

ESCULTURA, FOTOGRAFÍA Y CINE
DEL S. XIX Y PRIMEROS DEL S. XX.

CONTENIDOS

ESCULTURA

Explicar la evolución del clasicismo de **Canova** al **expresionismo de Rodin**.
Identificar la escultura española, especialmente la obra de **Mariano Benlliure**.

FOTOGRAFÍA Y CINE

Identificar la **técnica del retrato utilizada por Nadar**.
Describir el contexto general en el que surge la cinematografía y sus pioneros.

ESCULTURA

Desde el arte griego y romano la representación en escultura fue un juego más o menos estético, más o menos realista, de representación de la figura humana y su entorno, la escultura era volumétrica, convexa y salvo el periodo medieval, también proporcionada, si durante siglos apenas sufrió cambios en el S. XX se transformó por completo. Surgiría una nueva técnica: la construcción, el espacio cada vez es más protagonista, se incorporarían como nuevos elementos: la luz, el movimiento, los objetos cotidianos, el entorno natural, se rompería la escala...

La escultura evolucionará de la representación de la imagen a la representación de la idea. En tan solo cincuenta años se llegaría a la abstracción pura, primero comprometida con la realidad social, hasta pasar a las sensaciones visuales o exaltación de las cualidades físicas.

Su transformación empieza con **Rodin**.

CLASICISMO DE CANOVA

NEOCLASICISMO

A partir de los descubrimientos de Pompeya en 1748 y Herculano 1738, los dibujos de los edificios antiguos de Piranesi y los tratados sobre las nuevas ideas y antigüedades de Atenas, en Italia, surge un nuevo estilo inspirado en el arte griego y romano más que en el Renacimiento y más que imitar un arte se pretende hacerlo de una forma de vivir.

El tema habitual era el mitológico o heroico. Los personajes se visten con ropajes antiguos y a veces desnudos.

Se copian modelos clásicos dándoles ciertas apariencias. Las estatuas se hacen en mármol blanco por considerar que los antiguos no las policromaban y se pretenden modelos de validez universal. Aparte del mármol se usa el bronce y la madera casi desaparece.

El estilo se prolongará según los lugares, hasta mediados del S. XIX, como en España, mientras que en otros, a fines del S. XVIII, comienzan a ser sustituidos por el Romanticismo.

El escultor más representativo es Cánova.



ANTONIO CANOVA (Possagno (Italia) 1757 – Venecia, 1822)

Italiano, nació en Possagno, en el Véneto. Iniciador y máximo representante de la escultura neoclásica en Europa, considerado el mejor escultor europeo desde Bernini. Tenía una habilidad innata para la escultura.

Sus obras tienen una gran fuerza expresiva y ejercieron una gran influencia en sus contemporáneos, aparte de despertar magníficas críticas, por lo que la vida del artista fue un auténtico triunfo. Todas sus piezas están dotadas de una belleza sublime y refinada elegancia y se ve que ha hecho un perfecto estudio del modelo. Aunque su estilo se halla orientado hacia la búsqueda de la pura belleza formal, no faltan recuerdos a Bernini y sus monumentos funerarios.

Su juventud la pasó en talleres de arte. Con nueve años fue capaz de realizar dos pequeños altar-relicarios de mármol que todavía existen y desde entonces su abuelo, cantero de profesión, le encargaba diferentes trabajos. A la vista de las aptitudes del joven **Canova** el senador **Giovanni Falier** se convirtió en su protector. Gracias a él, con trece años, fue puesto bajo la dirección de **Giuseppe Bernardi**, uno de los más notables escultores de su generación en el Véneto.

Realizó sus estudios juveniles en Venecia. Estudió la escultura romana y griega de los museos y colecciones particulares de su país a las que tenía acceso por los contactos con clientes adinerados.

Sus obras pronto fueron elogiadas por su virtuosismo precoz y recibió los primeros encargos. Cuando **Canova** tenía 16 años falleció su maestro y del taller se hizo cargo entonces el sobrino de este, **Giovanni Ferrari**, con el que **Canova** permaneció cerca de un año. La copia que hizo en terracota en 1772 de los famosos Luchadores de la Galería de los Uffizi le valió el segundo premio de la Academia.

En 1777 su protector le confió la ejecución de dos grandes estatuas a tamaño natural: Orfeo y Eurídice, que fueron expuestas en la Plaza de San Marcos y admiradas por un miembro de la importante familia **Grimaldi** que le encargó una copia. En los años posteriores en Venecia hasta 1779, esculpió numerosas obras, como el grupo escultórico Dédalo e Ícaro. Su estilo en ese momento tenía un carácter ornamental típico del rococó, pero era también vigoroso y con un naturalismo propio del arte veneciano que mostraba una tendencia a la idealización, que había adquirido en sus estudios de los clásicos.

En 1781 va a Roma, entonces el centro cultural más importante en Europa y un objetivo obligatorio para cualquier artista que aspirase a la fama. La ciudad era toda ella un gran museo, llena de monumentos antiguos y grandes colecciones, en un momento donde estaba en pleno apogeo la formación del Neoclasicismo y donde existían copias auténticas para estudiar de primera mano la gran producción artística del pasado clásico. Allí se relaciona con Mengs y Winckelmann (este último, el principal mentor del Neoclasicismo) entre otros muchos personajes que compartían su amor por los clásicos. A partir de ese momento se adhiere al Neoclasicismo. Ese mismo año esculpe el Teseo y el Minotauro, obra que representa el arranque de ese estilo, a partir de ahí sus obras sus obras miraran siempre al mundo grecorromano. Salvo estancias en Nápoles y Venecia vivió la mayor parte de su vida en Roma.

PROCESO ESCULTÓRICO

Comenzaba a hacer modelos de cera de pequeño tamaño para aclarar las ideas y luego otros de barro de las mismas dimensiones de la obra que pasaba a yeso para que no se deteriorase. El traslado del modelo al mármol lo dejaba en manos de sus ayudantes que lo realizaban a través de las máquinas de sacar puntos, retocándola el al final. Como último pulimentado manchaba la estatua con hollín, para romper el blanco brillante del mármol y darle una especie de suavidad cérea.

Los neoclásicos intentaban reconstruir los procedimientos de trabajo de los escultores griegos. Se emplea la plomada, el método de sacar puntos y ayudantes para la realización de las obras: se precisaba uno para determinar los puntos (numerosísimos) en el mármol, otro (un artista) para que los tallase y quitase con el trépano la corteza y un tercero (el maestro) que acabase los detalles, también se utilizaban los compases, para determinar la distancia exacta que separa un punto de otro.

OBRAS MÁS RELEVANTES:

Entre sus obras maestras se encuentran "Eros y Psique", "Hebe", así como monumentos funerarios, realizó las tumbas de: "Clemente XIV" y "Clemente XIII", el "Mausoleo de María Cristina" y los retratos de "Paulina Bonaparte" y de "Napoleón".

DÉDALO E ÍCARO 1777-1797.

Mármol, 200 cm x 95cm x 97cm.

MUSEO CORRER, VENEZIA.



CREACIONES TEMPRANAS

Tienen aún el carácter ornamental típico del rococó pero son vigorosas y con un naturalismo propio del arte veneciano que mostraba una tendencia a la idealización (adquirida en sus estudios de los clásicos).

Dédalo e Ícaro le consagró definitivamente como artista y su pago le permitió irse a Roma. Fue encargado por Pietro Vettor Pisani para decorar la fachada de su palacio veneciano, aunque finalmente se colocó en su interior.

Representa un viejo tema mitológico con un nuevo punto de vista. El momento en el que **Dédalo**, padre de **Ícaro**, ata a éste unas alas realizadas mediante plumas y cera para que pueda escapar del laberinto del minotauro, donde se encuentran apresados.

Se ven bruscos contrastes entre las dos figuras: por un lado **Dédalo**, cargada de naturalismo, ajado por los años y un cuerpo decrepito, sin artificio; por el otro el joven **Ícaro**, con anatomía infantil, sin desarrollar y la tersura propia de su edad. El rostro contenido del viejo **Dédalo** concentrado en la acción de atar las alas a su hijo; en contraposición al rostro infantil de **Ícaro** ilusionado por la aventura que va a emprender. En cuanto al significado de la obra se ha interpretado como una trasposición pagana del tema del sacrificio de Isaac. También como una alegoría de la escultura donde **Dédalo** (sería el escultor artesano a cuyos pies se encuentran, el cincel y el martillo) que coloca a **Ícaro**, su obra, un gran ala que le permite soñar con alcanzar la libertad ansiada y coartada por el sistema gremial, **Canova** pretendería así mostrar su rechazo a la idea de escultor como artesano en pro de la de artista. También se ha relacionado a Dédalo con la figura de su abuelo, cantero, quien lo crio y sacrificó para poder aportarle las alas de libertad que supondrían para el, su estancia en Venecia. Apreciamos en la obra algunas de las características que estarán siempre presentes en sus trabajos: el uso del mármol y del bronce, el interés por el cuerpo humano en las anatomías, la elegancia en la línea, la claridad compositiva o la textura suave que aporta a sus obras.

