

Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El Paragone entre pintura y escultura, en la España del siglo XIX, nos permite conocer como la escultura fue considerada en desventaja como expresión artística, especialmente en lo que se refiere dos funciones principales del arte en ese siglo; persuadir y narrar. Este trabajo presenta opiniones contemporáneas de este problema, que afectó muy de cerca de los críticos de arte.

ABSTRACT

The Paragone between painting and sculpture, in Nineteenth-Century Spain, lead us to know how sculpture was considered in disadvantage as artistic expression, specially concerning two main functions of art in this century: to persuade and to narrate. This work presents contemporary opinions of this problem that concerned very closely to art critics.

La llamada Disputa de las Artes, que preocupó a pensadores y artistas del Renacimiento, se sostuvo sobre argumentos disyuntivos. Aunque, acerca de la mayor estima en que se había de tener la pintura o la escultura, hubo convencidos tanto de la superioridad de una sobre otra como de la inutilidad o dificultad para llegar a una conclusión definitiva, en los términos del debate se daba por hecho, en todo caso, la radical diferencia entre ambas, sobre la que se ha fundamentado su distinta consideración en el mundo académico, desde entonces, hasta la revolución integradora de las vanguardias.

El siglo XIX parece, en principio, heredero de tal Disputa en clave renacentista, al menos en la medida que entra, con todas las consecuencias, en el análisis de la diferencia, es decir, se compara, con la mayor variedad de argumentos posibles, el alcance y significado de cada una de las artes, aunque, en general, tras ello no exista, como entonces, la primordial preocupación por demostrar la su-

perioridad de una sobre otra. En todo caso, este nuevo episodio del *paragone* no tiene nada que ver ni con el entretenimiento decoroso propuesto en su día por Baltasar de Castiglione, ni con ese toque de caduca inutilidad (como no sea la inherente a nuestra propia disciplina) que tiende a atribuirse coloquialmente a los teólogos que participaron en los concilios bizantinos. Existe, por el contrario, tal conciencia de lo provechoso de la discusión—obviamente, en término de utilidad social de las artes—que, lejos de centrarse en los puros valores materiales que sustentarían una determinada noción de belleza, afecta al mismo papel del arte en el mundo moderno, por lo que, de algún modo, lleva a reconsiderar el sentido último de una y de otra.

Es fácil suponer que todo ello se debe a una crisis en el cerrado sistema de las bellas artes, y, muy en particular, al evidente desfase entre las prácticas escultóricas, mucho más deudoras de la tradición que las pictóricas. En tal sen-

tido, es significativo que la crítica española de la segunda mitad del siglo XIX —de donde proceden la mayor parte de los textos aquí utilizados para situar los términos del debate— sólo se preocupó del *paragone* cuando tenía que reflexionar específicamente sobre la escultura, como si el crítico tuviera asumido, sin ningún tipo de dudas, que se trataba de un arte inevitablemente “menor”, en contra de su tradicional prestigio académico. Fue esta inferioridad real —que no teórica, por supuesto— la que originó y alentó los argumentos sobre los que discutir, en un esfuerzo por dar sentido a una situación cambiante.

LA HISTORIA, SIEMPRE MAESTRA

Es lógico que el siglo de los historicismos recurriese, también en este punto, a la historia, con el fin de esclarecer las diferencias entre pintura y escultura. En general, se termina por aceptar que la pintura es el arte moderno por excelencia, frente al carácter antiguo o retardatario de la escultura, axioma que, con más o menos matices, ha sobrevivido a nuestra concepción global del siglo XIX. Ya en 1860, un crítico decía que la escultura, “lo mismo que la pintura, soportó el duro cautiverio en que esta estuvo durante algún tiempo, pero al brillar la época de la regeneración, fue menos feliz y arrastra hoy desconocida su propia existencia. La pintura de quien fue madre y maestra, le ha arrebatado su poder”¹. La tesis se mantiene intacta hasta el cambio de siglo, sin que obedezca a ninguna conciencia especial de modernidad. Así, Balsa de la Vega, que no es precisamente un crítico comprometido, opinaba lo mismo en 1901: “Al presente, la Pintura ejerce señorío sobre su hermana, como ésta a su vez la ejerció hasta bien avanzado el siglo XIX”².

No obstante, hay que reconocer que esta actitud arranca del Romanticismo, cuando se empieza a asociar la espiritualidad cristiana y el sentimiento artístico con la modernidad, frente a la estabilidad del mundo clásico. Fue precisamente esa vertiente “piadosa” del Romanticismo lo que favoreció su implantación entre los conservadores intelectuales españoles, entre cuyas consecuencias está el distinto tratamiento propiciado a la pintura y a la escultura. Juan de Dios Mora, que se encuentra entre los críticos más convencidos del pensamiento romántico-cristiano como revulsivo regenerador, opone la supuesta objetividad representativa de la escultura clásica, encarnación real de un dios, a la condición anímica que adquiere con el advenimiento del cristianismo: “En Grecia, la escultura era la arte encargada de representar la divinidad, y con el cristianismo cayó de su trono. Y este modo de representación se refería únicamente a expresar la individualidad *sustancial* con su carácter típico y general, predominando el elemento natural, inmediato físico, visible, objetivo, sin penetrar en las profundidades del alma, en la lucha de

