

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

EL DOLOR EN LA ESCULTURA ROMÁNTICA

Autor: Raquel Delgado de los Mozos

Tutor: Irune Fiz Fuertes

Titulación: Grado en Historia del Arte.

ÍNDICE:

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	3
1.1. RESUMEN	3
1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
2. INTRODUCCIÓN	6
3. EL ROMANTICISMO EN EL PANORAMA EUROPEO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	7
4. EL ROMANTICISMO COMO REVOLUCIÓN IDEOLÓGICA	8
5. UNA BREVE APROXIMACIÓN A LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA ALEMANA DEL ROMANTICISMO	11
5.1. LO SUBLIME	12
5.2. EL DOLOR	14
6. VINCULACIÓN DE LA ESTÉTICA ALEMANA CON EL PANORAMA ESCULTÓRICO FRANCÉS	20
7. LA ESCULTURA ROMÁNTICA	24
7.1. LA ESCULTURA FÚNEBRE Y EL CEMENTERIO ROMÁNTICO	32
7.2. EJEMPLOS ESCULTÓRICOS	35
8. CONCLUSIONES	48
9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	51

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

1.1. RESUMEN

El siguiente trabajo trata de cómo la escultura romántica, es capaz de transmitir sentimientos, en este caso el dolor.

En esta investigación, en primer lugar, planteo el panorama europeo que se gestaba durante el siglo XIX. Por otro lado, doy unas breves pinceladas sobre el romanticismo como el movimiento artístico líder del siglo XIX.

En segundo lugar, me adentro en el mundo de la filosofía estética, me centro en los conceptos de belleza y de lo sublime como dos elementos fundamentales para el posterior desarrollo del sentimiento de dolor.

Por último, hablo de la escultura en época romántica tomando ejemplos de monumentos fúnebres –concretamente las extraigo del cementerio de Père Lachaise en París– y procedo a hacer un análisis escultórico basado en un breve comentario histórico de la obra, en los elementos formales y compositivos y en un estudio a nivel estético, donde aplico todos los elementos filosóficos–estéticos que he explicado previamente.

Palabras clave:

Dolor, bello, sublime, escultura, romanticismo, estética.

1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS:

El objetivo de este trabajo es el de evaluar la forma en la que son capaces de transmitir las esculturas, en un ambiente escultórico funerario del siglo XIX. De esta forma se pretende identificar cuáles son las categorías estéticas que abanderan este periodo artístico y cuales son de especial interés para este trabajo.

Dentro de estos objetivos se encuentra el breve análisis estético de la belleza, lo sublime y el dolor. Posteriormente se pasa a la plasmación de estos tres conceptos filosóficos sobre una serie de ejemplos escultóricos.

A la hora de adentrarme con la metodología y con las fuentes historiográficas, lo hago partiendo de las siguientes lecturas: *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías, *la forma de lo bello* de Remo Bodei o *la estética del romanticismo* de Paolo D'Angelo¹. Estos escritos me hicieron reflexionar sobre lo encorsetada que está la estética artística y la carencia de artículos, investigaciones, publicaciones, etcétera que existen en lo relativo a las vinculaciones entre la estética y las emociones.

El texto consta de dos partes, siendo la primera la parte teórica y la segunda más práctica.

En la primera parte, tras esbozar un contexto histórico-ideológico, se analiza la estética –lo bello, lo sublime y el dolor–, aunque la idea principal es la de dar valor estético al sentimiento de dolor y cómo se refleja en la

¹ Trías, 2006. Bodei, 1998. D'Angelo, 1999.

escultura. Nos centraremos en la definición del dolor, como un elemento que surge de la conexión entre lo bello y lo sublime².

En la parte práctica he seleccionado obras escultóricas de carácter fúnebre, a las cuales les aplico los conceptos teóricos, siempre tomando el dolor como ese elemento vertebrador en todas las esculturas.

Varias han sido las dificultades encontradas para la elaboración de este trabajo:

La primera ha sido la dificultad de obtener material especializado para elaborar este trabajo, dado la escasez de bibliografía relativa a la escultura del siglo XIX. Lo que prolifera en este campo son aproximaciones demasiado generalistas, que se limitaban a hacer un compendio de las obras más relevantes.

Por otro lado, a la hora de investigar me he encontrado con un panorama fragmentado y esto me impidió establecer puntos de unión entre mis apartados. A pesar de ello he intentado conectar todos estos fragmentos para tener un trabajado coherente.

He partido de la filosofía del arte alemana, que se inicia a finales del siglo XVIII y que les aplicaré en el tema fundamental de mi trabajo, que es la escultura funeraria en el panorama francés. Sin embargo, para vincular lo anterior, he establecido una conexión entre ambos a través de críticos y pensadores de franceses.

² La reflexión sale del siguiente libro: Kant, 2015.

2. INTRODUCCIÓN

Durante mis años estudiando la carrera de historia del arte me he sentido fascinada por muchos temas, pero en especial por la Francia del siglo XIX y en particular por la escultura. Esto ha gestado en mí las ganas de investigar sobre estas esculturas del siglo XIX en Francia y más a fondo las esculturas funerarias. Más allá de sus valores formales y estilísticos, difíciles de fijar, como veremos, el aspecto que más me ha llamado siempre la atención es su capacidad para transmitir al espectador emociones y sentimientos más allá de un relato concreto. El preguntarme cual es la reacción química –si de eso se trata– que se produce dentro del ser humano para que, al estar delante de una obra de arte, éste sea capaz de sentir el mismo o más dolor que el que se ve reflejado en la escultura funeraria. Esto es extrapolable a cualquier sentimiento experimentado por el hombre y en cualquier ámbito artístico.

No hay duda de que esto son preguntas que dan pie a una mayor investigación y queda fuera de los límites de un trabajo de fin de grado, pero a pesar de ello, es aquí el lugar donde comenzaré a esbozar dicha investigación, centrándome especialmente en transmisión del dolor por parte de monumentos funerarios.

Mostraré cómo la belleza y lo sublime, juegan un papel importante a la hora de generar sentimientos –en este caso el dolor– y cómo se aplica a las obras de arte del periodo romántico.

3. EL ROMANTICISMO EN EL PANORAMA EUROPEO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Antes de acometer el análisis del fenómeno del romanticismo, merece la pena recordar, de una manera muy general, el panorama político del siglo XIX. Este paisaje político se encuentra marcado por un clima de revoluciones que hunden sus raíces en la Revolución Francesa de 1789. Hay que destacar especialmente las sucedidas en 1848 y 1849, en su afán de luchar por una vida diferente para los ciudadanos de a pie.

Al mismo tiempo surge el nacionalismo como un reclamo revolucionario que apoya a la sociedad a la hora de establecer una democracia y unos derechos humanos.

Paralelamente este siglo vive el apogeo de la Revolución Industrial de Gran Bretaña, por la cual las fábricas comienzan su máximo desarrollo y a expandirse por Europa. Estas innovaciones tecnológicas, estas producciones en masa y expansión industrial traen consigo que los trabajadores quedasen relegados a un segundo plano y no tuviesen ningún tipo de protección, ni seguridad en el trabajo³.

³ Para más información acerca de la historia europea del siglo XIX, véase: Croce, 1996.

4. EL ROMANTICISMO COMO REVOLUCIÓN IDEOLÓGICA

Cada escritor, filósofo, artista, etcétera, tiene sus propias palabras para definir este concepto artístico, por lo que es una ardua tarea encontrar algo que sea común a un gran número de intelectuales. Más bien es un fenómeno que ha estado y está sometido a reflexión desde que empezaron a aparecer las primeras referencias al romanticismo.

Esta problemática se debe a que el propio movimiento artístico tiene una gran diversidad dentro de él. A pesar de ello, uno de los criterios de unificación ha sido el considerarlo como la oposición a la razón.

Uno de los numerosos paradigmas que se plantean en cuanto al significado del romanticismo, se puede ver en el artículo: *19th Century Romantic Aesthetics*, donde se reflexiona sobre si el romanticismo es racional o irracional⁴.

Los países que encarnan en mayor medida el romanticismo son los territorios de la futura Alemania⁵, Francia y Reino Unido, siendo el ámbito germánico el primero en sentar las bases de este movimiento. El panorama estético que se desarrolla en Alemania se fecha entre los años 1796 y 1801,

⁴ No profundizaré más sobre el debate anteriormente planteado ya que en este apartado quiero dar unas breves pinceladas sobre el romanticismo, si bien es cierto que lo menciono para remarcar lo difícil que es dar un significado a esta palabra. Para profundizar más en el tema, véase el artículo de Gorodeisky, 2016.

⁵ A partir de aquí, me referiré –para simplificar la redacción– a Alemania como los territorios del ámbito germánico que quedan unidos bajo el nombre de Alemania desde el año 1871.

siendo conocido como “Frühromantik” y su expresión será la más filosófica de todos los romanticismos.