En Orfeo y Eurídice hace su interpretación personal del mito griego. La obra consta de dos partes, para acentuar la separación de los dos amantes en el momento en que son retratados, es decir, cuando **Orfeo** se vuelve a mirar **Eurídice**, contraviniendo la regla que le permitió sacar a su amada del Inframundo. Hay una referencia a Bernini en el uso plástico del mármol.

ORFEO 1777

MUSEO DEL HERMITAGE



**RETRATO DE
CLEMENTE
XIII**

Accademia di San
Luca - Gallery



**RETRATO DE
CLEMENTE XIV**

1770 - 1779
Museo Civico, Bassano
del Grappa (Venecia).





TESEO Y EL MINOTAURO (1781)

MUSEO VICTORIA Y ALBERTO

Primer gran encargo que obtuvo en Roma.

Primera escultura totalmente neoclásica.

Encomendado por el que fuera embajador de Venecia en Roma, **Girolamo Zulian** en 1781. Parece que este encargo era, más bien, una protección económica desinteresada hacia el artista, ya que una vez concluida la pieza el embajador no quiso quedársela y se la cedió al propio escultor, quien acabó vendiéndola por una elevada suma. Fue el propio artista quien eligió libremente el tema de **Teseo y el Minotauro**.

En un principio el escultor pensó representar a los personajes en el momento de la lucha debido a que en su interior la tradición barroca seguía latente; finalmente, influenciado por sus amigos y mentores, optó por representar un momento más tranquilo, más acorde con la nueva percepción artística y alejado del enfoque tradicional del dramatismo de la lucha con el monstruo que se habría hecho durante el estilo anterior y del que se pretendía huir.

Según la mitología, **Teseo**, hijo del rey ateniense, se presentó voluntario para ser entregado al **Minotauro**, pues creía que sería capaz de derrotar al monstruo y verdaderamente consiguió dar muerte a la bestia, salir triunfante del laberinto y regresar a Atenas.

Canova presenta al joven **Teseo** tras el momento inmediato de la muerte del **Minotauro**, sumido en el apaciguamiento que triunfa tras la furia de la batalla, más de acuerdo con la nobleza encarnada en el héroe antiguo, ajeno a la violencia de la lucha de la misma forma que siglos antes **Donatello** realizara su **David**, mostrándonos a un héroe tranquilo, casi melancólico. El hecho se puede interpretar como el triunfo de las virtudes humanas frente a las fuerzas de la naturaleza.

Las figuras forman un bloque unitario, **Teseo** presenta un contraposto que le permite mostrarse con autonomía respecto a la mole abatida y yacente de la bestia, sobre la que está sentado y abstraído interiormente en su triunfo. **Canova** representa al joven héroe, con una anatomía robusta, idealizada, en la que el artista hace una exaltación de la belleza física del cuerpo humano, siguiendo las ideas de **Winckelmann**. La textura que el artista consigue aportar a sus esculturas, conseguida mediante un proceso a base de piedra pómez realizado tras finalizar la obra y mediante el cual aporta una pátina al mármol contribuye a que éste pierda la frialdad propia de este material.

EROS Y PSIQUE ◦ **EL AMOR DE PSIQUE** ◦ **EL BESO** ◦ **PSIQUE REANIMADA POR EL BESO DEL AMOR** 1793. Mármol. Louvre.



Encargo del coronel británico **John Campbell** (Lord Cawdor) fue adquirida por el marchante y coleccionista holandés **Henry Hoppe** y acabó en manos del rey de Nápoles y cuñado de Napoleón, **Joaquín Murat**, que la adquirió para mostrarla en su castillo. Este grupo escultórico le sirvió para recibir una invitación y establecerse en la corte rusa, pero **Canova** la rehusó alegando su estrecha relación con Italia.

Es una de las esculturas más importantes de **Canova**. Representa la interpretación socrática del impulso de **Eros** (el Amor) la función dinamizada de unir cuerpo y alma sirviéndose de estímulos sensoriales e intelectuales que ensalzan la pasión amorosa.

Es una composición verdaderamente expresiva del tema mitológico amoroso de *Amor y Psique*. **Canova** decidió tomar de la obra "*El Asno de Oro*" de **Apuleyo**, un tema mitológico para la creación de esta escultura.

Eros, dios del Amor, acude a despertar a **Psique** (*personificación del Alma*), del eterno sueño en el que había quedado sumida tras la inhalación de los vapores de una poción encerrada en un jarrón que le había entregado **Proserpina**, diosa del Infierno. Al abrir el cántaro, una nube la envolvió y cayó profundamente dormida, no despertando hasta ser besada por su enamorado. Se representa a **Psique** recostada sobre su cadera derecha, que se vuelve hacia atrás, hacia su amado, el dios **Eros**, que se aproxima para besarla y rodea su cuerpo con un brazo mientras que con el otro sostiene su cabeza a la vez que ella rodea el cuello de él con sus manos.

El objeto de **Canova** no era representar el mito, ni la historia que hay detrás de los personajes, que son una mera excusa, sino componer una obra de marcado carácter clásico desde el punto de vista estético. Se busca representar la pasión y el amor de dos personajes en lo que es un conjunto bastante "teatral" y efectista, como lo demuestra el abrazo imposible en el que se intentan fundir las figuras de Eros y Psique. Los dos cuerpos componen dos diagonales que a su vez forman una "X" definida ésta por las alas de **Eros**, su pierna derecha y el cuerpo de **Psique**, encontrándose el centro de la composición; el breve espacio que separa las dos bocas que están a punto de unirse en un apasionado beso. La forma de los pliegues de las telas evidencia el gusto por lo clásico.

LEYENDA DE EROS Y PISQUE

Había un rey que tenía tres hijas bellísimas, pero la belleza de la menor, Psique, era sobrehumana. De todas partes acudían a admirarla. Cuando la diosa **Afrodita** se da cuenta de que los hombres estaban abandonando sus altares para ir a adorar a una simple mortal, pidió a su hijo **Eros** que intercediese.

Al considerarla inaccesible por su hermosura, ningún hombre se atrevía a pedir la mano de **Psique** y esto empezaba a preocupar a sus padres quienes ya habían casado a sus dos hermanas. Tal era la desesperación que consultaron al **Oráculo**. Este predijo que **Psique** se iba a casar en la cumbre de una montaña con un monstruo venido de otro mundo. Nadie osaba cuestionar las predicciones del Oráculo, así que **Psique** aceptó su destino y sus padres le llevaron hasta la cima de la montaña donde, llorando, la abandonaron.

Allí se la encontró **Céfiro**, quien la elevó por los aires y la depositó en un profundo valle sobre un lecho de verde césped. **Psique** se quedó dormida y al despertar se encontró en medio del jardín de un palacio. Cuando entró en el interior escuchó unas voces que le guiaban y le revelaron que el palacio le pertenecía y que todos estaban allí para servirla. Al atardecer, **Psique** sintió una presencia a su lado: era el esposo de quien había hablado el **Oráculo**. Su voz era suave y amable y le hacía sentirse muy bien a su lado, pero jamás le dejó ver su rostro y le advirtió que si eso sucedía le perdería para siempre. Durante el día **Psique** permanecía sola en Palacio y por la noche su marido se reunía con ella, eran muy felices.

Pero un día **Psique** sintió añoranza de su familia y rogó a su esposo que le dejará ir a visitarlos. Tras muchas suplicas, su marido accedió y pidió a **Céfiro** que la llevase a la cumbre de la montaña donde la habían abandonado. Desde allí **Psique** caminó a su casa. Sus hermanas cuando la vieron tan feliz y abrieron los maravillosos regalos que les había traído, no pudieron contener la envidia y no descansaron hasta convencer a **Psique** de la necesidad de descubrir quién era su marido y sugirieron a **Psique** ocultar una lámpara, y durante la noche, mientras él dormía, encenderla para ver su rostro. Y así lo hizo. **Psique** volvió al palacio y siguiendo el plan de sus hermanas descubrió que su marido era un joven de gran **belleza**. Emocionada por el descubrimiento le tembló la mano que sostenía la lámpara, dejando caer una gota de aceite hirviendo sobre su amado. Al sentirse quemado **Eros** despertó y cumpliendo su amenaza huyó. **Afrodita** enfadada por lo que le había hecho a su hijo **Eros** hizo a **Psique** descender a los infiernos en busca de un frasco de agua de juvenia que debía entregar sin abrir. La curiosidad pudo nuevamente con **Psique** y cuando abrió el frasco quedó sumida en un profundo sueño. Mientras tanto, incapaz de olvidar a **Psique**, **Eros** sufría enormemente. Cuando supo que estaba sumida en un sueño mágico no lo pudo soportar más, voló hacia ella y la despertó con un **beso**.