afectos individuales, fugitivos y variados, hasta el infinito; elemento dramático de que se apoderó la pintura, porque en la concepción cristiana del arte, la escultura era impotente para la múltiple y aérea expresión de tan delicado espiritualismo. Diríase que el mármol era demasiado pesado para seguir los rápidos movimientos del alma. En efecto, el pincel agitado por la mano convulsiva y febricitante de la inspiración, era el único capaz de llevar a cabo semejante propósito”. Toda esta argumentación le conduce a reconocer que “la pintura está más adelantada en sus evoluciones, y por lo mismo, habiendo atravesado su periodo místico, ha tenido lugar de ostentarse en los demás géneros, histórico, de costumbres, de paisaje”, mientras “la escultura está mucho más atrasada, pues fuera del género religioso, no ha producido nada notable, a no ser alguna que otra estatua”. Sin embargo, lastrado por el mito de la escultura antigua —y seguramente también por la tendencia decimonónica a creer en el paralelismo de las artes— termina concluyendo: “la arte de Apelles, que en nuestra civilización es la hermana primogénita de la escultura, le señala a esta el camino, y la arte de Fidias la seguirá bien pronto con atrevido vuelo por esta senda de gloria”³.

ABSTRACCIÓN INTELLECTUAL FRENTE A PERSUASIÓN EMOTIVA

Uno de los argumentos más invocados sobre los que se sustenta la diferencia perceptiva entre la escultura y la pintura, entre los críticos españoles del siglo XIX, es el carácter fuertemente intelectualizado, fruto de una reflexión pausada y distante, que se concede a la primera, frente a la persuasión emocional inmediata que parece provocar la segunda. Es evidente que esta hipótesis sólo podía sostenerse sobre la marginación de una gran parte de la historia de la escultura —piénsese en la escultura bajomedieval y barroca, sobre todo—, cuando no en una lectura academicista de la propia herencia clásica, apoyada, además, en una mirada selectiva de ciertas escuelas pictóricas.

El principal punto de apoyo para la defensa de esta alternativa es el color, raíz de toda la tergiversación analítica de la *paragone*. El crítico de *El Museo Universal*, en 1860, ya se había percatado, con cierto desánimo frente a lo que él considera más difícil de ejecutar —valor tan decimonónico, por lo demás—, de que “la multitud que se detiene entusiasta ante el cuadro, pasa indiferente al lado de la hermosa estatua, y no comprende cuanta mayor dificultad ofrece animar el duro mármol, que representar en el lienzo cualquiera escena”. Atribuye este atractivo al color, que “presta desde luego un encanto de que carecen las obras de escultura. Además la pura simplicidad de las composiciones es un escollo más que el escultor tiene que

vencer, para atraer sobre su obra las miradas indiferentes de un público a quien agrada más el brillante color y la complicada composición del cuadro, que la pureza de las líneas y la sencillez de los asuntos de que dispone la escultura”⁴.

El asunto del color es recurrente a lo largo de la segunda mitad de siglo. Ruiz de Salces, por ejemplo, en una reflexión inicial sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, reconoce que “los procedimientos del escultor en la composición y desarrollo de su obra tienen alguna semejanza y puntos de contacto con los del pintor, en cuanto que puede por sí solo ejecutar, perfeccionar y concebir su composición artística; pero viéndose en general privado de los encantos y bellezas que da el color, aunque llegue al límite de la perfección de las obras que labran sus manos, éstas a los ojos del público aparecen frías al lado de la pintura y sólo cautivan la atención de los inteligentes”⁵.

En ese mismo sentido, se expresaba José de Siles en 1887: “la escultura ... arte ingrato, sin la magia del color, no ocupa con preferencia el ingenio de nuestros artistas. Hay, a todas luces, mayor lucimiento en una pincelada brillante que un golpe de cincel. Es un arte este más difícil; pero semejante al verso, saber dar consistencia de diamante a la idea más fugaz que amasa entre sus manos”⁶.

La asociación entre la supuestamente fácil recepción del color, que parece no exigir reflexión crítica, y el refinamiento intelectual de lo escultórico es un argumento que sigue empleando Balsa de la Vega en 1890, “porque el gusto y la educación artística de nuestro pueblo no son más sólidos que la moda que le obliga a comprar un cuadro insulso y chillón y no lo hace comprender el valor de una estatua”. En la misma crónica donde aparece ese testimonio, el crítico evidencia su talante conservador al considerar, implícitamente, que, cuando ambas artes tratan “géneros superiores” —es decir, más intelectualizados— su coincidencia es mayor: “Como en la pintura, los dos géneros difíciles son: el mitológico o alegórico y el histórico, y tanto como el pintor el estatuero debe concretar el asunto, estudiar el tipo, analizar la idea para encontrar sucinta, brevemente, la forma plástica del asunto, de la idea, del tipo. Esto en cuanto se refiere al trabajo psicológico y al científico; en lo que respecta a la forma dentro de la obra, hallará el escultor el modo y la línea”⁷.