Por otro lado, la estética del romanticismo se considera como una de las corrientes más representativas de este campo, la cual sigue abriendo nuevos caminos a esas especulaciones teóricas en los ámbitos del arte y de la filosofía.

El romanticismo continúa su evolución y se hace una distinción entre un romanticismo más liberal y un romanticismo más conservador⁶.

Estableciendo que el romanticismo es un movimiento fragmentario es por ello por lo que será tarea difícil establecer unas características para definir este movimiento.

A pesar de dicha fragmentación, es habitual en la historia del arte intentar clasificar los movimientos artísticos a través de unas características. Las establecidas para este periodo son:

- ◆ Preocupación por el pasado, ya que se añoraba lo que era puro e incorruptible.
- ◆ Se cree en lo subjetivo, dándose la mano con el individualismo del artista y con la plena libertad de éste.
- ◆ Gusto por lo exótico. Es un momento en el que Europa tiene contacto con el exterior, comienza a conquistar nuevos territorios como el Norte de África, Asia..., surgiendo así un vínculo estético–afectivo con el arte extranjero.

⁶ Las reflexiones extraídas para elaborar el apartado del romanticismo han sido extraídas de los siguientes trabajos: Martínez Montalbán, 1992. Pacheco, 1998. Gras Balaguer, 1983. D’Angelo, 1999.

- ◆ Frente a la razón y la esfera de lo intelectual –que defendía la mentalidad neoclásica–, se prioriza la sensibilidad e imaginación.

5. UNA BREVE APROXIMACIÓN A LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA ALEMANA DEL ROMANTICISMO

Durante la época romántica se produce un cambio a nivel estético que vendrá marcado por “una continua evolución de la especificidad del pensamiento romántico”⁷.

Desde el siglo XVIII y especialmente en el ámbito germánico, pero también en el anglosajón, la idea de la belleza va a dejar de verse tan solo, en relación con el orden y simetría y como algo mensurable.

Remo Bodei en su libro *la forma de lo bello*⁸ dice con respecto a lo anterior que, “en casi todas las civilizaciones los hombres se sienten fundamentalmente atraídos por los fenómenos de orden y simetría”. Prosigue argumentando que “la medida se manifiesta fundamentalmente en la doble apariencia de la armonía sonora y de la simetría visible, unos conceptos que implican proporción o relación ordenada entre las partes”⁹.

La idea de belleza se va a mantener durante mucho tiempo bajo dos premisas, la proporción de las partes y su adecuación y a su vez esto tomara el nombre de la Gran Teoría de la belleza¹⁰.

Esta “Gran Teoría” tuvo una vigencia en Europa hasta el siglo XVIII, cuando entra en una crisis que la dejará de lado, si bien es cierto, que como dice

⁷ Benjamin, 1988, 86–90.

⁸ Bodei, 1998, 53.

⁹ Bodei, 1998, 26– 27–28.

¹⁰Tatarkiewicz, 1987, 15–19.

Remo Bodei, “aunque esta teoría quede desbancada a partir del siglo XVIII, no se va a perder del todo, ya que seguirá teniendo seguidores”¹¹.

En todo caso, a partir de este momento pasarán a tenerse en cuenta otras categorías estéticas como lo sublime, lo pintoresco y lo feo.

5.1. LO SUBLIME

En relación con el concepto de lo sublime, aunque va a ser a partir del siglo XVIII cuando renace la necesidad de definirlo, no se debe obviar que es un concepto que proviene de la Antigüedad de la mano de un escritor anónimo, Pseudo-Longino. Éste se va a oponer a la idea de que el mundo es placentero para el ser humano y que, por ello, el hombre lo tome como modelo perfecto para imitar.

Este “anónimo de lo sublime”, como le llama Remo Bodei en su escrito de la forma de lo bello, lo llama: “la belleza sublime”, estas están indivisiblemente unidas en su superación de lo inconmensurable¹².

Para el Pseudo-Longino lo sublime es “un sentimiento de elevación del ánimo que poseyéndome y llenándome de felicidad y de autoestima, me alza por encima de mí mismo, llevándome más allá de mi estado normal (...)”¹³.

¹¹ Bodei., 1998, 29.

¹² Bodei., 1998, 107.

¹³ Pseudo-Longino, 1979, 202–203.

Con la llegada de la Edad Media este concepto va a caer en el olvido, pero seguirá latente hasta la Edad Moderna, cuando se intenta volver a plasmar lo feo.

Si bien es cierto que la mayoría de los estudiosos hablan de esta vuelta al empleo de lo sublime que se produce en el siglo XVIII, Remo Bodei sostiene que ya en el siglo XVII se plantan las semillas de ello, cuando la ciencia y el arte toman caminos diferentes, siendo el arte un nuevo campo de estudio, de pensamiento y de sensibilidad¹⁴.

Esto se afirma con la llegada a la teoría del arte del filósofo alemán Emmanuel Kant. Él dice que lo sublime –Das Erhabene–, es todo aquello que sea digno de admiración, todo aquello que sea desproporcionado y lo que sea superior moralmente a la razón¹⁵.

Otro rasgo fundamental de lo sublime es que trasciende la noción clásica de belleza equiparable al orden, al bien, lo cual llevaba también implícitamente aparejado una noción de virtud. Recurrimos de nuevo a Kant para apoyar esta idea, cuando dice que

“El arte no persigue la belleza natural, sino que la belleza es una forma sin finalidad, siendo ahora, cuando la belleza se aleja del arte cuando se produce un arte más bella que la propia naturaleza debido a que no hay una finalidad”¹⁶.

Otra idea que se puede extraer de esta cita es que El artista deja de lado la mimesis para buscar dentro de las cosas un significado más profundo –lo sentimental–, lo que nos llevaría a plantearnos el papel que juegan en este

¹⁴ Bodei, 1998, 108–110.

¹⁵ Kant, 1977, 99.

¹⁶ Kant, 2015, 55.

momento los sentimientos. El artista, será el encargado de la expresión de las emociones.

En definitiva, es una categoría que se fundamenta en un proceso donde el placer y el dolor están en un equilibrio, es por eso por lo que hablamos de una obra sublime cuando el espectador siente dolor y placer simultáneamente.

Pero si es cierto que estas ideas cobran forma en el siglo XVIII, no lo es menos que se van a manifestar con fuerza en el siglo XIX, a través de los escritos de Eugéne Sue, Víctor Hugo y especialmente a Charles Baudelaire, entre otros muchos, como aquellos exponentes del romanticismo francés y quienes sostienen que el arte admite fenómenos imperfectos, desordenados, caóticos...que rompen completamente con lo que se venía haciendo. “Es ahora cuando las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, las cloacas de la sociedad...” toma importancia y se impone a la hora de ser reflejado por las obras artísticas¹⁷.

5.2. EL DOLOR

El término de dolor proviene del latín dolor, –ōris. Tiene dos significados diferentes, según la RAE –Real Academia Española–¹⁸. Por un lado, es “una sensación molesta de una parte del cuerpo”, lo que se entiende por un dolor físico, y, por otro lado, se define el dolor como “un sentimiento de pena o un sufrimiento interno”.

¹⁷ Bodej, 1998, 127.

¹⁸ <https://dle.rae.es/dolor>

Este dolor interno va a ser el explorado en este trabajo y como se plasma en la obra de arte escultórica.

Desde la antigüedad se ha venido reflexionando sobre este dolor, al igual que otros conceptos estéticos. Por ejemplo, Aristóteles decía, con respecto a si el dolor del cuerpo era el mismo que el del alma, que “no sabía si era lo mismo, lo único que él entendía era que el ser humano tenía un dolor corporal y un dolor en el alma”¹⁹.

El dolor forma parte del ser humano como una “experiencia” que se encuentra en nuestra biología a lo que se suman aspectos sociales y psicológicos.

La vida del hombre es dolorosa, esto implica que en el día a día se conviven con momentos dolorosos, terribles e incluso trágicos. No solo las catástrofes naturales van a afectar de este modo al hombre, sino que acciones o comportamientos serán dolorosos para él.

Este sentimiento de dolor –entre otros muchos como la ira, el horror, etc.– viene provocado por una tragedia y esto no produce ningún tipo de placer.

Podemos afirmar con esto, que el sentimiento del dolor –al igual que lo feo, lo trágico y demás– no producirá ningún placer estético.

El problema aparece cuando muchos filósofos y teóricos afirman que lo sublime sí que es placentero, sostienen que no solo lo bello produce placer estético.

Para esta última afirmación recurrimos a Edmund Burke que dice: “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son

¹⁹ Trueba, 2009, 147–170.

sencillamente terribles, pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”²⁰.

Esto hace pensar que hay que tomar cierta distancia para ser capaces de experimentar un dolor placentero, ya que, si no se hace así, no hay capacidad de poder experimentar ninguna sensación de deleite.

Estas dos reflexiones, las cuales son completamente opuestas, siguen siendo objeto de estudio, ya que no existe ninguna monografía que se centre en abordar este tema.