Hasta el final del S. XVIII, **Canova** realizó un número significativo de trabajos, incluidos varios grupos de *Eros y Psique*, *Venus y Adonis*, el grupo representando a *Hércules y Lichas*, una estatua de *Hebe* y una primera versión de la *Magdalena penitente*.

No obstante fue un esfuerzo excesivo para su salud: el uso continuo del trépano (cuyo uso comprime el pecho) le provocó el hundimiento del esternón. Al sentirse cansado después de tantos años de intensa actividad sin interrupciones y en vista de la ocupación francesa de Roma en 1798, se retiró a su ciudad natal de Possagno, donde se dedicó a la pintura, y después realizó un viaje de placer por Alemania en compañía de su amigo el príncipe **Abbondio Rezzonico**. También pasó por Austria, donde recibió un encargo de un *cenotafio para la archiduquesa María Cristina, hija de Francisco I* que se tradujo años después, en una majestuosa obra. En esta misma ocasión se le pidió que enviara para la capital austriaca un grupo de *Teseo y el centauro*, que había sido destinado originariamente para Milán, y que se instaló en un templo de estilo griego construido especialmente para este fin en los jardines del **Palacio de Schönbrunn** .

A su regreso a Roma en 1800, realizó en pocos meses una de sus composiciones más aclamadas, el *Perseo con la cabeza de Medusa* (1800-1801) inspirado en el *Apolo de Belvedere*, juzgado como digno de codearse con él, este trabajo le valió el título de Caballero, otorgado por el papa.

En 1802 fue invitado por Napoleón Bonaparte a París, para retratarle a él y a su familia. De acuerdo con el testimonio de su hermano, que lo acompañó. El escultor y el emperador mantuvieron conversaciones en un gran nivel de franqueza y familiaridad. También se reunió con el pintor Jacques-Louis David, el más importante de los pintores neoclásicos franceses.

En 1815 viaja a París para vigilar las obras de arte llevadas por Napoleón y después se va a Londres. Volviendo después a Roma.



HEBE (1800 y 1805). Museo Hermitage.

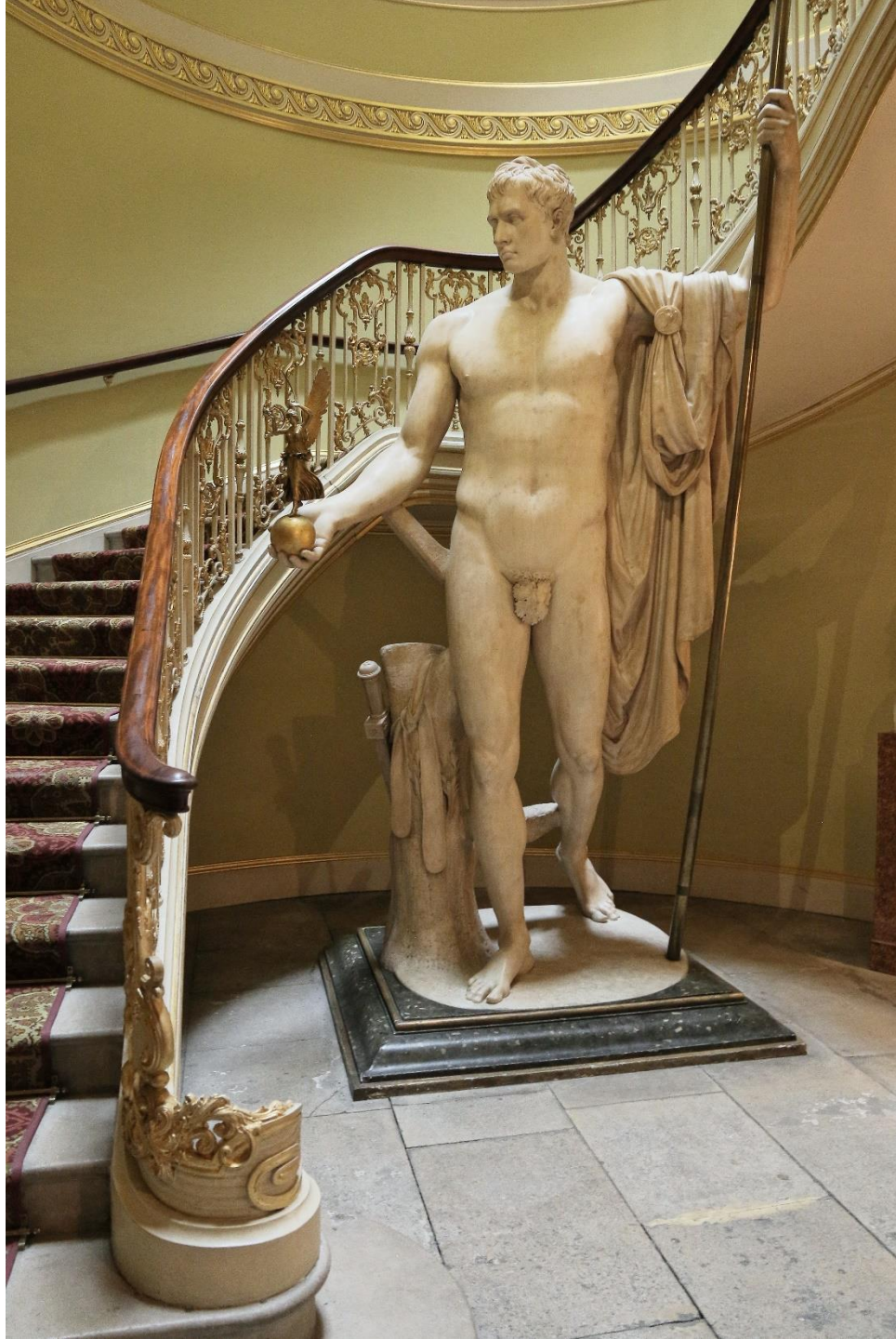
Es una de las obras más famosas.

Se hizo para Josephine de Beauharnais o Josefina Bonaparte, en el Castillo de Malmaison cerca de París.

Según el mito antiguo, Hebe era la hija de Zeus y Hera y era la encarnación de la juventud. Como sirvienta de los dioses en el Monte Olimpo, fue responsable de traer tazas redondas de néctar, la bebida de la eterna juventud y la inmortalidad, durante las fiestas.

Canova representa a la diosa revoloteando rápida y fácilmente a través de las nubes, apenas tocándolas con los dedos de sus pies descalzos. El mármol hábilmente trabajado crea la ilusión de una tela transparente y revoloteante, lo que refuerza la sensación de movimiento.

El apoyo necesario para una talla de mármol de una figura vertical es proporcionado por los estratos de las nubes que se mezclan con la fina falda de la heroína, dejando el resto de la escultura libre y creando una impresión casi de ingravidez.



NAPOLÉON COMO MARTE PACIFICADOR 1802/1806.

Estatua en mármol. Desnudo. 325 cm. Apsley House, London.

Hay una copia en bronce en la Accademia di Brera en Milán 1811.

La conquista napoleónica de Italia trajo a la vida de **Canova** grandes cambios.

En el aspecto positivo fue nombrado *director de la Academia de San Lucas* en 1810, dándole total control sobre encargos y estética del arte en la ciudad. Sin embargo, también le trajo verdaderos problemas de conciencia pues, mientras admiraba al emperador por la unificación de su patria y la modernización de sus instituciones y economía, odiaba el expolio artístico que estaba realizando en Italia. Tampoco le satisfacía el rumbo personalista que representaba su figura, pues era partidario de una revolución mucho más republicana (aunque conservadora en sus leyes).

Algunos de estos escrúpulos son visibles en esta obra, la más propagandística (especialmente frente a Pauline Borghese) de su carrera.

El escultor refleja al emperador en un verdadero revival clasicista, tomando la idea de las esculturas apoteósicas de los emperadores y el modelo estético del **Doríforo** (con la cabeza y brazos del **Diadúmenos**). Desnudo como corresponde a un dios, **Napoleón** sostiene en su mano una esfera (el imperio) sobre la que se encuentra en equilibrio una victoria.