Algunos críticos, más conscientes de las transformaciones artísticas de su tiempo, tratan de establecer alguna relación entre la renovación realista que perciben y las respectivas exigencias representativas de la pintura y de la escultura. Curiosamente no hay coincidencias sobre las peculiaridades específicas de la escultura. Por ejemplo, en 1890, Solsona defiende, en línea con sus antecesores, el carácter universal y abstracto, intemporal, de la escultura, frente a la condición concreta, inmediata, de la pin-

tura: “Las bellas artes, la pintura misma, viven en mucha parte de su tiempo, y cuando los entusiasmos colectivos decaen y los ideales se pierden, el libro y el lienzo, que reflejan sobre todas las obras de arte la fe y los desmayos de la generación que los inspira, ofrecen los grandes asuntos del momento si el momento los da, o recuerdan los grandes hechos pasados si el sentimiento general los desea y los impone. / Mil cuadros aceptables para un jurado, por benévolo que el jurado sea, forzosamente debían decir algo sobre las tendencias y aficiones artísticas de una época, y lo han dicho todo en el momento presente. El retraimiento de los grandes pintores es la falta de opinión para los grandes asuntos, y solo el deber los acomete con la conciencia de lo que hace, y solo el juvenil entusiasmo se atreve a ellos sin la conciencia de lo que para el día que pasa le conviene. / ... / En la gran escultura lo que no vive no se reproduce. Del cielo copia los dioses, del mar los naufragos, de las muchedumbres lo que grita, alborota y clama; la idea, siempre la idea. / La escultura define los misterios, personifica lo imaginado, y la hace la soñada conjunción de lo real y lo ideal, humanizando todas las grandezas y unificando todos los sentimientos”⁸.

Frente a argumentos tan aparentemente concluyentes, Augusto Comas y Blanco parece sostener, por las mismas fechas, exactamente lo contrario, con el fin de esclarecer, una vez más, las diferencias esenciales entre pintura y escultura, aunque termina por atribuir al color toda la capacidad de persuasión que posee aquella: “En la pintura todo es convencional. El pintor llega a emocionar al público acumulando un montón de artificios en una superficie plana y uniforme. Los objetos, las personas y las profundas perspectivas de los planos superpuestos, surgen como un efecto de la óptica y de la convención teatral. En la escultura, por el contrario, todo es realidad. El escultor hace la forma tal cual ella es, y su arte es más fácilmente comprendido. / El escultor está más cerca de la realidad que el pintor, y, sin embargo, todo el mundo habla de pintura y muy pocos de escultura. La masa del público que desfila indiferente delante de un grupo de mármol se detiene extasiada delante de las seducciones convencionales de un cuadro. / Está visto que el color es el que triunfa y el que decide la contienda. / El escultor maneja la forma en toda su redondez, y el pintor sólo da una idea de ella en un plano; pero, en cambio, el pintor dispone del color que le permite fingir el mar y el cielo, el campo y el aire. / Si casi todos los asuntos son pictóricos, hay muy pocos que lo sean escultóricos. / En la pintura, como en la escultura, el análisis precede a la síntesis; pero mientras en la pintura el artista se ve seguido de cerca por el público en su obra analítico-sintética, en la escultura el análisis ha de tener tal profundidad y la síntesis tal vigor, que la estatua que salga de manos del artífice represente, sin género alguno de duda, lo que el artista se propuso representar. Esta pobreza de medios hace que el escultor sintetice hasta tal

punto, que lleve a las puertas del simbolismo. / Descartados los asuntos en los cuales el artista reproduce el natural escrupulosamente –como en los retratos– toda obra escultórica está muy cerca del símbolo”⁹.

En todos los testimonios anotados hasta aquí parece aceptarse, más o menos explícitamente, que la escultura encierra una mayor dificultad técnica que la pintura, lo que se contradice con su menor favor público. Narciso Sentenach, en un afán por dar una explicación al auge de la pintura, se atreve a defender lo contrario: “No es extraño que la humanidad tardara más tiempo en obtener el dominio del arte de la pintura que el de la escultura, pues la complejidad de aquél, teniendo que acordar tan distintos elementos como la línea, el color, la luz y la perspectiva línea y aérea, hacía más difícil el logro de tan armonioso conjunto, mientras que la escultura, fija sólo en conseguir la belleza de la forma y la perfección del modelado, era más pronta de alcanzar para el imitador de lo tangible y lo voluminoso”¹⁰.

ELITISMO FRENTE A POPULARIDAD

La oposición que los críticos decimonónicos establecieron entre la capacidad de la escultura para encarnar valores intelectuales, frente a la predisposición de la pintura para seducir, gracias al color, terminó por fraguar en una consideración elitista de aquella, frente a la popularidad que parecía suscitar ésta.