Ante esto y para este trabajo, optaré por elegir que las categorías estéticas y sentimientos son capaces de provocar reacciones ante obras que sean carentes de belleza, donde aparecen elementos como el dolor.

Pero ¿cómo se refleja el sentimiento del dolor en el arte?

Para ello voy a recurrir a las citas de Lessing y sus reflexiones sobre el dolor en este caso aplicado a la obra de Laocoonte, pero nos sirve como un punto de partida para poder unir a esta filosofía alemana con la que venimos trabajando.

Podríamos decir que Lessing es de los pocos que hablan del dolor en las esculturas. Nos interesan especialmente las reflexiones que dejó escritas sobre la obra de Winckelmann, *De la imitación de las obras griegas en la pintura y en escultura*, donde habla acerca del dolor que trasmite el Laocoonte, siendo una forma de expresión “reposada y sencilla”, que no trasmite.

²⁰ Burke, 2014, 79–80.

Lo que se puede extraer de estas reflexiones es que la representación extrema del dolor en una obra ocultaría cualquier ápice de belleza y, por ende, a la idea de belleza de los griegos. Lessing establece un dialogo entre el dolor y la belleza que tomaré como punto de partida a la hora de “leer” el sentimiento de dolor en las esculturas.

Por ejemplo, el *León de Lucerna*, es una escultura romántica pero llevada a cabo por un escultor líder del movimiento neoclásico, Thorvaldsen. Muestra dolor, pero un dolor que convive con la belleza. La forma de tratarlo en este ejemplo fue decisiva para hablar de una obra romántica y no neoclásica.

En la primera imagen que corresponde con el *León de Lucerna*, el rostro porta una intensidad que no se muestra en las esculturas neoclásicas, como, por ejemplo, se ve al contraponerlo con la cara del león que aparece esculpido en el *Cenotafio de María Cristina de Austria*—obra ejecutada por el escultor neoclásico Antonio Canova—. El león de esta escultura se muestra tranquilamente dormido, ajeno a cualquier tipo de sentimientos. No siente nada y por lo tanto no provoca ningún sentimiento en el espectador, a diferencia del *León de Lucerna*, que está sintiendo y gran dolor y hace que el espectador también lo experimente. Pero ¿por qué el espectador es capaz de experimentar este dolor? En primer lugar, el cuerpo de ambos leones se encuentra en completa relajación muscular, el *León de Lucerna* tiene el cuerpo en calma porque está al borde de fallecer, su cuerpo se abandona a esperar la muerte después de haber sido herido, por lo tanto, hablamos de una relajación que viene después de una gran tensión muscular. En contraposición con el león de los Austrias, que también se encuentra en reposo, pero este no siente ningún dolor, simplemente se

encuentra dormido flanqueando el cenotafio. Podríamos decir que para este último león se ha pensado minuciosamente la postura, en cambio con el *León de Lucerna*, el cuerpo aparece captado en el momento justo que el animal se derrumba. En segundo lugar, nos encontramos con el rostro, la expresividad que desprende el primer león en comparación con el segundo es la causante de que el espectador note ese dolor. El rostro del *León de Lucerna* tiene los ojos a punto de cerrarse para siempre y aparece también con la boca entreabierta que hace entender que ha soltado su último aliento. En tercer y último lugar, el ambiente donde se recogen ambas esculturas influye para que sea más fácil sentir el dolor. El *León de Lucerna* se encuentra aislado, encorsetado en un espacio dentro de la piedra que le da un carácter sombrío y ese juego de contraluces facilita la expresión de los sentimientos, además de estar arropado por un paisaje natural. En cambio, el león del cenotafio no tiene el protagonismo, sino que es parte de un conjunto escultórico, en el que es un mero acompañante. Tiene siempre la misma luz ya que se encuentra en una iglesia austriaca y esto lo vuelve bastante museístico.

Además, esta última escultura cumple con ese diálogo que estableció Lessing sobre el dolor y la belleza.

La diferencia es el cambio que se produce en la escultura a la hora de expresar y sentir, siendo el momento cumbre de la acción el perfecto para representar los sentimientos. Se ve en el *León de Lucerna*, aquí se representa el momento álgido, cuando el león está a punto de morir y es justo ahí cuando el animal tiene sus expresiones y sentimientos “a flor de piel”.



Imagen 1. *León de Lucerna*



Imagen 2. Fragmento del león del *Cenotafio de María Cristina de Austria*.

Fuente: Andrés García Martín

6. VINCULACIÓN DE LA ESTÉTICA ALEMANA CON EL PANORAMA ESCULTÓRICO FRANCÉS

Para poder aplicar los aspectos de la filosofía estética alemana, hay que establecer un elemento que conecte dichos elementos con el ámbito francés.

Es necesario aclarar antes de adentrarnos en este apartado que las fuentes utilizadas no son puramente filosóficas, sino que se encuentran más cercanas a lo literario.

La crítica de arte realizada por Diderot, coetánea en gran parte a la crítica de arte de la filosofía alemana, no es de utilidad para este trabajo debido a su carácter eminentemente neoclásico. Para encontrar crítica de arte en relación con la escultura del romanticismo, hemos de avanzar hasta la década de 1830, cuando Théophile Gautier (1811-1872) empieza a publicar sus críticas al Salón celebrado en París. Aunque defiende la escultura de carácter romántico, y es uno de los pocos valedores del escultor Antoine-Augustin Préault, del que se hablará más adelante, su crítica no es especialmente incisiva. Los textos críticos de Gautier no nos incumben es este trabajo ya que él se centraba especialmente en un arte, el cual debía de reflejar las tendencias modernas, y teoriza sobre los fundamentos del arte romántico y cómo llevarse a cabo.

Va a ser el poeta Charles Baudelaire (1821–1867) quien mejor se acerque a la problemática de la escultura y sus cuestiones estéticas en territorio francés²¹.

Las reflexiones sobre la escultura de Baudelaire se limitan a argumentar por qué la escultura es aburrida y ensalza las otras artes, pero lo que interesa resaltar de estos mismos textos es su obsesión por la belleza. Podemos afirmar que este poeta y crítico francés defiende el culto a lo bello, que las composiciones que se basen en la naturaleza han de hacerlo radicando en un sentido poético y filosófico. Pero, sobre todo, lo más importante para él es sentir, ser fiel al interior del ser, más que reflejar de manera mimética la realidad exterior.

Él se coloca en el lado de la balanza que está inclinado hacia una estética adaptada a la sensibilidad humana, ante esto podemos confirmar, que el arte romántico es capaz de expresar sentimientos y hacernos sentir.

A partir de la afirmación anterior, hay autores como José María Águila en su escrito *las ideas estéticas en Baudelaire*, que afirma que “Charles Baudelaire es sin duda uno de los grandes iniciadores de la sensibilidad poética y artística”²².

La estética de la sensibilidad que propone Baudelaire se fundamenta en que el hombre tiene que pensar y especialmente sentir, se tiene que cumplir un culto a la belleza, “se da prioridad al dinamismo interior del alma”²³, todo

²¹ Para elaborar este apartado he trabajado con los siguientes escritos: Águila Gómez, 2005, 3–7 y Baudelaire, capítulo XVI, 53–54.

²² Águila Gómez, 2005, 2–4.

²³ Águila Gómez, 2005, 4–7.

lo que está en este mundo, ha de analizarse con una visión íntima y que los aspectos líderes para la producción de arte son la intuición e imaginación.

Por lo tanto, recopilando lo anterior, se afirma que para cumplir con la estética romántica hay que dar rienda suelta a los sueños, pasiones, angustias, etcétera que habitan en el hombre y por tanto éste, ha de reflejarlo en sus producciones artísticas.

Será el arte el elemento de expresión estética capaz de reflejar ese lado oscuro que tiene todo ser humano. Esto no pone trabas a la expresión de cuestiones como lo doloroso, lo feo, la angustia, etcétera, pero siempre y cuando esté en equilibrio con la belleza.

Se podría decir que no existe una temática específica, ya que el elemento determinante para elaborar los temas en este momento, es la sensibilidad, es decir, todo lo que el hombre pueda sentir es capaz de extrapolarlo a las obras de arte. En nuestro caso, que el hombre sienta tristeza y dolor se puede plasmar en las producciones artísticas y los mejores ejemplos para ellos son las esculturas funerarias.

La conclusión que se extrae de los escritos de Baudelaire es que la obra de arte –es este nuestro caso, la escultura– ha de ser en primer lugar portadora de belleza y en segundo lugar ha de ser capaz de expresar una emoción que nos haga sentir. Sea cual sea la expresión que refleje, por ejemplo, el dolor, ha de ser bello y no puede bajo ningún concepto salirse de esos cánones.

Los sentimientos que emanan del artista tienen que, según Baudelaire, ser guiados por la inspiración. El arte es una expresión estética que obliga al

artista a no encorsetarse en un número reducido de temas permitiendo la liberación de la “sensibilidad”²⁴.