Es un **Napoléon** victorioso pero curiosamente sin peto ni espada que se encuentran a sus pies, no el conquistador, sino el pacificador y estadista que le sucede y cambia el panorama social y económico de su imperio. Algo que no gustó excesivamente al Emperador, que la arrumbó en los sótanos del Louvre.

Paulina Borghese como Venus Victrix.
1804- 08. 160 x 192 cm.





Es un retrato mitologizado de Paulina Bonaparte como diosa Venus, en su advocación como ***Venus Victrix*** ("Venus victoriosa"). Es una escultura de mármol .

La figura, de tamaño natural, aparece casi desnuda, con un ligero ropaje que le cubre las caderas, el pubis y la parte superior de las piernas. Su postura es peculiar: La cabeza apoyada en la mano derecha, y el cuerpo recostado de lado sobre dos almohadas y un colchón que se adaptan a un diván (*agrippina* o *chaise longue*) de estilo imperio que pretende imitar el mobiliario romano. Sostiene en la mano izquierda una manzana (la manzana de la Discordia que fue el premio de la diosa, vencedora en el juicio de Paris).

Como es propio del arte neoclásico, se imitan precedentes de la Antigüedad clásica, como la tradición de retratar a los mortales en la figura de divinidades, y las formas de una excepcional pieza, restaurada por **Bernini: *el Hermafrodito durmiente***. Aunque el desnudo en los retratos no era muy frecuente, **Canova** también realizó simultáneamente un *Napoleón como Marte pacificador* en 1806. La pose deriva de la tradición pictórica de representaciones de *Venus-Afrodita* desde el Renacimiento, particularmente la ***Venus dormida* de Giorgione**.

El artista utilizó un único bloque de mármol de Carrara. La base, adornada como un catafalco, tenía inicialmente un mecanismo que permitía rotar la escultura para que fuera vista desde todos los ángulos sin que el espectador tuviera que desplazarse. El que la observación se hiciera frecuentemente con luz de velas se ha puesto como causa de que la superficie esté encerada, lo que añadía lustre al fino pulimento del mármol. Ha sido objeto de una reciente restauración.

La obra fue encargo del marido de Paulina, el príncipe Camillo Borghese, y se ejecutó, tras su boda, entre 1805 y 1808, en Roma. Tras ser terminada fue trasladada a la residencia de **Camillo Borghese** en Turín, luego a Génova, y sobre 1838 volvió a Roma para ser expuesta en la **Galleria Borghese** donde permanece. El encargo inicialmente consistía en un retrato de Paulina como la casta diosa Diana, completamente vestida, pero la retratada insistió en que la diosa debería ser Venus y ser retratada semidesnuda. Más allá de la reputación de promiscuidad de **Paulina Bonaparte**, lo cierto es que la familia **Borghese** tenía a la diosa Venus como un ancestro mítico, a través de la genealogía romana de Eneas. Es objeto de debate si la retratada realmente posó desnuda para el escultor, aunque ella misma alardeaba de ello. No obstante, dada su personalidad, la declaración podría ser simplemente una búsqueda deliberada del escándalo. El historiador **Marizio Bernardelli Curuz** deduce de ciertos rasgos, muy naturalistas, de los pechos, que **Canova** pudo usar un "calco en vivo".

MONUMENTO FÚNEBRE DE LA DUQUESA M^a
CRISTINA DE SAXONI-TESCHEN, DE AUSTRIA
1798-1805.



En 1802 el papa Pío VII, lo nombró Inspector General de Antigüedades y Bellas Artes de los Estados Pontificios, cargo que ocupó hasta su muerte. Además de ser un reconocimiento a su obra, el nombramiento implicaba que también se le consideraba un experto en la capacidad de juzgar la calidad de las obras de arte y con un interés en la preservación de las colecciones papales. Entre las atribuciones del cargo estaba la responsabilidad para la emisión de autorizaciones de permisos para excavaciones arqueológicas y supervisar los trabajos de restauración, compra y exportación de antigüedades, así como la instalación y organización de nuevos museos en los Estados Pontificios. Incluso compró 80 piezas antiguas por su propia cuenta y las donó a los Museos Vaticanos.

Entre 1805 y 1814 fue el que decidió sobre las becas de los artistas italianos para su perfeccionamiento en Roma.

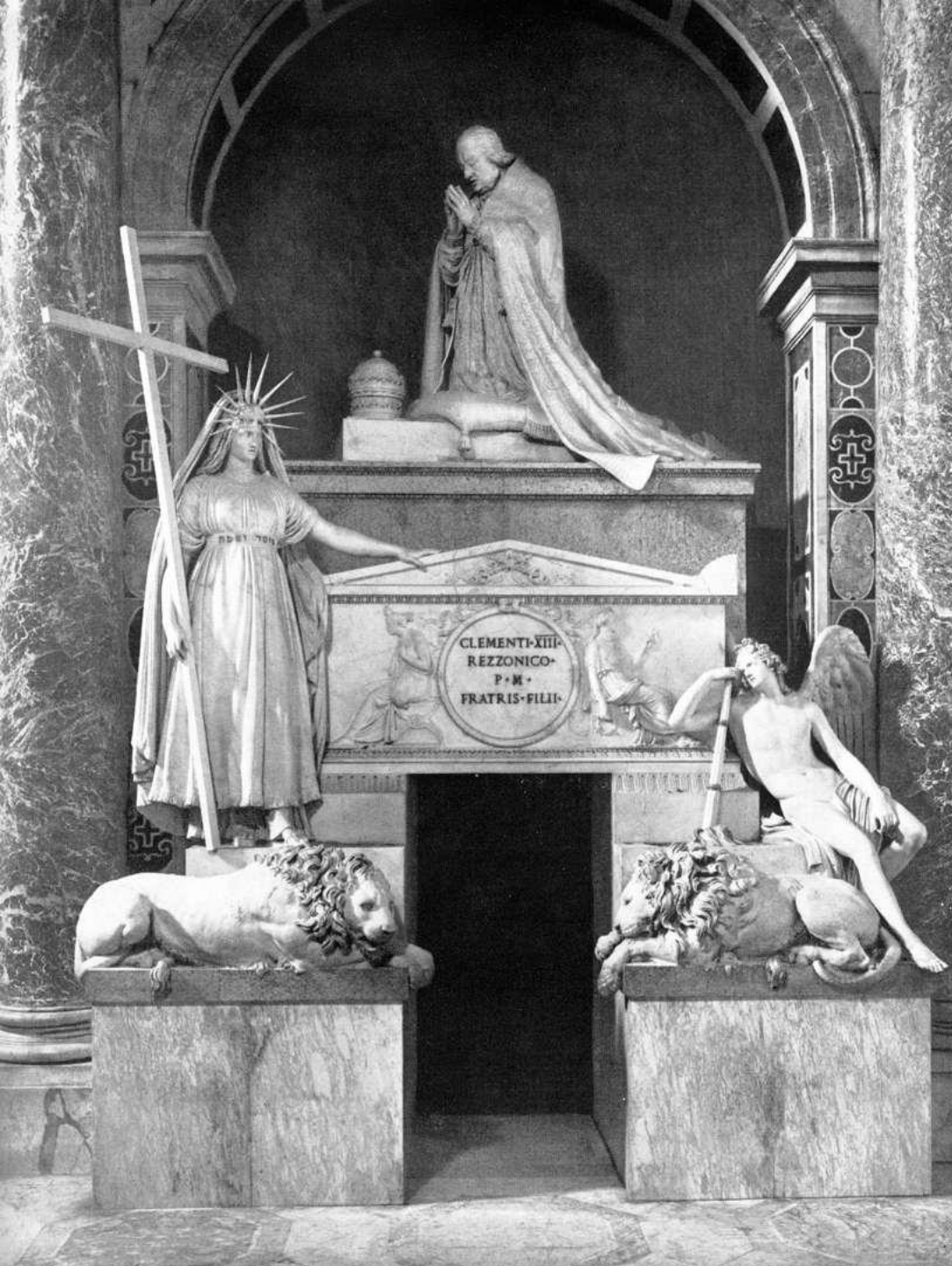
En 1810 fue nombrado presidente de la Academia de San Lucas, la institución artística más importante de Italia en su época y que se mantuvo como un bastión de turbulento periodo de la ocupación francesa, siendo confirmado en sus cargos por **Napoleón**.

Su misión administrativa concluyó con la tarea de rescate en 1815, del expolio artístico arrebatado de Italia por el emperador francés, y su celo y esfuerzo para resolver el difícil trabajo de acomodar los intereses divergentes internacionales y recuperar diversos tesoros para su país, incluyendo obras de Rafael Sanzio, el *Apolo de Belvedere*, el *grupo del Laocoonte* y la *Venus de Médici*.

