal a través de la forma y en favor del movimiento y la expresividad, siendo estos últimos factores la base del desnudo romántico posterior. A mitad de siglo surgirá el desnudo realista que buscará plasmar la realidad social del momento y que experimentó haciendo escultura pictórica jugando con el sentido de la superficie y el propio material. Llegando al Impresionismo se comenzará a experimentar con las formas desnudas añadiendo innovaciones técnicas y rompiendo con el arte academicista que iniciará el camino a los futuros movimientos de vanguardia.

Frente a encontrarnos con una sociedad más abierta de mente debido en parte a la Ilustración, el desnudo tuvo de igual forma ciertas repercusiones negativas moralmente hablando, donde la censura, de carácter más ligera, ha tenido presencia. Fueron las mujeres artistas las más afectadas por la misma, teniendo el doble de dificultades que los hombres para poder crear obras desnudas.

En palabras de Reyero (2009: 120) acerca del género del desnudo, que resume la esencia del mismo, declara que ``exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido''.

7. Bibliografía

- Aguilera, E. M. (1972). *El desnudo en las artes*. Madrid: Ediciones Giner.
- Antigüedad, D. y Aznar, S. (1998). *El Siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Ediciones Istmo
- Bazin, G. (1972). *Historia de la escultura mundial. Panorámica ilustrada de la prehistoria a nuestros días*. Número de edición 157. Barcelona: Editorial Blume.
- Bergua, J. (1934). *Historia de la escultura. El arte escultórico a través de todos los tiempos y países*. Núm. 72. Madrid: Librería Bergua.
- Clark, K. (1981). *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- El rebobinador (n.d.). Canova, lo genuino es tocar. Consultado del 26 de junio de 2017. Masdearte.com.
<http://masdearte.com/especiales/canova-lo-genuino-es-tocar/>
- Fernández, E. (2001). Sola una de vuestras hermosas manos: desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (Don Quijote, I, 43). Consultado el 25 de abril de 2017. Bulletin of the Cervantes Society of America.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--1/html/02794074-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Balsinde, I. [trad.]. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Fuentes Pérez, G. (2008). La escultura: una reflexión sobre los tratados artísticos. *Anales 2008 de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 1, 139-156.
- Gómez Molina, J.J. (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Historia de las representaciones (n.d.). Consultado del 20 de abril de 2017. Wikipedia, la enciclopedia libre.
https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_las_representaciones_art%C3%B3sticas
- Historia del desnudo artístico (n.d.). Consultado del 20 de abril de 2017. Wikipedia, la enciclopedia libre.
https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_desnudo_art%C3%ADstico

- Hughes, R. (2001) *Visiones de América: la historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jarrasé, D. (2001). *Rodin. La pasión por el movimiento*. (1ª ed.). Barcelona: Lisma Ediciones S.L.
- Lucie-Smith, E. (1982). *El arte del desnudo*. Barcelona: Ediciones polígrafa S.A.
- Lucie-Smith, E. (1992) *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona: Ediciones destino.
- Martín González, J.J. (1964). *Historia de la escultura*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Mónica (n.d.). El desnudo como género artístico. Consultado el 15 de enero de 2017. Arte y arquitectura.
<http://monica-arq.blogspot.com.es/2012/05/el-desnudo-como-genero-artistico.html>
- Pedro Lorente, J. (2003). *Arte del siglo XIX*. Manual de curso. (1º ed.). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Pevsner, N. (1982). *Las Academias de Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ramírez, J.A. (1997). *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Reyero, C. (2009). *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza Editorial.
- Reyero, C. y Freixa, M. (1995). *Pintura y escultura en España (1800-1910)*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Rodríguez Ruiz, D. (1996). *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la Modernidad*. Historia 16. Madrid: Graficinco, S.A.
- Rosenblum, R. y Janson, H.W. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Simblet, S. (2002). *Anatomía para el artista*. (1ª ed.). Barcelona: Editorial BLUME.
- Val Cubero, A. (2001). *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid.

- Viñuales González, J. (1995). *Arte del siglo XIX*. Madrid: Universidad nacional de educación a distancia (Madrid).
- Wittkower, R. (1999). *La escultura: procesos y principios*. (1ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.