²⁴ Águila Gómez, 2005, 5–7.

7. LA ESCULTURA ROMÁNTICA

La escultura siempre ha quedado relegada a un segundo plano, como se refiere Paolo D'Angelo en su libro, *la estética del romanticismo*²⁵. Este desplazamiento se debe a que la población francesa dejó de lado su admiración por la escultura en las primeras décadas del siglo XIX y ante esto, los críticos comenzaron a cuestionar dicho arte. También, fue notable la retirada del apoyo gubernamental hacia los artistas más experimentales. Por otra parte, se observa un descendimiento de la escultura en los lugares públicos debido a una sociedad más industrializada. Igualmente, la escultura continuaba siendo un arte específico para conmemorar hechos históricos o ensalzar figuras. Ante esto surgen textos como el de *¿Por qué la escultura es aburrida?* de Charles Baudelaire²⁶.

Antes de adentrarnos en la escultura que incumbe a este trabajo, hay que hablar sobre lo que se venía haciendo en Europa, donde predominaba la escultura neoclásica.

Desde el punto de vista teórico, es ineludible detenernos en el trabajo de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768)²⁷, no solo por su labor clasificatoria de la escultura de la Antigüedad, sino también por la definición de esta, que tanto influyó en los parámetros de la escultura neoclásica. Consideraba que la escultura perfecta era la que transmitía belleza y contención de los movimientos, aquella que partía de los valores de la antigüedad. Siendo así las características de la escultura neoclásica:

²⁵ D'Angelo, 1999, 233: "Todos los románticos están de acuerdo en sostener que la escultura es un arte fundamentalmente griego –no hay a sus ojos una escultura romántica–, mientras que la pintura es el arte moderno por excelencia".

²⁶ Joyce, 2006, 22–35.

²⁷ Winckelmann, 2008.

- ◆ Anatomías idealizadas.
- ◆ Composiciones cerradas.
- ◆ Contención en las emociones.
- ◆ Materiales: mármol blanco.
- ◆ Contornos bien definidos y superficies bien pulidas.

El escultor por antonomasia que encarna estos ideales fue el italiano Antonio Canova (1757–1822). Pese a ello, y a la inexpresividad de la que a menudo se le ha acusado, es necesario reconocer que en su trabajo empieza a gestarse la renovación de los monumentos funerarios. El mejor ejemplo de ello es el *Cenotafio de María Cristina de Austria* (1805), donde hallamos lugares comunes de la escultura neoclásica, como la preferencia por el mármol blanco, perfectamente pulido, que transmite la idea de pena lánguida, de dolor contenido, como se puede observar muy bien el león de los Austrias a la derecha de la composición, manso y adormecido. Además, utiliza elementos iconográficos de tradición clásica, como el uróboros -la serpiente que se muerde la cola- y el genio de la muerte. Otra novedad es la composición, piramidal, un elemento compositivo que hace referencia al pasado, pero no a un pasado grecolatino, sino que evoca la época egipcia.

Debido a sus innovaciones, se puede hablar de esta obra como el germen para gestar ese cambio que está por venir. Un periodo que no llegará hasta la década de 1820.

El panorama escultórico a partir de esa tercera década del siglo XIX no experimenta cambios significativos a nivel formal y estilístico respecto al periodo anterior, pero en cuanto al punto de vista temático sí. Hay una preferencia por la transmisión mediante las esculturas de lo macabro, lo siniestro, lo trágico y lo doloroso. Se van a plasmar las pasiones humanas

atormentadas sin abandonar el desnudo heroico de la antigüedad clásica. Es por ello por lo que se puede hablar de una continuidad del neoclasicismo al romanticismo, afirmamos así que la estética romántica fue elaborada a partir de la imitación del neoclasicismo al cual reemplazó. Con esto se desmitifica la lucha de la que muchos hablan entre los neoclásicos y románticos a principios del siglo XIX²⁸.

Bien es cierto que se produce un cambio de un estilo artístico a otro –se pasa de un neoclasicismo al romanticismo–, los cuales tienen diferentes características a nivel técnico, temático y estético, pero al mismo tiempo comparten dichas características. Con esto me refiero a que la historia del arte y la sucesión de movimientos artísticos no es algo radical, es decir, no se acuestan un día neoclásicos y se levantan romántico, sino que a medida que el neoclasicismo iba perdiendo popularidad, el romanticismo la ganaba y en ese tiempo, convivían ambas tendencias inevitablemente “contaminándose” de sus ideales.

Antes de comenzar con los ejemplos, hablaré sobre las “normas” por las que se rige la escultura romántica²⁹:

- ◆ Abandono del equilibrio y la frialdad neoclásica.
- ◆ En lo temático, se deja atrás lo atemporal y se prefiere lo contemporáneo.
- ◆ Las poses tienen que ser expresivas en comparación con la impasibilidad de los neoclásicos. A raíz de lo anterior establecemos que las esculturas han de ser dinámicas y ampulosas.

²⁸ Hamrick, 2006, 29.

²⁹ Ideas extraídas de los pensamientos de Théophile Gautier cuando clasifica al escultor Clésinger como “aquel que se desvía de las normas establecidas de la escultura neoclásica y aporta características innovadoras”. Joyce, 2006.

- ◆ El estilo ha de ser naturalista, esto hace que los detalles sean resaltados.
- ◆ Tienen que despertar un sentimiento en el espectador, es decir, cumplir con la “estética de la sensibilidad”³⁰.

El hecho de que unas de las premisas del romanticismo sea la libertad, provoca una gran variedad de esculturas románticas y cada una de ellas haga justicia a una característica diferente, es decir, dentro de un mismo movimiento artístico hay fragmentación.

A riesgo de resultar contradictoria, no hay que olvidar que todo movimiento artístico alberga algunas de las características del estilo que le desbancará, de manera que en algunas de las obras del Neoclasicismo se pueden hallar elementos que serán explotados en la escultura romántica.

En relación con nuestro tema, no podemos dejar de mencionar *León de Lucerna* una escultura que puede considerarse como la semilla para las esculturas que la suceden. Esta obra se encuentra fuera del ámbito francés, está en Lucerna, Suiza y se erigió con el fin de conmemorar la valentía de los soldados suizos por la defensa del palacio de las Tullerías en 1792.

Se talló en piedra entre los años 1819 y 1821 y fue diseñada por el escultor neoclásico Bertel Thorvaldsen.

Sin dejar de prestar atención a la anatomía del animal, tallada de manera primorosa, su tensión muscular cada vez es menor, debido a su dolor por la muerte que le acecha. Pero sobre todo debemos fijarnos en el rostro del león, que deja de lado su tradicional interpretación de fiereza y toma una

³⁰ Águila Gómez, 2005, 7. “Estética de la sensibilidad” entendida como la estética correcta para representar el movimiento romántico según Charles Baudelaire.

postura de derrota ante su inminente muerte que refleja el dolor que está sintiendo. Esto hace que el espectador que contempla esta obra sea capaz de sentir tristeza y dolor, independientemente de que conozca o no el suceso histórico que conmemora.

La escultura y el entorno se convierten en una simbiosis. Este espacio donde se encuentra el león se va a crear a conciencia para contribuir a la transmisión de los sentimientos. El jardín en el que se sitúa hace referencia a los cementerios–parque que se están creando en estos momentos.

En definitiva, lo novedoso en esta escultura es el cambio de significado en la iconografía del león. El león siempre ha simbolizado fiereza, fuerza, etcétera, pero es aquí cuando Thorvaldsen lo va a tratar de un modo sentimental, pues el león aparece en el momento más doloroso de su martirio, esperando la muerte tras haber sido alcanzado por las flechas. De la mansedumbre y languidez del león de Canova en el *Cenotafio de María Cristina de Austria*, se pasa a la pura expresión de dolor y de sufrimiento³¹.

Concluimos que, esta escultura es completamente romántica por ser bella, a la hora de reflejar los valores de la antigüedad y por ser sublime. Decimos que es sublime por cumplir, con una sublimidad moral, que está presente en las acciones heroicas –que es lo que representa esta obra– y por obedecer a una sublimidad pasional, esta se entiende como la emanación de soledad, nostalgia, melancolía, etcétera. Esta última premisa se verá repetida continuamente en toda la selección de monumentos fúnebres que he elegido³².

³¹ Véase la comparación entre ambos leones en las esculturas que corresponden con las imágenes 1 y 2.

³² Bozal, 2000, 40–41.



Imagen 3.



Imagen 4.



Imagen 5.

Pese a este ejemplo, que no deja de ser una avanzada, el inicio de la escultura romántica se puede datar a partir de la cuarta década de siglo. En Francia, aparece la escultura romántica por primera vez en el Salón de 1831 –en comparación con la pintura romántica que se empieza a ver desde 1820–. La primera escultura que se presentó fue la de *Roland Furieux* de Duseigneur. La temática se aleja completamente de los ideales antiguos, es decir, de la mitología, pero no deja de lado los procesos escultóricos aprendidos de la antigüedad. En esta obra se nota una gran preocupación por dar una mayor expresividad y movimiento a la figura –Théophile Gautier se referirá a esto como “convulsiones musculares”–³³. Al igual que en el Laocoonte, en la escultura de Duseigneur, se elige el momento en el que Roland “loco de dolor se esfuerza por romper las cuerdas con las que ha sido atado”³⁴.