En el otoño de este mismo año pudo hacer realidad el sueño largamente acariciado de viajar a Londres, donde fue recibido con gran consideración. Su viaje tenía dos propósitos principales: agradecer la ayuda que el gobierno británico le había dado en la recuperación del expolio italiano confiscado y conocer los mármoles de Elgin, un gran conjunto de piezas provenientes del *Partenón de Atenas*, realizadas por **Fidias** y sus ayudantes, conocimiento que para él fue una revelación y que contribuyó para confirmar su impresión de que el arte griego era superior en la calidad de ejecución y por su imitación de la naturaleza.

También se le pidió dar su parecer de experto sobre la importancia del conjunto, que estaba siendo ofrecida en venta por **Lord Elgin** a la corona británica, se expresó en términos muy elogiosos, pero se negó a su restauración, a pesar de haber sido invitado para hacerlo, consideró que debían permanecer sin restaurar como testimonios auténticos del arte griego.

De regreso a Roma en 1816 con las obras devueltas por Francia, el papa le otorgó una pensión de tres mil escudos y se inscribió su nombre en el *Libro de Oro del Capitolio* con el título de **marqués de Ischia**.



TUMBA DEL PAPA
CLEMENTE XIII 1792



TUMBA DEL
PAPA CLEMENTE XIV
Basilica del
Santo Apostol
en Roma.

ÚLTIMOS AÑOS

Canova comenzó a preparar el proyecto de otra estatua monumental, que mostraba la representación de la Religión. No por servilismo, ya que era un ferviente devoto, pero su idea de instalarla en Roma acabó frustrada, incluso siendo financiada por él mismo y estar listo el modelo en su tamaño definitivo, finalmente fue ejecutada en mármol en un tamaño menor por deseo de **Lord Brownlow** y llevada a Londres.

Canova decidió construir un templo en su ciudad natal donde llevaría la figura original junto con otras piezas de su autoría y donde con el tiempo deberían de reposar sus cenizas. En el año 1819 se colocó la primera piedra, cada otoño volvía para supervisar el progreso de la obra y dar órdenes a los constructores, animándolos con recompensas financieras y medallas. Sin embargo, la empresa resultó demasiado costosa, y el artista tuvo que volver a trabajar a todo rendimiento, a pesar de su edad y sus dolencias.

De esta etapa son algunas de sus más significativas piezas: como el conjunto de **Marte y Venus** para la Corona inglesa, **Estatua colosal de Pío VI**, una **Pietà** (sólo el modelo) y otra versión de la **Magdalena penitente**. Su última obra acabada fue un enorme **busto de su amigo el conde Cicognara**.

En mayo de 1822 visitó Nápoles para supervisar la construcción del modelo para una estatua ecuestre del rey **Fernando I de las Dos Sicilias**, el trayecto del viaje afectó a su delicada salud aunque a su vuelta a Roma se recuperó algo, pero en su visita anual a Possagno su estado empeoró. Fue trasladado a Venecia, donde falleció lúcido y serenamente. Sus últimas palabras fueron *Anima bella e pura* (alma hermosa y pura), que pronunció varias veces antes de expirar. Los testimonios de amigos presentes en su traspaso, explicaron que su cara fue adquiriendo un aumento de luminosidad y de expresión, como absorto en una contemplación de éxtasis mística. La autopsia realizada reveló una obstrucción del intestino por una necrosis. Su funeral, el 25 de octubre de 1822, fue realizado con los más altos honores, entre la conmoción de toda la ciudad y los académicos rivalizaron para llevar a su ataúd. Fue enterrado en el Templo Canoviano de Possagno y su corazón fue depositado en una urna de pórfito en la Academia de Venecia. Su muerte provocó luto en toda Italia, y a los homenajes fúnebres ordenados por el papa, en Roma, asistieron representantes de varias casas reales de Europa. Al año siguiente comenzó a ser erigido un cenotafio, de un diseño que había sido creado por el propio **Canova** en 1792 por encargo de **Zulian**, originariamente como homenaje para el pintor **Tiziano**, pero que no se llegó a realizar.



MAGDALENA PENITENTE (1794-1796).

Palazzo Doria-Tursi, Génova

Es un tema iconográfico muy frecuente en el arte cristiano.

Representa a **María Magdalena** haciendo penitencia por sus pecados.

La condición de mujer pecadora de la Magdalena, lo que la da un implícito trasfondo sexual muy explotado desde la Edad Media, permite a los artistas una libertad en el tratamiento de la anatomía femenina que no es habitual en otras santas.

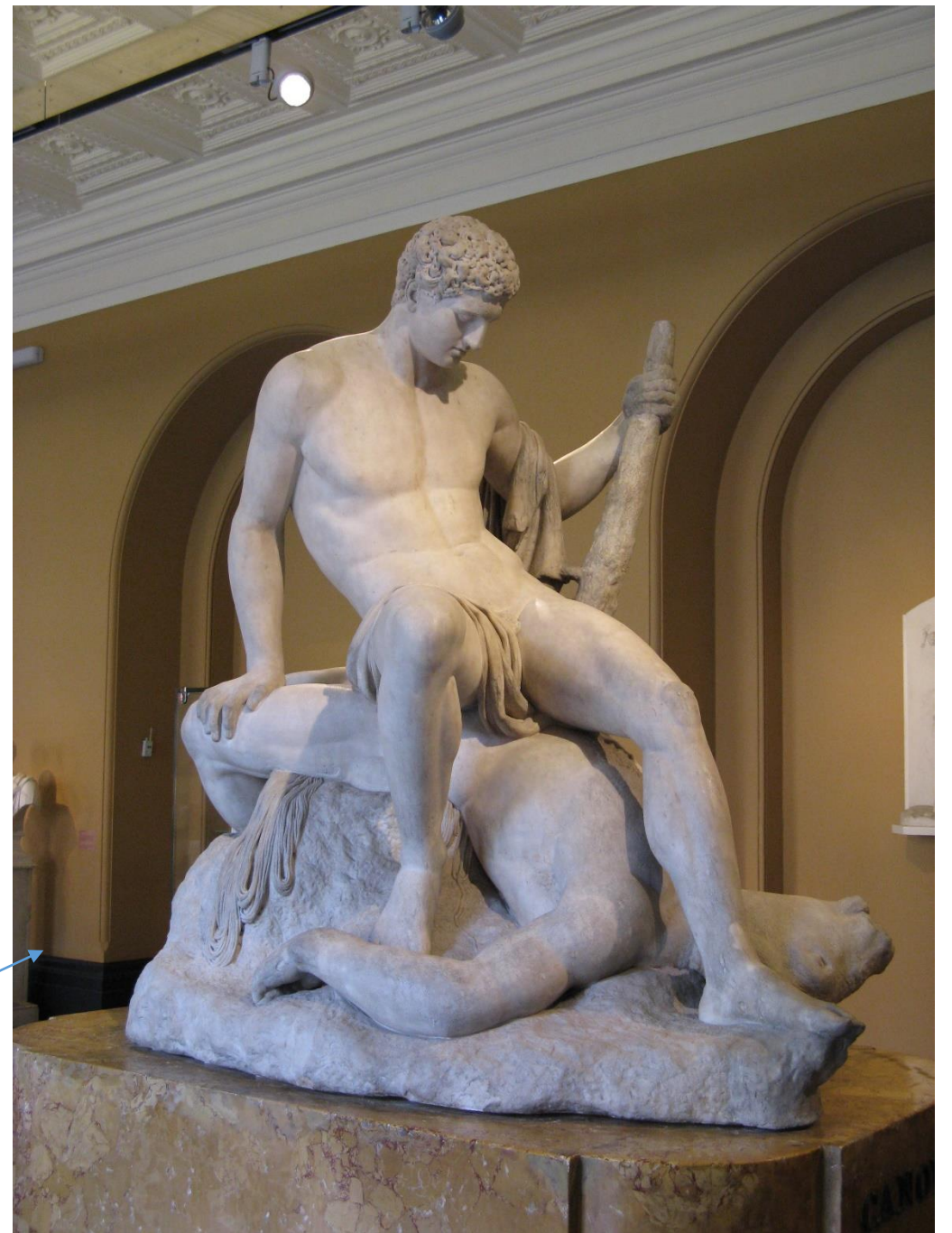
Se la suele representar semidesnuda, con ropas toscas y el pelo largo y desordenado. Se puede representar en un entorno natural o en un interior; pero lo más habitual es que aparezcan algunos elementos característicos, como la calavera, la cruz y, en ocasiones, algún instrumento de mortificación.

La semejanza iconográfica de las "*Magdalenas penitentes*" con las representaciones de *santa María Egipcíaca* hacen que en ocasiones sean confundidas.