Ya en 1864, en un análisis de los elementos que intervienen en el juicio estético, un crítico argumentaba que “la experiencia muestra que raras veces la reflexión obliga a mudar de juicio, y que las más de las veces solo averigua razones y fundamentos que robustezcan y apoyen el parecer formado y expliquen si fue nacido del sentimiento”. Y, en la más rigurosa tradición romántica asocia ese sentimiento con el pueblo, “cuya masa apenas cuentan las individualidades doctas, y nunca floreció arte alguno sino cuando el pueblo supo sentir y apreciar su belleza”. Toda esta argumentación le sirve para concluir que “arte cuyos goces son reservados a pocos, a clases o más bien a individuos señalados, arte muerto. De aquí la decadencia de la escultura”¹¹.

No obstante, tampoco en este punto hubo una completa unanimidad. A comienzos del siglo XX, el escultor Miguel Ángel Trilles, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, decía que “la escultura es el arte más popular ... En la escultura el testimonio de los ojos es suficiente”¹². Cabe considerar, sin embargo, el alegato de Trilles en el marco de una defensa profesional de su quehacer artístico. La mayoría de los críticos vincularon la reflexión intelectual que exigía la escultura, lastrada de convencionalismos, con un elitismo erudito que estaba reñido con el papel del arte en la sociedad moderna.

LAS DIFERENCIAS PERCEPTIVAS

Sobre los problemas de percepción de la pieza artística existió, sin embargo, una rara unanimidad entre los críticos y artistas del siglo XIX, a la hora de comparar la pintura y la escultura. En general, siempre se termina por reconocer la mayor autonomía perceptiva de la pintura, frente a la subordinación de la escultura.

Esta cuestión, que tuvo consecuencias para su respectiva valoración, ya fue planteada por los primeros críticos de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. En 1860, un crítico se lamentaba de estos problemas perceptivos a propósito de las estatuas que acabarían colocadas en el Jardín Botánico de Madrid: “El público pasa con indiferencia ante las hermosas estatuas de Lagasca y otros botánicos españoles, ejecutadas por los señores Ponzano y Pagniucci, creyendo que aquellas figuras son un decorado del salón y forman parte integrante de él, como los bastidores o el tragaluz que le domina. Fuerza nos es confesar que la estatuaria es fría por su naturaleza, y que por lo tanto no puede interesarnos nunca como la pintura, y que por otra parte, no es en un salón estrecho y mezquino en donde se debe contemplar una estatua por bella que sea su ejecución. Otro y muy distinto será el efecto que produzcan las obras citadas cuando podamos verla destacándose entre los árboles o en el azul del cielo, asentadas en un artístico pedestal”¹³.

En ese mismo sentido, Ceferino Araujo, por ejemplo, atribuye a este hecho a una desigual evolución histórica, ya que considera que “la pintura y la escultura sirvieron como determinación y ornato de la arquitectura; supeditadas a ella, amoldadas a sus formas, a sus luces, a sus distancias a sus alturas”. Sin embargo, “la pintura pudo emanciparse, y se emancipó”. Esta autonomía parece proporcionar a la pintura una condición superior, mientras “la escultura gana siempre cuanto más la acompaña, pues por completo no pudo emanciparse nunca, quedando sujeta a la hornacina o al pedestal. Está limitada a la representación de la figura humana o de los animales; tiene que sujetarse a la figura aislada o grupos pequeños, a no ser en ciertos relieves que más bien son pintura de bulto; manifestación híbrida y relativamente inferior”¹⁴.

La mayor parte de las diferencias perceptivas entre pintura y escultura terminaron por centrarse en las consecuencias que se derivaban de la existencia de distintos puntos de vista, con la consecuencia desventaja de ésta sobre aquella, dada su complejidad. Federico Balart, por ejemplo, advierte: “En materia de composición, la estatuaria es más exigente que la pintura ... Una estatua necesita defenderse por todas partes. Mírese por donde se mire, ha de presentar líneas agradables; si flaquea por un lado está perdida”¹⁵. También Carlos Groizard considera que “si la estatua ha de verse por todos lados y por todos ellos ha de ofrecer armonía de líneas, el contorno adecua-

do a la expresión de la idea que de palpar en la obra, el grupo escultórico ha de llenar con más precisión esa regla esencial de la estatuaria”¹⁶.

A parecida conclusión llega Narciso Sentenach, aunque, en su caso, esta dificultad innata suponga un mayor mérito para la escultura, ya que exige “que su labor sea tan igualmente esmerada por todas sus partes y puntos de visa, su traza y encaje de los miembros tan igual y perfectamente dispuestos, que viene a constituir una escultura tantos dibujos, tantas figuras e imágenes distintas como puntos de observación puedan tomarse por el contemplador. Únase a esto las naturales dificultades de sus delicadas y complicadas operaciones hasta conseguir la terminación definitiva de la obra, y convendremos todos en que llevarla a efecto con sorprendente éxito es una de las labores más artísticas y sobresalientes que el hombre puede realizar”¹⁷.

El escultor Eduardo Barrón, conservador de escultura en el Museo del Prado, se plantea estos problemas a la hora de pensar en la exhibición de esculturas: “Los [impedimentos] de carácter material son, entre varios más, una obra colocada a mala luz o a demasiada distancia de donde el observador pueda contemplarla; la aglomeración de ellas en una misma sala o colocadas demasiado cerca en los museos, pues estorba para verlas de todos lados; los locales en malas condiciones higiénicas y hasta de *confort*”¹⁸.