A éste le siguen *Caín* de 1832 de Antoine Étex y *Tuerie* fechada entre 1834 y 1850 de Préault³⁵.

La monarquía de Julio es un periodo que comienza tras la revolución burguesa o conocida también como la revolución de 1830, hasta la revolución de 1848 y se caracteriza por el empoderamiento de la burguesía. Tras este momento histórico dará comienzo a un periodo de grandes encargos escultóricos. Por un lado, son encargos religiosos y por el otro, encomiendas laicas. En este grupo de burgueses surge la necesidad de

³³ <http://theophilegautier.fr/critique-art-articles/>

³⁴ Hamrick, 2006, 42.

³⁵ VV. AA, 1996, 34. El autor dice sobre la escultura lo siguiente: “es la yuxtaposición no realista de máscaras que aúllan con sus bocas abiertas, la cabellera flotante o erizada, y las manos crispadas, con una violencia sin igual. Concebida como un fragmento episódico para sugerir una dimensión colosal”.

diferenciarse del resto de la población, para ello van a utilizar el arte como medio de distinción.

Los artistas románticos rechazan las fuentes de las que bebían los artistas neoclásicos. Estos románticos se van a fundamentar en la literatura y la fantasía³⁶.

Algunos escultores que están vinculados al romanticismo que se pueden mencionar son los siguientes:

En primer lugar, destacaremos a Antoine–Louis Barye (1795–1875) quien es reconocido por sus esculturas de animales, como *Tigre devorando un gaviol* de 1830. Aquí los protagonistas con los animales y se encarga de representar el punto más álgido del enfrentamiento, porque será en ese momento cuando se logre el mayor dinamismo. Podría interpretarse como una representación de la lucha entre los Borbones y los Orleans.

Otra obra suya es la de *Roger y Angélica montados sobre el hipogrifo* de 1844, lo que encarna esta representación es por un lado el dinamismo romántico y las figuras abiertas y ampulosas y, por otro lado, esa inspiración en la literatura.

Otra escultura que es digna de mención a la hora de hablar de este periodo es la de *Satán* de Jean-Jacques Feuchère, 1833. Lo que se consigue aquí es plasmar el tormento interior, pero con el cuerpo en calma.

³⁶ VV. AA, 1996, 35–36, se habla de los primeros testimonios referentes a las fuentes de inspiración de dichos artistas, para ello se recurre a la escultura *Loke* de 1822 de Ernest Freund, basado en leyendas escandinavas.

7.1. LA ESCULTURA FÚNEBRE Y EL CEMENTERIO ROMÁNTICO

El cementerio va a ser un espacio con una gran carga simbólica ya que es aquí, donde se encuentran las tumbas. Éstas van a ser un signo de memoria y una manera de distinción social. Según Norbert Fischer, se considera al cementerio como “un paisaje inmaterial de la memoria”³⁷.

A mitad del siglo XVIII, en París y en el resto de Europa empiezan a surgir controversias con respecto al tipo de enterramiento, posicionándose a favor de los enterramientos individuales y no en las fosas comunes –el elemento catalizador de estas críticas fue el cementerio Parisino de los Inocentes–.

Lo que sucedió a raíz de estas ideas fue que los enterramientos empezaran a llevarse a extramuros.

En Francia, esta nueva forma de enterrar no se consolidará hasta la llegada de Napoleón I, cuando en 1804 publicó el *Décret impérial sur les sépultures*. Esto originó una avalancha de traslados y las fundaciones de nuevos espacios, como el del Père Lachaise en 1804.

Durante el siglo XIX, una vez aclarado el emplazamiento de los cementerios y los criterios que tenían que seguir, se otorgó otro significado a estos espacios. Se empezará a modelar el cementerio como un espacio que seguirá la tipología de jardín inglés.

³⁷ Fischer, 2021, 17–30.

Este tipo de cementerio–parque surge, por un lado, como una idea del paraíso terrenal –bajo la visión cristiana– y, por otro lado, como un espacio plagado de belleza.

El cementerio va a servir de excusa para que se comience a dar más importancia al sepulcro desde el punto de vista artístico. Éste cada vez irá siendo más grandioso hasta que llegue a culminar con el mausoleo.

Principalmente lo que se buscaba con las tumbas era la exaltación del individuo, es una forma de inmortalizarse. Lo que estaba de moda en este momento era el retrato del difunto que en ocasiones se acompañaba con la figura personificada de la muerte. Esta imagen de la muerte tiene un valor emocional.

A nivel artístico hay un simbolismo que aparece de forma repetida en estas manifestaciones como será la cruz cristiana o el ancla de barco, un símbolo al que se le da un significado de esperanza.

También aparecen elementos de la naturaleza como la rosa, ya utilizada en la antigüedad y era la flor de los muertos. La hoja de palma que se simbolizaba varias cosas, la victoria, el renacimiento –la cepa y la vid también simbolizaban el renacer– o la inmortalidad –la hiedra también se considera como un símbolo de inmortalidad–, además de que hace referencia a pasajes bíblicos como la Resurrección y el Paraíso. La amapola fue otro elemento decorativo vegetal muy recurrente en estos tiempos.

Además de la personificación de la muerte o del difunto, como se ha mencionado anteriormente, también empieza a verse repetidamente en el siglo XIX la figura de “la doliente”. Ésta puede estar en cualquier posición, sedente, yacente, etcétera, pero también puede tener una multitud de

gestos, como que aparezca mirando al difunto, que esté colocando unas flores o una corona o que tenga la mano extendida, entre otras muchas. Esta doliente que aparece una vez más en la antigüedad conocida como “la plañidera”, es la encargada de expresar el sentimiento de luto debido a una melancolía, también se le daba la tarea de transmitir ese sentimiento de dolor. Este elemento es una nueva y mejorada personificación de la muerte –y en ocasiones esta fémina aparece erotizada–.

A continuación, daré unas pinceladas sobre la historia del cementerio de Père Lachaise, ya que su patrimonio escultórico lo hace idóneo para este estudio.

Este cementerio se ubica en París. Surgió en tiempos de los jesuitas, ya que ellos iban adquiriendo los terrenos desde el año 1626 a 1763. Más tarde lo que hicieron fue renombrarlo, entonces pasó a conocerse como Mont Louis y se encontraba en la colina Charonne.

Cuando los jesuitas fueron expulsados, la propiedad se traspasó a unos acreedores hasta que Napoleón Bonaparte mandó la readquisición del terreno. El 21 de mayo de 1804 se convierte oficialmente en el Cementerio del Este. A comienzos del siglo XIX se van a construir cementerios en París para remplazar así los antiguos, como son el cementerio del norte, Montmartre, el del sur, Montparnasse, el cementerio del este, Père Lachaise y el del oeste, Passy.

Más adelante cambió de nombre, paso a llamarse Père Lachaise, ya que la gente de a pie lo conocía así por Père Lachaise quien fue el confesor del rey de Francia XIV.

Este cementerio sirve de ejemplo para ver cómo se articulaban los cementerios en ese momento. Éstos seguían la tipología de parque-cementerio –según los modelos ingleses–. El cementerio tenía que estar rodeado por amplios jardines y que existiese tal simbiosis entre la naturaleza y las esculturas que invitase a que el ciudadano pasase allí horas y horas.

7.2. EJEMPLOS ESCULTÓRICOS

Uno de los escultores que más destacó en la escultura funeraria del romanticismo fue Antoine–Agustin Préault (1809–1879).

Préault nació en Marais, Francia, bajo el seno de una familia trabajadora. Se conoce que empezó trabajando en el estudio de un tallador ornamental, pero por lo que más se recuerda su etapa de formación es por ingresar en el taller de Pierre–Jean David D´Angers (1788–1856). Préault eligió el taller de D´Angers por el dinamismo que transmitía la obra de *Grand Condé* y porque era afines en cuanto a ideas políticas. El problema surgió cuando hubo un desacuerdo entre ambos y Préault fue expulsado por “mal comportamiento”, “M. David admitió a Préault en su taller y tuvo que pedirle que se marchase con el pretexto de que Préault corrompía y alteraba a los demás alumnos y tenía por espíritu indomable a la hora de ser instruido”³⁸.

Pasando a su producción escultórica funeraria que es lo que incumbe en este trabajo, hablaré de su obra *Silencio* (1842–1843):

³⁸ Silvestre, 1856, 290–291.

El misterio envuelve a la escultura, Esto implica que no se sepa con certeza quien es la persona que aparece representada. La teoría más aclamada sobre la identidad de este tondo es la que se inclina hacia el lado de que se trata de la personificación de la muerte, ya que el rostro, lleno de misterio, aparece completamente impasible³⁹.