TESEO Y EL CENTAURO

Kunsthistorisches
Museum de Viena.



TESEO Y EL
MINOTAURO (1781)
Museo Victoria y
Alberto,
primer gran encargo
que obtuvo en Roma



*PERSEO CON
LA CABEZA DE
MEDUSA*
(1800-1801).
Museos
Vaticanos



LAS TRES GRACIAS
Museo del
Hermitage de San
Petersburgo

LA ESCULTURA EN EL S. XIX

La evolución de la escultura durante el S. XIX estuvo relacionada también con la evolución de la pintura, pero con unas posibilidades formales y temáticas más reducidas.

Una serie de cambios en el arte hacen que los estilos artísticos se sucedan rápidamente y que no coincidan en el tiempo ni en todos los países a la vez. Hasta mediados de siglo se alternan o coinciden el Neoclasicismo y el Romanticismo, en el último tercio aparece el Impresionismo y a partir de 1890 el Modernismo.

La escultura se independizó de la arquitectura y se hizo más libre, pero a su vez la escultura monumental cedió espacio a la pequeña figura para decorar los hogares.

El S. XIX presentó una especie de remake de la historia de la escultura, porque una parte de los modelos clásicos continuó con el neobarroquismo romántico y desembocó con **Auguste Rodin**, en la búsqueda de nuevas formas expresivas.

ROMANTICISMO

FRANÇOIS RUDE.

El Romanticismo no es importante en escultura, lo es más en otras artes. Pero no faltan excepciones. La poderosa influencia de Delacroix se evidenció en los trabajos de **FRANÇOIS RUDE**, autor del *la Marsellesa* que decora el *Arco de triunfo de París* y la *Efigie de Napoleón*.

EFIGIE DE NAPOLEÓN



LA MARSELLESA. Arco de triunfo de París.



REALISMO

CARPEAUX

UNGOLINO Y SUS HIJOS.

El paso del Romanticismo al Realismo es uno de los períodos peor entendidos de la historia. En algunos casos no hubo tal cambio sino un desenfoque de los temas románticos. El factor que determinó el cambio fueros los problemas sociales y el pensamiento positivo de Comte que reaccionó contra el Romanticismo ya que rechazaba todo lo que tienen que ver con las pasiones humanas y el subconsciente, este solo admite los positivo, lo real, lo que encontramos fuera de nosotros mismos.

El realismo plástico representa lo que ve, como lo ve, sin otros aditamentos que lo que tienen naturalmente, sin las torturas íntimas, angustias o vacilaciones del Romanticismo. La escultura realista es una evolución de la romántica, más naturalista y con preferencia por los temas cotidianos. Cuando representa temas antiguos lo hace con frivolidad y espíritu de sátira.

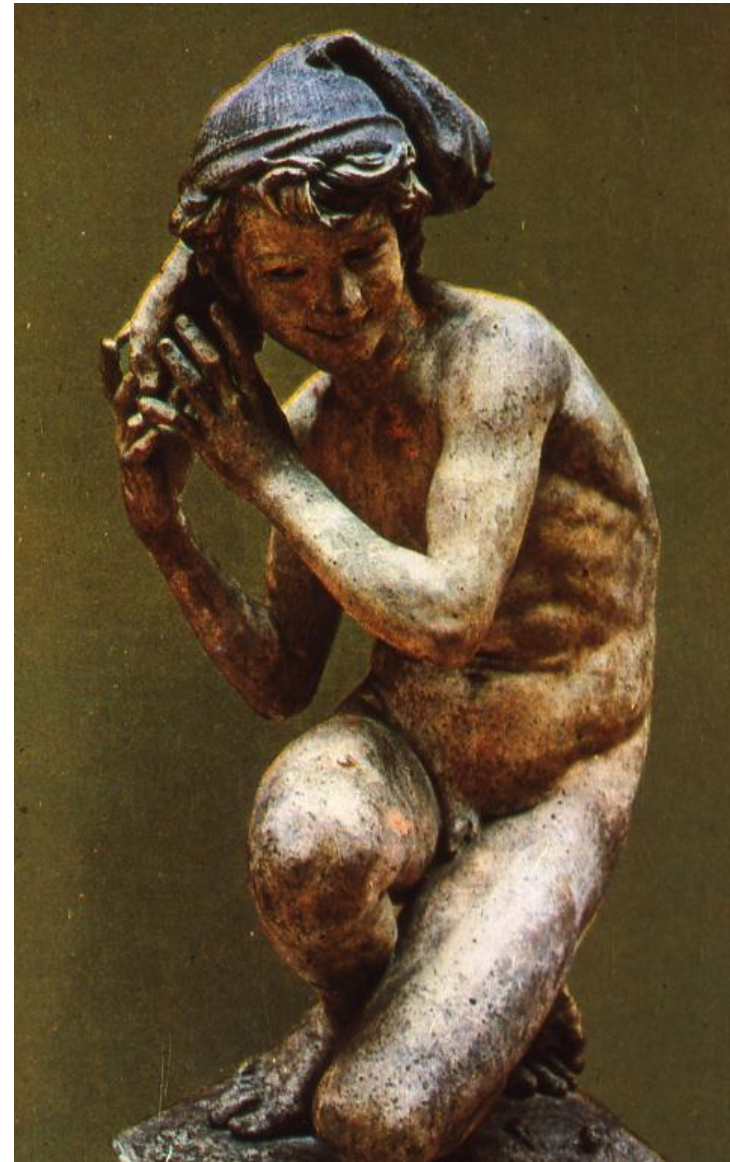
En Francia domina CARPEAUX, discípulo de RUDE que realizó obras como *Ungolino y sus hijos*, el relieve *La Danza* para la fachada de la Ópera de París y en Bélgica, CONSTANTIN MEUNIER, autor de numerosos temas relacionados con el trabajo y el esfuerzo de la clase trabajadora.

Dentro del Realismo cabe citar el espíritu crítico de HONORÉ DAUMIER, autor de las esculturas llenas de vida y espontaneidad, alejadas de los cánones académicos, como el conocido *Ratapoil*.



CARPEAUX

LA DANZA. Fachada de la Ópera de París.



NIÑO CON CARACOLA.
CARPEAUX

Yeso coloreado



REALISMO

MEUNIER

EL ESTIBADOR, 1893

En Bélgica destaca

CONSTANTIN MEUNIER, autor de numerosos temas relacionados con el trabajo y el esfuerzo de la clase trabajadora.

NEOCLASICISMO

CÁNOVA: *Las tres Gracias* encarnan el desnudo femenino en toda su perfección, perviven los modelos clásicos en la fisonomía, anatomía y peinado

REALISMO-ROMANTICISMO

CARPEAUX por el contrario todo es movimiento, mayor naturalismo en la anatomía los gestos los cabellos, contraste de texturas.

RODIN LA FUERZA COLOSALISTA.

- La rugosidad de las superficies, que como la de **Miguel Ángel** ganó el apelativo de obra “inacabada” y la multiplicidad de planos le da una gran fuerza expresiva, sugiere más vitalidad y potencia los efectos de luz trasladando el Impresionismo a la escultura.

-

IMPRESIONISMO

Movimiento artístico que se produce en el último tercio del S. XIX que se experimenta al principio en las artes plásticas y se proyecta luego en los demás campos. Nace como respuesta al arte oficial y académico por parte de un grupo que considera que este ya no es responsable de las necesidades de la época y de los descubrimientos de la fotografía y de las nuevas teorías sobre la luz y el color. Los impresionistas querían captar la realidad, pero no como un ser, sino como un devenir, querían captar la luz, la atmósfera.

Como escultores impresionistas se considera a **Rodin** que influyó decisivamente en el arte del S. XX, **Medardo Rosso** y en contadas ocasiones **Meunier**.

La revisión escultórica de **Rodin** está en coincidencia con el impresionismo pictórico. En sus obras, este escultor francés trabajó la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos, aspectos con los que obtiene interesantes efectos de luz, tal y como se aprecia en tres de sus obras más importantes: ***El Pensador, El beso y Los burgueses de Calais***.

Medardo Rosso, quizás el más impresionista, ya que disolvía las formas en una masa llena de transparencias.

FRANÇOISE AUGUSTE RENÉ RODIN

(París 1840- Meudon 1917)



Escultor y dibujante gráfico francés es considerado el padre de la escultura moderna, su importancia se debe a que rompió con el canon académico que imperaba en el siglo XIX en Francia inaugurando una nueva etapa en la escultura.

Cuando **Rodin** incursionó en el ambiente artístico parisino de mitad del S. XIX, la escultura en los textos académicos se definía como «*una imitación selectiva y palpable de la naturaleza*». Cuando **Rodin** murió, el concepto de escultura había sido redefinido como «*algo que imita la vida a través de la amplificación y exageración del todo*».