VENTAJAS Y DESVENTAJAS PARA RELATAR

Dadas las exigencias representativas del arte del siglo XIX, quizás el argumento central del *paragone* radique en la distinta predisposición de la pintura y de la escultura para soportar y generar un relato. Ya en 1864 un crítico escribía, con desahogo, al dejar de comentar la sección de escultura: “Dejo ya los bustos y paso a los lienzos; campo más vasto y desahogado, tierra más fecunda”¹⁹. Se diría que, en una crítica de arte fuertemente literaria, resultaba más fácil dejar correr la pluma ante un cuadro que ante una escultura.

A finales de siglo, cuando la escultura ha recogido ya todos los asuntos del Realismo, previamente popularizados por la pintura, Federico Balart reflexiona sobre el alcance e importancia del asunto: “Inútil es decirlo: al cambiar de objeto no cambian de principios ni de exigencias: elegir con tino, componer con claridad, caracterizar con acierto, ejecutar con maestría, y sobre todo producir la emoción estética en el ánimo del público, son requisitos necesarios en todas las artes, aunque en cada una haya de acomodarse a distintas condiciones de su cumplimiento. / Respecto a elección de asunto, el escultor suele tener menos libertad, y, por consiguiente, menos responsabilidad que el pintor: menos responsabilidad moral (se en-

tiende), porque la responsabilidad artística es igual para todos, y el público se encarga de hacerla efectiva”²⁰. Se derivaría, de este análisis, una mayor independencia de la escultura respecto al condicionante narrativo de las artes plásticas. Pero ello no se interpreta como una ventaja.

En este mismo sentido, Balsa de la Vega observa con disgusto las interferencias temáticas que se han producido desde la pintura hasta la escultura: “el trastueque de las ideas pictóricas por las escultóricas trae aparejado un inconveniente de importancia capital; y ese inconveniente es la protesta que todo espíritu altamente educado en el arte formula, sin darse cuenta, ante la incoherencia de la idea y del medio elegido para darle forma. / ... la Escultura tiene un campo muy limitado para la expresión de los sentimientos y de las ideas. En cambio nos muestra, de un modo que puede decirse *tangible*, la forma humana en sus tres dimensiones, alto, ancho y fondo. Y cuando olvida el escultor que a su arte no le es dable rebasar de lo los límites que le imponen la nobleza de la forma, humana finalidad primordial de la escultura, distrayendo la emoción estética (y, por lo tanto, amenguándola) con composiciones en las cuales entran elementos extraños así psicológicos como técnicos y científicos (predominio de lo espiritual, perspectiva y puntos de vista limitados, etc.), cuando, repito, el escultor olvida esto, su obra es una obra fría, insulsa, incoherente”²¹.

Uno de los ejes más interesantes sobre los que gira el debate del relato es el del título de las obras, cuestión que no responde sólo, ni muchísimo menos, a una necesidad de inventariar las piezas. Muy al contrario, el título apropiado es un tema crucial de la capacidad o incapacidad de la pintura o de la escultura para sugerir lo representado. Así reflexiona un crítico en 1864: “La exageración ambiciosa de los títulos con que anuncian los artistas sus trabajos, los perjudica, haciéndonos a los curiosos más exigentes y severos. La elección de nombres importa mucho, puesto que aun fuera de lo que tengan estos de pretenciosos, revelan el gusto y criterio de quien los escoge”²².

En el caso de las esculturas, la relación entre el título y la sugerencia del asunto es inherente a las piezas mismas, porque suele estar inscrito en la peana, en lugar de en la cartela o en el folleto explicativo, lo que proporciona a esta circunstancia una relevancia plástica, pero, sobre todo, una reflexión inmediata sobre su oportunidad. A propósito de la obra de Susillo *Crucifige eum*, Carlos Groizard se lamenta: “Si no hubiera éste escrito en el plinto el rótulo del grupo, difícil sería adivinar el asunto”²³.

Sobre el ya señalado carácter abstracto de la escultura, que algunos consideran inherente a la especialidad, y sobre la necesidad de concentrar en unas palabras ese pensamiento, así se expresaba Balsa de la Vega: “No es la escultura alegórica fácil a todos los que cultivan este

arte. Además de una educación estética muy cultivada, además de un dominio grande del dibujo, necesita el artista una imaginación fácil para concretar la idea en una frase —que una frase plástica es la estatua— una delicadeza de sentimiento no común a todos los temperamentos”²⁴.

DIFERENCIAS SOCIALES Y MATERIALES

Los críticos decimonónicos también reflexionaron sobre las consecuencias que, desde el punto de vista social y material, suponían el ejercicio de la pintura y de la escultura. Suele verse como un lastre, que va en detrimento de ésta, el coste económico y de ejecución, con la consecuente falta de clientela y de libertad creadora, elementos que son cruciales en la consideración del artista del siglo XIX. Así opinaba Federico Balart: “la escultura, por sus condiciones materiales, deja menos campo libre al artista. Antes de salir al mercado, el coste de una mediana estatua en bronce excede al de un cuadro al óleo, por grande que sea / ... / No es pues de extrañar que en escultura precede de ordinario el pedido a la oferta, y que el escultor haya de gustar su talento al gusto, no siempre delicado de su escasa clientela”²⁵.