Esta escultura se presentó en el salón de 1849 y fue promocionada como un icono del romanticismo “el movimiento romántico se representa por Víctor Hugo en la poesía, por Delacroix en la pintura, por Berlioz en la música (...) y Auguste Prévault lo traslada a la escultura”⁴⁰.

Se dice que es un icono del periodo romántico por ser capaz de dejar de lado las formas obedientes a una tipología religiosa e imponerse un nuevo concepto funerario que va a comenzar a extenderse y que se encuentra fundamentado en la sensibilidad.

El tondo se coloca sobre un pedestal de forma cuadrada y con motivos vegetales referentes a la tradición clásica. Este tondo es capaz de transmitir la idea de la separación entre los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.

El problema aparece cuando nos referimos a esta escultura como una obra puramente romántica y nos encontramos con elementos que remiten a movimientos artísticos anteriores. Esta contradicción nos lleva a reflexionar que realmente nunca se desligan por completo los movimientos artísticos unos de otros. En muchos escritos se reflejan diversas opiniones acerca del

³⁹ Millard, 1997, 154–157.

⁴⁰ <http://www.theophilegautier.fr./critique-art-articles/>

salón de 1843, por ejemplo, la de Charles Alexandre, que describe esta escultura como “sybille de la mort” o la de Théophile Gautier de “Méduse sepulcral”. Además, añaden la fascinación de Préault por la cultura de la antigüedad, es más, las raíces de esta obra se establecen en las obras de Miguel Ángel⁴¹. Otro factor que nos hace pensar que no se rechaza estos valores de la antigüedad es la tipología que elige para enmarcar el rostro, un tondo. Las cortinas que aparecen recogidas y superpuestas le añaden unos matices teatrales y así se juega con el contraste de luces y sombras⁴².

Ese rostro envuelto en un sudario transmite en el espectador melancolía y dolor. Realiza un gesto conocido como “gesto harpocrático”, este gesto que se conforma con el dedo índice y la boca tiene su origen en la antigüedad egipcia y significa silencio. En el romanticismo este gesto “opera como una exhortación al espanto, una llamada a la renuncia, pero también como una invitación a meditar acerca de los misterios de la existencia y de la muerte”.⁴³

En esta escultura Préault ha buscado lo sentimental y lo ha representado en esta obra. El artista ha sido libre de sentir y capaz de expresar la emoción de tristeza, de dolor, melancolía. A través de este tondo ha plasmado el abismo de la muerte, un lugar silencioso a la par que doloroso.

⁴¹ Leroy-jay, 1988, 120–123. Le normand–romain, 1995, 162–166.

⁴² Lami, 1914, 116.

⁴³ Labraña y Barrientos, 2016, 137.



Imagen 6.

Fuente: Web Galley of art (wga.hu)

La *Tumba de Pierre Gareau* (1815–1816) fue llevada a cabo por el escultor Francois Dominique Aime Milhomme. Conocida por la figura de dolor – la doliente o “pleureuses” en francés se instaura como una alegoría del dolor que aparecen repetidamente de forma individualizada en los sepulcros– que se encuentra sobre la tumba. Esta sepultura es la primera en el cementerio de Père Lachaise en ir rematada con una estatua, convirtiéndose en ejemplo para sepulturas venideras.

Lo que se ve aquí es una figura femenina sedente con un claro rostro de tristeza que se deja entrever entre sus manos que tapan su cara. A partir de esta empezamos a hablar de la figura de la doliente y su gran difusión como recurso escultórico en los cementerios. En la imagen número 8, vemos un

detalle del rostro, se aprecia como no es necesario un gran despliegue de detalles para llegar a transmitir un sentimiento y que el espectador sea capaz de sentirlo. También se observan referencias al pasado en cuanto al tratamiento del cabello que recuerda a la escultura grecorromana.

Esta doliente se inspira una vez más en los movimientos artísticos del pasado, en este caso se basa en el relieve de la estela funeraria de Giovanni Volpato que hizo Antonio Canova en la basílica dei Santi Apostoli⁴⁴.

Con esta escultura se va a cambiar la manera de ver a los difuntos en los cementerios. Por un lado, se refleja el duelo de los familiares, ese duelo privado en el que la tumba es el elemento perfecto para transmitir esos momentos. Y, por otro lado, nos encontramos con un espectador ajeno a este duelo pero que, al partir de un estado de ánimo indiferente a ello, es capaz de compartir ese dolor que experimenta la familia, y esto se consigue a través de las esculturas.

Atestiguando que esta obra de arte cumple con ser portadora de belleza, y por ser capaz de expresar una emoción, en este caso tristeza que origina en el espectador la sensación de dolor al verla. Cumple una vez más, con la estética que se adapta a la sensibilidad humana de la que hablaba Charles Baudelaire, y que se fundamenta en los escritos de Lessing⁴⁵. La estatua está en equilibrio entre la belleza y el dolor. Un culto a la belleza inspirada en los valores de la antigüedad.

⁴⁴ Le Normand–Romain, 1995, 15–16.

⁴⁵ Rodríguez, 2013, 89–114.

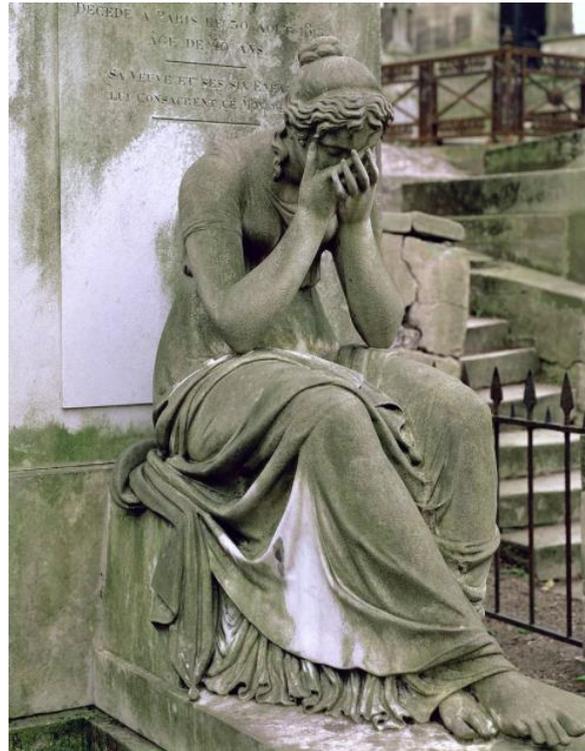


Imagen 7.

Fuente: meisterdruke.es



Imagen 8.

Fuente: Alexander J.E Bradley

Otro escultor de quien hablaremos es Antonie Étex (1808–1888). Este escultor francés fue alumno de figuras como la de Dominique Ingres, Auguste Comte, entre otros. Expondrá por primera vez en el salón del año 1833 y será conocido por sus grandes éxitos como Caín y su estirpe maldita por dios, entre muchas otras.

Tumba de la familia Raspail (1854), se encuentra en el cementerio de Père-Lachaise en París. Se tiene en cuenta el ambiente y la naturaleza como un factor teatral que enfatiza la idea de soledad, de silencio y melancolía.

Esta tumba refleja una cárcel, se ve una ventana con rejas de la cual se sujeta un ente que está completamente cubierto por un sudario. La historia cuenta que es la mujer de François Raspail, esta figura se apoya en la ventana y está ahí para despedirse tras su muerte cuando François estaba preso en la cárcel.

Se enfatiza la idea de separación de los dos mundos a través de la ventana y la silueta fantasmagórica. Esta separación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, se hace mediante la emanación de pura tristeza y del dolor. Para que el espectador sea capaz de sentir ese dolor y esa tristeza, la escultura tiene que representar el momento álgido del dolor que se siente cuando alguien fallece. La postura ayuda a enfatizar ese misterio sobrecogedor, el ente parece que se llega a agarrar de la ventana en el último momento antes de caer al suelo y romper a llorar de dolor por la muerte. Esta obra de arte es romántica por ser capaz de hacer sentir al espectador, y cumplir con lo que Charles Baudelaire llama “la estética de la sensibilidad”.

Lo que se ha conseguido con esta escultura es la expresión de la emoción del dolor y esto ha sido posible debido a que los artistas románticos han de cumplir con un proceso previo de creación en el que sean capaces de sentir. No solo esta obra es capaz de hacernos experimentar el dolor que esta figura fantasmagórica siente ante la pérdida de un ser querido, sino que es una obra bella. Una forma de belleza que emana de un sentimiento de elevación, donde el placer de contemplar la escultura está en sintonía con el dolor que se experimenta al verla.