Sus obras realizadas en bronce, yeso o mármol representan formas plásticas con un juego de constantes luces y sombras y sobre todo opuestas al clasicismo académico. Por sus estudios texturales y lumínicos, algunos lo consideran el principal escultor impresionista junto con el italiano **Medardo Rosso**. Se lo vincula también con **Edgar Degas**, ya que ambos supieron persistir en el realismo otorgándole una nueva dimensión a la escultura, en un intento por descubrir nuevas posibilidades en la estructura de la figura. **Ambos tienden a representar el poder de los elementos naturales**. Las alusiones literarias, así como el desacuerdo y la despreocupación en el arte de **Rodin** están también relacionados con el impresionismo.

Más aunque siempre partió del natural llegó a superar al Naturalismo y al Impresionismo, sus fantásticas y monumentales configuraciones, están cargadas de una fuerte carga simbólica, su estilo es apasionado, y de una gran expresividad espiritual, con un movimiento que emana del centro de la figura, en todas las direcciones, he ahí su genialidad. Su arte a pesar de grandes oposiciones se comenzó a valorar y reconoció su genialidad desde 1880.

Su obra marca la cima del movimiento romántico y abarca toda la gama de posibilidades plásticas, desde la espontaneidad de los movimientos hasta el patetismo heroico. Su obra fue el inicio y el final de la escultura impresionista, pero sobre todo marcó un principio escultórico y revolucionario que ejercería una influencia determinante en los escultores posteriores y en numerosos artistas modernos.

Destacan: **La Edad de Bronce** 1876, **La puerta del infierno** inacabada, de la que hizo numerosas figuras entre ellas **Adán y Eva** y **El Pensador** 1880-1917 **Los ciudadanos de Calais** 1884, **El pensamiento** 1886, **El Beso**, el **Monumento a Víctor Hugo** 1897, **Honoré de Balzac** 1897 varias versiones.

Su formación la hizo como cantero en la **Escuela de Bellas Artes Decorativas**, donde fue alumno de (**Jean-Baptiste Carpeaux**) y de (**Antoine-Louis Barye**) en el **Museo de Historia Natural**, dos escultores a los que admiró y en quienes se inspiró en cierta medida. Por sus modestos orígenes, se vio obligado a ganarse la vida como ayudante de decoración, en la fabrica de **porcelana de Sèvres** entre 1864 y 71 compaginando el trabajo profesional con su dedicación a la escultura. Poco después se trasladó a Bruselas, donde realizó formas arquitectónicas decorativas, y donde conoce a **Meunier**.

Su primera obra: **El hombre de la nariz rota**, tuvo muy malas críticas en el Salón de 1864, hasta el punto de ser rechazada por considerarse inacabada e incompleta. **Rodin** incorporaba en esta escultura el modelado espontáneo y expresivo que habría de caracterizar toda su obra posterior. Tras unos años al servicio del empresario **Albert Carrier-Belleuse**, para quien trabajó en la decoración de la **fachada de la Bolsa de Bruselas** y sobre 1875-76 viajó a Italia, donde quedó enormemente atraído por el tratamiento del movimiento y la acción muscular en las obras de los escultores del renacimiento **Donatello y Miguel Ángel** (el fuerte impacto de la terribilidad de **Miguel Angel** se aprecia en toda su obra). Mas tarde, al año siguiente se dedicó al estudio profundo del gótico francés.

Como resultado del impacto de la obra de **Miguel Ángel y Donatello** hizo **La edad de bronce**, presentada en el Salón de 1877. La figura muestra una época de dolor y sufrimiento y refleja la influencia del **David** de **Donatello** y del **Esclavo moribundo** de **Miguel Ángel**. **La edad de bronce** despertó una encendida polémica por su acentuado naturalismo, que hizo pensar a algunos críticos que se trataba del vaciado de un modelo vivo. En esta obra se inicia la importancia del gesto en la obra de **Rodin**, que comenzaba aquí a perfilarse de forma discreta y crecería luego en firmeza y expresividad.

Rodin seguía sin triunfar como escultor, lo que consiguió al fin en 1881, cuando presentó en el Salón su **San Juan Bautista predicando**.

Poco antes, en 1880, recibiría el gran encargo de su vida: las **PUERTAS MONUMENTALES DEL FUTURO MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE PARÍS**. El portal estaba inspirado en temas dantescos, de ahí que el propio **Rodin** le diera el nombre de **Puerta del Infierno**, en la que trabajó desde 1880 hasta su muerte en 1917. **Rodin** se inspiró en la **Divina Comedia** de **Dante** y en la **Puerta del Paraíso** de **Lorenzo Ghiberti**, por el que el escultor sentía una gran admiración. Sin embargo, el edificio para el que estaba destinada nunca llegó a construirse. A pesar de ello, los numerosos motivos y figuras en los que trabajó el artista para esta obra marcarían las directrices de la mayor parte de sus esculturas más famosas, como **El pensador** (1880) o **La bella esposa del fabricante de cascos** (1880-1883), que posteriormente se expondría con el nombre de **La vieja cortesana**. Otra obra que deriva también del diseño de las puertas es **El beso**.

Cuando todavía trabajaba en los modelos de las puertas, **Rodin** aceptó el encargo de levantar el monumento de **Los burgueses de Calais** (1884-1888), una obra de dramatismo contenido. A pesar de recibir, tras la exposición de 1889, el apoyo de la crítica de vanguardia y de que su fama era ya notable a fines de siglo, vivió siempre envuelto en grandes polémicas en torno a su obra, fue mal vista por los concejales que la habían encargado, sintiéndose defraudados por un monumento que no cumplía sus expectativas de exaltación patriótica.

Fueron éstos sus años de máxima creatividad. Con posterioridad, siguió creando obras de inspiración personal, pero se centró en los retratos y en la realización de monumentos públicos, tales como los dedicados a **Victor Hugo** y a **Honoré de Balzac**, no siempre exentos de polémicas. Es el caso de **Balzac** (1891-1898) obra que le encargó **Émile Zola**, presidente de la Sociedad de Hombres de Letras, cuyos miembros consideraron después que estaba inacabada; de hecho, el retrato de **Rodin** fue rechazado y se pasó el encargo a **Falguière**.

Rodin representó a un *Balzac* replegado en sí mismo, erguido y orgulloso. La cabeza altiva, inclinada hacia atrás, destaca sobre la túnica intemporal (el hábito de monje que solía utilizar en sus sesiones nocturnas de trabajo) que otorga un aire espectral a la figura.

La audacia y el énfasis en la expresión, así como su capacidad de innovación, asentarían el prestigio del escultor. Es difícil hallar una visión tan descarnada y libre de prejuicios del cuerpo de una mujer como la que ofrece *Iris, la mensajera de los dioses* (1890). La cabeza fue arrancada y aprovechada en otra escultura, centrando así la atención en el movimiento de la bailarina y en su sexo.

En 1900, una gran exposición de su obra en el *Salón de la Sociedad Nacional* consagró la fama del escultor. La serie de retratos se enriqueció en los últimos tiempos con las cabezas de *Bernard Shaw* (1906), *la Duquesa de Choiseul* (1908), *Gustavo Mahler* (1909) y *los bustos de Clemenceau* (1911) y *Benedicto XV* (1915).

Entregado a su actividad hasta el fin de sus días, **Rodin** falleció en 1917, casi al mismo tiempo que su esposa, **Rose de Beuret**, compañera suya durante más de cincuenta años (no correspondida en fidelidad por **Rodin**). En 1911 **Paul Gsell** había reunido en un tomo de conversaciones con el maestro sus ideas artísticas. Por otra parte el escultor ya había escrito y publicado un volumen titulado *Les cathédrales de France*.

FORMA DE TRABAJO

No trabajaba la forma desde el plano como sugería Hildebrand que debía de hacerse, sino desde el volumen en profundidad, desde en centro, la obra recibe vida desde el interior y la irradia hacia el exterior. Rodin admiraba a Miguel Ángel. Se creía digno sucesor suyo. Hildebrand admiraba de Rodin el vigor, la fuerza de su obra, comparables a la del genio renacentista y el sentido de desarrollo orgánico de su trabajo, pero le criticaba que no “sabía” componer una verdadera unidad, la ausencia de sentido de estructura y refinamiento artístico, que interpretaba de forma incorrecta el carácter y la necesidad de las zonas inacabadas en la obra de Miguel Ángel y que las imitaba para lograr efectos puramente visuales.