Los condicionantes relativos al material suelen ser siempre traídos a colación por los críticos a la hora de juzgar las esculturas. Se ven siempre obligados a reconocer el carácter dependiente de un yeso, respecto a la obra definitiva en otro material, frente a la percepción completa que se recibe de una pintura. Por eso, Augusto Comas y Blanco recomienda a los expositores de esculturas una mayor preocupación por la presentación de sus piezas: “Lógico es que el escultor no se decida a fundir su estatua en bronce o labrarla en mármol, hasta que tenga la seguridad de que el éxito ha coronado sus esfuerzos, pero ya que presenta sus creaciones en públicos certámenes, precisamente para buscar esas certezas debiera poner más cuidado en la manera de presentarlas. / ... / La pátina, ese algo misterioso que funde los contornos y rebaja las durezas, es lo que las esculturas necesitan para no aparecer con el acostumbrado ropaje blanco, igual y antipático, que es el color propio del yeso. / En las Exposiciones extranjeras, los artistas que no olvidan ni uno solo de los medios que tienen a su alcance para seducir, han comprendido que la escultura necesita la indecisión del color, ya que tiene la precisión de la línea, y por eso todas o casi todas las esculturas de yeso se pintan imitando bronce, o cuando menos ensuciando el blanco mate del yeso con una veladuras de asfalta. / Nuestros artistas, más ingenuos, prefieren presentar sus obras como sales de manos del vaciador, pero ellos podrán convencerse por sus propios ojos del mal efecto que producen sus esculturas en yeso”²⁶.

EL COMBATE DE LA MODERNIDAD

Como se señalaba al principio, pocos son los que consideran a la escultura un arte moderno. Francisco Tubino es uno de los pocos convencidos: “Con error y desconocimiento real de las cosas proceden los que niegan originalidad y belleza a la escultura contemporánea; mucho más los que se atreven a sostener que ni goza de vida lozana ni tiene puesto reservado en los fastos del humano progreso”²⁷.

Para la mayoría, sin embargo, es un arte antiguo, por definición, Cruzada Villamil, cuyo interés hacia la escultura fue, como se sabe, escaso, habla así de los escultores: “Como cultivan un arte muerto que sólo vive artificialmente, y no responde casi a ninguna de las condiciones de la época, por más que se esfuerzan hacer lo que cascaciuelas. Hoy me he encontrado con que no hay más trabajo para el escultor que alguna estatuilla con pantalón de botín, y se concluyó. Por eso, estos desgraciados artistas, merecen que se les admire, no lo que hacen, sino la valerosa fe y la temeraria perseverancia con que cultivan su arte”²⁸.

Por las mismas fechas, otro crítico también corrobora la decadencia de la escultura en época moderna: “Este arte, tan bello como noble e importante en la antigüedad, arrastra hoy en nuestro suelo una existencia muy contraria a sus gloriosas tradiciones y anteriores conquistas ... Y observamos como aparece hoy la escultura falta de vida propia en nuestro país, cuando otros la cultivan con mejor resultado. / ... / En vano buscamos la realización de nuestro ideal; inútilmente le preguntamos si es su símbolo el de nuestra época. Verdad, es que cuando se lo reclamamos a nuestra sociedad, no nos responde con un sentimiento decidido que pueda encarnarse en la escultura ¿Será tal vez que no existe? No podemos afirmarlo”²⁹.

Incluso los propios escultores observan con desánimo las dificultades por las que atraviesa su arte. Así se expresa Suñol: “Menguado es su cultivo en nuestra patria, escasas sus muestras de vitalidad ... no se halla en predicamento aquí la estatuaria; se la mira por lo común con indiferencia”³⁰.

En un balance explícito del siglo XIX, donde se entra a comparar la pintura y la escultura, un crítico escribió en 1897: “la verdad es que nuestra escultura contemporánea no ha producido una obra ni una reputación que puedan ponerse al lado de los trabajos y la fama de algunos pintores; nada tenemos, por ejemplo, en escultura que valga lo que el *Testamento* y la *Lucrecia*, de Rosales, o la *Vicaría* y el *Jardín de los poetas*, de Fortuny”³¹.

Esta cuestión, que enlaza modernidad con fama, termina por ser candente en los años finales del siglo, cuando se considera que la vía de modernización de la escultura —y también de su triunfo público— pasa por la fidelidad representativa al mundo real. Antes de que esta opción pa-

sase a ser juzgada también como un convencionalismo, no menor que el hasta entonces extendido academicismo, tuvo sus encendidos partidarios. Así, Comas y Blanco se muestra favorable a que la escultura siga los pasos de la pintura, en lo que se refiere a la representación de temas anecdóticos: “Nuestra vida cada vez se hace más *casera*, y el arte escultórico debe ir pensando en prepararse los elementos para poder sostenerse y vivir, teniendo como único pedestal la columna de reducidas proporciones, o los estantes de las *etagères*. / La pintura se ha anticipado en esto a la escultura. Los maestros holandeses abrieron la marcha y después de ellos el arte pequeño, diminuto, encerrado en un marco de algunos centímetros de largo, ha venido a ser aceptado sin reservas ni censuras de nadie. / La escultura debe pensar en la fórmula de su empleo en la vida íntima. Debe humanizarse en la idea, *empequeñeciéndose* sólo en el tamaño”³².