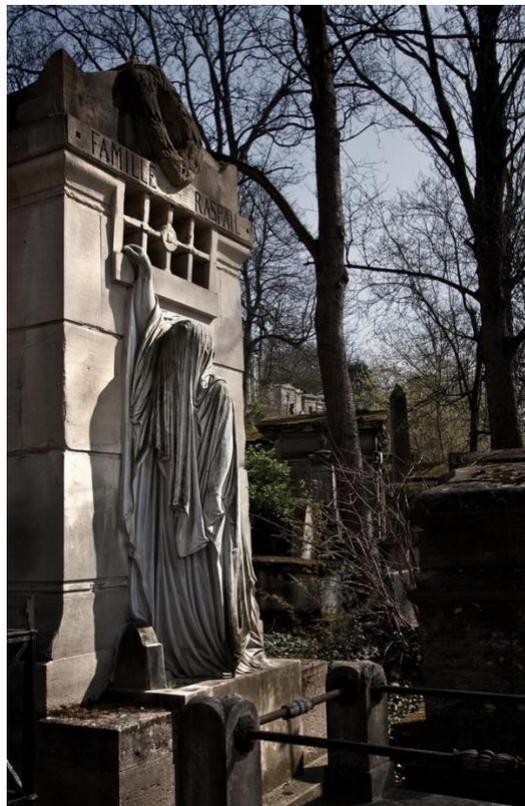


Imagen 9.

Fuente: Il Conte Photography

Del siguiente monumento funerario lo que nos va a interesar, para reflejar la expresión del dolor en las esculturas, son las dos cariátides que flanquean el mausoleo. Esta obra se conoce como la *Tumba de la familia Ponsat*. Ha

sido una ardua tarea poder recopilar información acerca de esta obra, pero no es estrictamente necesario ya que las dos mujeres son ejemplos perfectos para cumplir con la “estética de la sensibilidad”. Estas dos estatuas de bronce fueron fundidas por el taller Thiébaud, este taller estaba en París y fue el responsable de la fundición de numerosas esculturas del París del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX.

Una vez más volvemos a la antigüedad, pero desde un punto de vista compositivo ya que a nivel estético es fiel al cambio que se produce en este periodo romántico.

Vemos, a nivel compositivo, que se toman referencias a la antigüedad clásica y por ende se continua con lo que se venía haciendo durante el neoclasicismo. Se elige la figura de la plañidera, estas se utilizan para flanquear la entrada a este mausoleo. Estas figuras vestidas con unas túnicas cuyo trabajo de paños es similar a los paños de la antigüedad grecorromana.

Pero ¿por qué es esta escultura romántica y no neoclásica?

En primer lugar, se debe a que este monumento fue realizado para ensalzar la identidad de un burgués y preservar su legado a través del arte.

En segundo lugar, es una escultura romántica porque las dos mujeres son capaces de expresar, cumpliendo así una vez más, con la estética de la sensibilidad. Este dúo de cariátides, que se tapan la cara y por ello no se recrea en un dolor desgarrador como se puede ver en el *Laocoonte*, son capaces de provocar en el espectador un sentimiento de dolor, que se corresponde con el momento álgido en el que estas plañideras estarían desgarradas ante la inminente noticia de muerte de la familia Ponsat.



Imagen 10.

Fuente: Creative commons/pxhere.com

Otro escultor francés que encaja dentro del periodo romántico y que tiene obras que apoyan el discurso de este trabajo, es Agustín-Jean Moreau Vauthier (1831–1893). Ingresó en L'École des Beaux Arts de París en el año 1850. Más adelante, entró en el taller de Armand Toussaint, lo que sucedió en este periodo es que aprendió de su maestro sobre la escultura de la antigüedad, una escultura basada en temática mitología y alegórica. Esto lo vemos reflejado en los salones del año 1857 ya que las obras que presentó encarnaban a la perfección esos valores antiguos. Pese a que este integrante de la Comisión Federal de Artistas de París es uno de los muchos artistas olvidados de estos momentos, y que durante mucho tiempo se

dedicó a hacer obras puramente neoclásicas, también encontramos esculturas que encajan con las premisas de este trabajo, como por ejemplo la *Tumba de la familia Moreau–Vauthier*.

Una vez más, pese a la poca información de la que disponemos acerca de esta escultura, la he considerado como un gran ejemplo que engloba en primer lugar el sentimiento de dolor –del que he hablado en el apartado de estética– que podría entenderse que surge de la belleza y de lo sublime. El dolor no se produce sin que la obra no sea bella y sublime al mismo tiempo –como decía Baudelaire y que se ha visto en el apartado en el que establezco el puente entre la filosofía alemana y la escultura francesa, el dolor tiene que ser bello–.

En segundo lugar, esta escultura –de la que no he encontrado una fecha fiable de producción, pero la incluyo en el movimiento romántico debido a la cronología del trabajo de Moreau–Vauthier– parte de unos ideales estéticos de la antigüedad, “la douleur” se inspira en las cariátides del mundo griego y representa a las plañideras –la figura de la plañidera, que se ha visto representada desde el mundo antiguo, es un excelente recurso para transmitir la sensación de dolor, ya que se trata de una mujer llorando desconsoladamente por la muerte de alguien–. También se puede establecer esa referencia a la antigüedad por la referencia al trabajo de los paños de la túnica –vestimenta que se repite una y otra vez en las esculturas funerarias–.

El hecho de que la plañidera sea una escultura en bronce hace posible que se plasmen más fácilmente detalles en la obra, siendo un material, novedoso y característico de la etapa romántica.

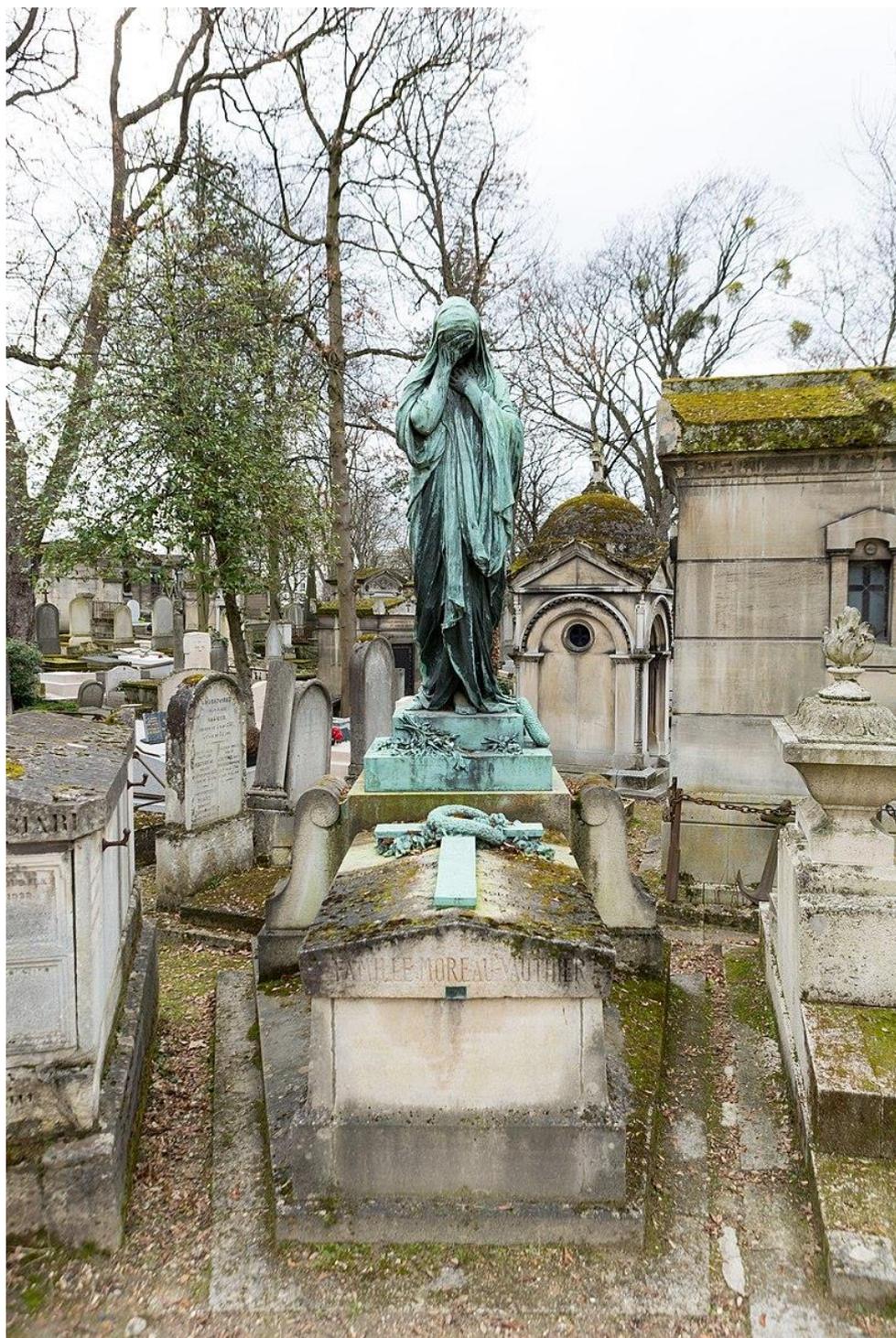


Imagen 11.

Fuente: Pierre-Yves Beaudouin

8. CONCLUSIONES:

A modo de conclusión, tras las razones expuestas a lo largo de este trabajo, se puede deducir que, el romanticismo es un periodo el cual, no es puramente ajeno a los precedentes como el neoclasicismo. Es un periodo donde se asimilan los conceptos de los movimientos anteriores y a veces se emplean rasgos de éstos para reflejarlas en sus obras.

El romanticismo es, por tanto, una forma de expresión donde las emociones del artista son los elementos más importantes. Se va a glorificar la naturaleza, que, aplicada a este trabajo, se ve plasmada en el entorno creado para albergar las tumbas, es decir, los parques–cementerio. El individualismo, es un punto clave para que el burgués encargue su representación a través de las tumbas y mediante ello ensalzar e individualizar su figura. El sentimiento, como aquello que el artista ha de sentir y después transmitir en su obra para que llegue al espectador. También se otorgará una visión completamente nueva, si lo comparamos con lo que venía sucediendo, al mundo de la oscuridad y de lo irracional.

Por otro lado, se puede afirmar que este movimiento pone en valor la cultura clásica, como se ve recalca en cada ejemplo escultórico de este trabajo, la diferencia con otros periodos artísticos es que ahora se valora con los ojos puestos en una nueva sensibilidad, siendo esta susceptibilidad la asociada a una expresión de la puericia de la humanidad.

En definitiva, todo esto se entiende como una visión sentimental de la belleza y del arte que nos conduce a un gusto por las formas de expresión que no se habían visto hasta entonces, con esto me refiero a lo sublime.

El artista es libre de sentir y emocionarse y esto se debe a que los mecenas de este momento, los burgueses, así lo quieren. Cuando comienza a gestarse el romanticismo, surge un grupo de individuos que comienzan a enriquecerse gracias al desarrollo industrial. La mayor premisa de estos “nuevos ricos” es la de necesitar distinguirse del resto de la sociedad y lo van a hacer a través del arte. La herramienta que emplean, para diferenciarse del resto y darse importancia como una figura importante de su tiempo, es el arte.

Con este trabajo he podido investigar más acerca de la filosofía y la estética romántica, he afianzado los conceptos y me han suscitado muchas otras preguntas sobre la forma de ver las emociones en el arte. Considero que este trabajo daría pie a hipótesis más elaboradas donde la ciencia y el arte volverían a encontrarse ya complementarse la una con la otra.

Para hablar del dolor he recurrido a la belleza y lo sublime, pero creo que es posible hablar de otros sentimientos sin que estén supeditados a estas dos categorías. O incluso que muchos sentimientos o emociones que no son consideradas como categorías estéticas deberían empezar a tratarse como tal por su frecuente representación en el arte.

Creo que es aquí el sitio adecuado para mencionar, aunque sea por encima, la enorme influencia que tuvo no solo la articulación de los cementerios como una zona de paseo, sino las esculturas que emanan un dolor visceral y que son capaces que hacer llorar al espectador. Por ejemplo, lo vemos en sepulturas como *El beso de la muerte* en el cementerio de Poblenou en Barcelona o la *Tumba de la familia Ribaudó* en Génova.

Ciertamente, el espectador es capaz de experimentar la sensación de dolor no solo delante de una escultura fúnebre, sino que dicho sentimiento puede verse reflejado en otra tipología escultórica, como puede ser la fuente del *Ángel caído (1877)* de Ricardo Bellver en Madrid, pero el análisis de este tipo de obras excedía el contenido de este trabajo.

Pese a las complicaciones con la bibliografía y la fragmentación de los temas, para unirlo todo bajo un mismo título y que al mismo tiempo estuviera conectado por un hilo de coherencia, considero que este trabajo ha sido un preludio para continuar leyendo y explorando nuevas hipótesis sobre este tema.

9. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Águila Gómez, José María. 2005. *Las ideas estéticas en Baudelaire*. A parte

Rei: Revista de Filosofía, núm. 39.

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf>

Arnaldo, Javier. 1994. *Fragmentos para la teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

Benjamin, Walter. 1988. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. España: Editorial Península.

Bodei, Remo. 1998. *La forma de lo bello*. España: Editorial Antonio Machado Libros.

Bozal, Valeriano. 2000. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1. Madrid: Visor.

Burke, Edmund. 2014. *De lo sublime a lo bello*. Madrid: Alianza editorial.

Croce, Benedetto. 1996. *Historia de Europa en el siglo XIX*. España: Editorial Planeta.

D'Angers, David. 1988. *Sculptural communication in the age of Romanticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo*. España: Editorial Antonio Machado Libros.

De la Paz, Alfredo. 1992. *La revolución romántica, poéticas, estéticas e ideológicas*. Madrid: Tecnos Editorial.

Eco, Umberto. 2004. *Historia de la belleza*. España: Editorial Lumen.

Fischer, Norbert. 2021. *Los cementerios en Europa como lugares de recuerdo y paisajes de memoria*. Revista Murciana de Antropología, núm.28. <https://revistas.um.es/rmu/article/view/465251/314381>

Gorodesky, Kerene. 2016. *19 th Century Romantic Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy.

Gras Balaguer, Menene. 1983. *EL romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.

Hartt, Frederick. 1898. *Arte, historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal.

Hernández Barbosa, Sonsoles. 2013. *Arte, literatura y música en París de fin de siglo (1880–1900)*. Madrid: Abada Editores S.L.

Janson, H.W., Rosenblum, Robert. 1992. *El arte del siglo XIX*. España: Ediciones Akal.

Kant, Immanuel. 1977. *Critica del juicio*. García Morente, Manuel. Madrid: Espasa Calpe.

Kant, Immanuel. 2015. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Jiménez Moreno, España: Luis. Alianza Editorial.

Körner, Hans. 2021. *Ortsbestimmungen. Öffentliche und private Räume im französischen Grabmal des 19. Jahrhunderts*. Múnich. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.733.c10970>

Labraña, Marcela y Barrientos, Javiera. 2016. *La figura de aquel sabio/Que a callar muestra con el dedo al labio: El gesto harpocrático en un emblema*

de Alciato. Estudios Filológicos, núm. 58, 123-140.

<https://www.scielo.cl/pdf/efilolo/n58/art06.pdf>

Lami, S. 1914. *Dictionnaire des Sculpteurs de L'École Française, au dix–Neuvième Siècle*. París, vol. 8.

Martínez Montalbén, Miguel Ángel. 1992. *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel, como programa del primer romanticismo alemán*. Valencia: Martín impresores S.L.

Mendoza, Edgar. 2017. *Los cementerios: historia y perspectivas analíticas sobre la muerte, metodología francesa e investigaciones*. Anuario de estudios, Cuarta Época.

https://iihaa.usac.edu.gt/archivohemerografico/wp-content/uploads/2019/05/62_E2017_EMendoza.pdf

Moiroux, Jules. 1813. *Le cimetère du Père Lachaise*. París.

Pacheco, Juan Antonio, 1998. *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*. Editado por la universidad de Sevilla.

Pattee, Richard., Morales Carrión, Arturo. 1940. *Introducción a la historia de Europa en el siglo XIX: 1789-1914*. Chile: Ediciones Ercilla.

Preckler, Ana María. 2003. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. España: Editorial Complutense.

Pseudo–Longino. 1979. *Sobre lo sublime XXXV*. García López, José. 2–3. Madrid: Gredos.

Pueyo, Carlos Miguel. 2008. *El color del Romanticismo: en busca de un arte total*. Nueva York: Peter Lang.

Rodríguez Barraza, Adriana. 2013. *El dolor del cuerpo y la grandeza del alma*. Revista de Filosofía Open Insight. Vol. 4. Núm. 6. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421639455006>

Rose, Bárbara, Le Normand–Romain, Antoinette, Pinget, Anne y Hohl, Reinhol. 1996. *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Skira–Carroggio Editorial.

Schopenhauer, Arthur. 2005. *El mundo como voluntad y representación*. España: Akal.

Silvestre, Théophile. 1851. *Historie des artistes vivants français et étrangers: études d'après nature*. París: E. Blanchard, librairie–éditeur.

Tatarkiewicz, W. y Rodríguez Martín, F. 1997. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Trías, Eugenio. 2006. *Lo bello y lo siniestro*. España: Edición Debolsillo.

Trueba Atienza, Carmen. 2009. *La teoría aristotélica de las emociones*. Signos Filosóficos, núm. 22, vol. XI. <https://www.scielo.org.mx/pdf/signosf/v11n22/v11n22a7.pdf>

W. Millard, Charles. 1997. *Exhibitiòn catalogue, Auguste Prèault Sculpteur Romantique 1809–1879*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Winckelmann, Johann. J. y Mas Torres, Salvador. 2008. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y escultura*. Fondo de Cultura Económica de España.