También el escultor José Esteban Lozano, en unas declaraciones como presidente de la sección de escultura de la Exposición Internacional de 1892, opinaba así: “El escultor como el pintor, si han de llenar su misión, deben sintetizar en sus obras, al par que su propia personalidad, el espíritu de la época”³³.

Fue precisamente la necesidad de que el artista se imbuyese del espíritu de su época lo que desacreditó, entre los críticos más proclives al realismo, la tradicional formación italiana del escultor moderno: “Pretender que un pensionado escultor, aislado en la soledad de su estudio, y bajo la dirección de un *pintor*, por ilustre y erudito que éste sea, ha de sobreponerse a los modelos del antiguo y a los consejos de la rutina, es pretender que uno vea claro teniendo los ojos cerrados. / La Italia moderna es más que patria de escultores, patria de escarpelinos, y aun los pocos escultores de nota que tiene, son completamente desconocidos para nuestros pensionados”³⁴.

Estos problemas debieron de preocupar especialmente a los prestigiosos escultores españoles del cambio de siglo, que se resisten a ser considerados anticuados, aunque de su testimonio se desprende precisamente una acusada dependencia de la tradición. Benlliure, por ejemplo, identifica lo que él llama el anarquismo artístico con el impresionismo; y dice, para justificarse: “El impresionismo es tétrico. El impresionismo aspira a romper con él llama convencionalismos, hiriendo de paso el sentido común. El impresionismo es irrespetuoso con todas las leyes consagradas por las civilizaciones artísticas que fueron. El impresionismo es criminal, porque mata la verdad en el Arte. / ... / Es preciso acabar con esta raza de degenerados antes que ellos acaben con el Arte. Y para esto es preciso oponer a su noción modernista del Arte, la que pudiéramos llamar idea social del mismo. Idea representada por aquellos que, sin recurrir a efectos teatrales, copian la verdad”. Por eso, cree que “la escultura, como todas sus hermanas las Bellas Artes, necesita

se le tienda un cable salvador para librarla de la actual borrasca anarquista. Tenemos nosotros los escultores un privilegio. Sólo necesitamos ver la forma, sin preocuparnos de que la luz despidiera reflejos de uno u otro color”³⁵. Lo que se desprende de este testimonio es, precisamente, un enfrentamiento entre una extendida práctica pictórica moderna, como es el impresionismo en 1900, y una concepción retardataria de la escultura, como la que defiende Benlliure, aunque en un análisis más profundo de su producción las influencias modernas —e, incluso, “impresionistas”, en un sentido vago— sean paradójicamente reconocibles.

Pero estos esfuerzos resultaron baldíos. La mayoría pensaba, como el crítico de *La Época*: “en escultura (dejo sin afirmar ni negar lo concerniente a pintura) no cabe innovar; está ya todo dicho y hecho, y tan bien, que es temerario empeño pretender aventajarlo”³⁶.

Sólo cuando el Realismo, cuyas consecuencias para la escultura no fueron tan radicales como para la pintura, perdió su capacidad de regeneración como movimiento artístico, se termina por intuir la capacidad de la escultura para ser expresión de lo moderno. Todo empieza con la lectura académica del clasicismo, que ha lastrado la escultura moderna: “Si el academicismo artístico ha ejercido una influencia deplorable sobre la pintura, retrasando enormemente su progreso, en el campo de la escultura ha ejercido una acción mucho más perniciosa. Mal antiguo es el haber tomado la estatuaria clásica y aquella del Renacimiento que más parentesco superficial tiene con la primera, como el prototipo de este arte; prototipo insuperable y sí sólo imitable. Se ha llegado a creer que no hay más escultura sana y verdadera que esa, y que modernamente sólo podemos vivir de su contemplación e imitación. / Esta absurda idolatría vino a negar implícitamente un progreso en esa fase del arte ... / Como no vieron de la antigüedad clásica y del Renacimiento otra cosa que lo externo, así de la vida actual y de nuestros cuerpos, sólo ven la superficialidad. Como no se acostumbraron a sentir, no pueden ser sinceros; como no lucharon más que por la habilidad manual, no pueden ser originales”³⁷.

UNA DESIGUAL TRADICIÓN NACIONAL

Cuando, a principios del siglo XX, se empieza a realizar un primer balance de las transformaciones artísticas que se han producido, con un análisis de sus causas, se coincide en afirmar que la escultura está retrasada respecto a la pintura, hasta el punto de reclamar la influencia extranjera, aspecto inusitado en un momento de regeneración nacionalista: “Nuestra pobreza en esa esfera de la producción artística es de antiguo muy grande; tenemos una tradición académica harto funesta para pensar en el progreso contando con nuestras propias fuerzas para rea-

lizarla; hay necesidad de fortificarlas, nutriéndolas con savia nueva y desde luego extranjera”³⁸.

Este problema del nacionalismo y el arte afecta, pues, también a la comparación que se establece entre la pintura y de la escultura. Ya en 1860 se decía que “en nuestra patria ... no sabemos por qué predisposición natural somos más dados al encanto del color”³⁹.

Cuando, en plena recepción de novedades extranjeras, se sigue pensando en la idiosincrasia española de la pintura, no se consigue pensar lo mismo de la escultura: “A nuestros escultores les falta el sello nacional que tienen los pintores de Valencia, de Madrid, de Andalucía y aún de Cataluña, aunque estos últimos aparecen marcadamente influidos por el gusto francés. Podrá ponerse en tela de juicio si aquí se pinta bien o mal; lo indudable es que se pinta en español; en cambio el trabajo de los escultores, aun siendo bueno, no es tan castizo como debiera”⁴⁰.

Este problema sigue preocupando a Domenech, cuando se enfrenta a la crítica de la Exposición Nacional de 1906. Se olvida de Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena o Salzillo, y escribe: “Cuando recordamos la historia de nuestra escultura, no podemos por menos

que concederle un lugar muy secundario a lado de la extranjera –italiana, francesa y alemana– y mientras nuestra tradición pictórica es gloriosa, la plástica es pobre. ¿Acaso el temperamento nuestro no es apto para ella? / Difícil es contestar a esta pregunta; lo que sí podemos decir, a la vista de las obras presentadas en esta Exposición y en las anteriores, es que no llevamos camino de tener un arte escultórico nacional esplendoroso. Con muchísima menos tradición que nosotros el pueblo belga ha conseguido tener un arte escultórico nacional importantísimo”⁴¹.

De todo lo dicho puede deducirse que los términos del *paragone*, en el siglo XIX, no se centran en los méritos específicos de la escultura o de la pintura, que se dan por supuestos, sino en la general desventaja de la escultura para competir visualmente con la pintura como arte moderno. Los tres grandes pilares sobre los que se asienta esta situación desfavorable son, en primer lugar, la dificultad de la pintura para persuadir sensorialmente; en segundo lugar, la menor capacidad para sostener un discurso narrativo y formal autónomo; y, en tercer lugar, los mayores condicionantes materiales y sociales que supone el ejercicio de la escultura, mucho más dominada por lo público que la pintura.

NOTAS

¹ “Exposición de Bellas Artes, XII”, *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.

² R. Balsa de la Vega, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 5 de junio de 1901, pp. 347-350.

³ J. de Dios Mora, “Exposición de Bellas Artes”, *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860.

⁴ “Exposición de Bellas Artes, XII”, *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.

⁵ A. Ruiz de Salces, *Dos palabras sobre la actual Exposición Nacional de Bellas Artes y sobre la adjudicación del premio de honor*, Madrid, 1881, s.p.

⁶ J. Siles, “La Exposición de Bellas Artes. Escultura. XI”, *La Época*, 6 de julio de 1887.

⁷ R. Balsa de la Vega, “Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I”, *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.

⁸ C. Solsona, “En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas”, *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.

⁹ A. Comas y Blanco, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 97-98.

¹⁰ N. Sentenach, “Exposición nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 374.

¹¹ J. García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II”, *La Época*, 21 de diciembre de 1864.

¹² *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Ángel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, p. 32.

¹³ J. Palet y Villava, “Exposición de Bellas Artes”, *La Iberia*, 2 de noviembre de 1860.

¹⁴ C. Araujo Sánchez, “Exposición de Bellas Artes”, *El Día*, 29 de mayo de 1890.

¹⁵ F. Balart, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 1895, n.º XXI, pp. 359-363.

¹⁶ C. Groizard, “Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.

¹⁷ N. Sentenach, “Exposición nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, pp. 374-375.

¹⁸ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1910*, Madrid, Fototipia y Fotografía de J. Lacoste, 1910, p. 9.

¹⁹ J. García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II”, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

- 20 F. BALART, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1895, n.º XXI, pp. 359-363.
- 21 R. Balsa de la Vega, "En la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, n.º XXII, p. 355.
- 22 J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- 23 C. GROIZARD, "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- 24 R. Balsa de la Vega, "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 25 F. BALART, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1890, n.º XXI, pp. 359-363.
- 26 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 104-105.
- 27 F. TUBINO, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública*, Madrid, 1877, p. 5.
- 28 *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, Madrid, 1865, p. 64.
- 29 J. GARCÍA, *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, 1867, p. 179.
- 30 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1882, p. 21.
- 31 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897.
- 32 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 103-104.
- 33 *El Liberal*, 22 de octubre de 1892.
- 34 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 106.
- 35 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901, pp. 10 y 19.
- 36 LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- 37 R. Domenech, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Liberal*, 19 de junio de 1906.
- 38 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de julio de 1904.
- 39 "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p.410.
- 40 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897
- 41 R. DOMENECH, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Liberal*, 19 de junio de 1906.