Hildebrand admiraba también a **Miguel Ángel** e intentó resucitar el tipo de relieve de su método de trabajo y la vuelta a la talla directa, pero cuando vemos una de sus principales obras como *“El Joven”* nos llevamos una profunda decepción, ya que en ella hay una frialdad clasicista de la que carecía **Miguel Ángel**. Así que nos encontramos que el escultor que no sabía interpretar al maestro, según **Hildebrand**, si lo hizo en su pasión creativa y viceversa, el que si lo logró, estaba lejos de su genio.

Las obras de **Rodin** están cargadas de temporalidad, tienen dinamismo contenido, no solo se mueven en el espacio, son hombres con pasado, inmersos en el tiempo. Sus personajes son viejos o dolientes, individuos abatidos por alguna desgracia, callada angustia u oculto remordimiento. Son obras íntimas.

Gracias a **Rodin** y a **Hildebrand** la vieja diferencia entre tallistas y modeladores se revive de nuevo.

Modelador por excelencia, ante el mármol, **Rodin** siente desinterés. Era una labor que dejaba en manos de sus ayudantes en gran medida, si bien no se sabe con certeza en que grado. Lo que si podemos comprobar es que de su estudio permitía que saliesen figuras con la superficie cubierta de agujeros de trépano o restos del proceso del punteado. **Rodin** es, no obstante, el gran modelador de la historia de la escultura. Pensaba en barro, sentía el barro y lo manejaba con una tremenda destreza y dedicación.

El estudio del movimiento le llevó a conceder a los contornos valores inesperados y a realizar obras que pueden contemplarse desde todos los ángulos y que ofrecen en todo momento un aspecto fresco y equilibrado. **Rodin** hacía sucesivos apuntes de todas las caras de sus obras, a cuyo alrededor daba vueltas continuamente con el fin de obtener una serie de vistas conectadas en círculo, para que la estatua se levantara totalmente libre y aguantara la contemplación desde cualquier punto. Debía además guardar una relación con la luz y con la atmósfera que le rodeaba.

Su método de trabajo no era habitual. En su estudio, varios modelos, masculinos y femeninos paseaban y descansaban. **Rodin** los miraba continuamente y cuando uno u otro hacía un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedase posando un momento, entonces modelaba con barro rápidamente un boceto. Después realizaba otro que modelaba igual. Pretendía captar la imagen en movimiento. Decía que las diferentes partes de una escultura, cuando se las presenta en momentos temporales sucesivos, producen una ilusión de movimiento real. También hacía gran cantidad de apuntes rápidos. En su museo se conservan 7000.

Al empezar una figura miraba la parte anterior, posterior y los perfiles laterales, consideraba los contornos desde los cuatro ángulos, después determinaba con el barro a grandes rasgos la figura y hacía los perfiles de tres cuartos, giraba a la par el barro y el modelo vivo, los comparaba y perfeccionaba la obra. A continuación giraba su asiento y la plataforma sobre la que estaba el modelo hasta lograr un nuevo perfil y repetía esto último hasta realizar el circuito total del cuerpo y empezaba de nuevo, condensando y perfeccionando cada vez más los distintos perfiles.



LA EDAD DE BRONCE 1875 -1876.

Mide 178 cm de alto, 59 cm de ancho y 61 cm de profundidad.

Surgió como resultado del impacto de la obra de Miguel Ángel y Donatello que conoció tras su viaje a Italia. La figura muestra una época de dolor y sufrimiento y refleja la influencia del *David* de Donatello y del *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel. Fue presentada en el Salón de 1877 y despertó una encendida polémica por su acentuado naturalismo, que hizo pensar a algunos críticos que se trataba del vaciado de un modelo vivo. En esta obra se inicia la importancia del gesto en la obra de **Rodin**, que comenzaba aquí a perfilarse de forma discreta y crecería luego en firmeza y expresividad.

No fue la primera escultura a escala humana realizada por **Auguste Rodin**, pero sí la primera en sobrevivir.

Utilizó como modelo a un joven soldado belga, **Auguste Neyt**, quien recibió permiso del capitán de su regimiento para posar para **Rodin**. Para lograr la representación fidedigna del estado interior, a menudo distorsionaba sutilmente la anatomía, ahí radica su belleza.



ROSA DE BEURET 1880 yeso.

Conoció a **Auguste Rodin** en 1864 en París y se convirtió en su compañera de vida.

Era una mujer reservada y tímida. **Rodin** era un hombre, rústico en sus modales y tímido como ella. Comenzaron a vivir juntos y continuaron con su trabajo, él como moldeador-estucquista y ella como costurera. **Rose** se encargó también del trabajo de la casa y a veces él le ayudaba a coser botones.

Rose se convirtió en la fiel compañera de **Rodin**. Lo asistió en la proyección y organización de su taller y posó para él en múltiples ocasiones. Permaneció junto al escultor durante toda su vida. Tuvieron un hijo que el artista no reconoció por lo que recibió el nombre de **Auguste-Eugène Beuret**.

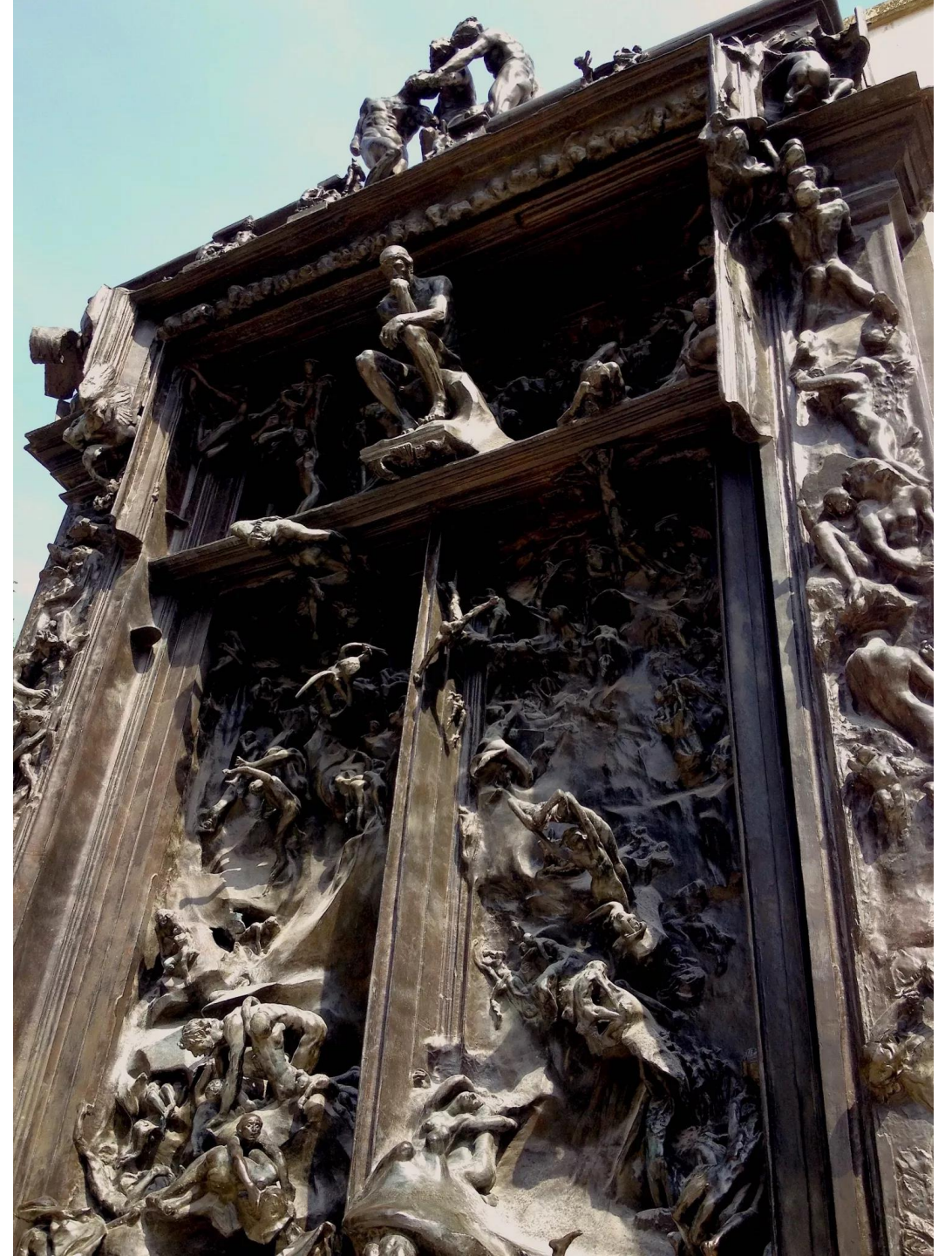
Se casaron dos semanas antes de que ella muriera en el año 1917.

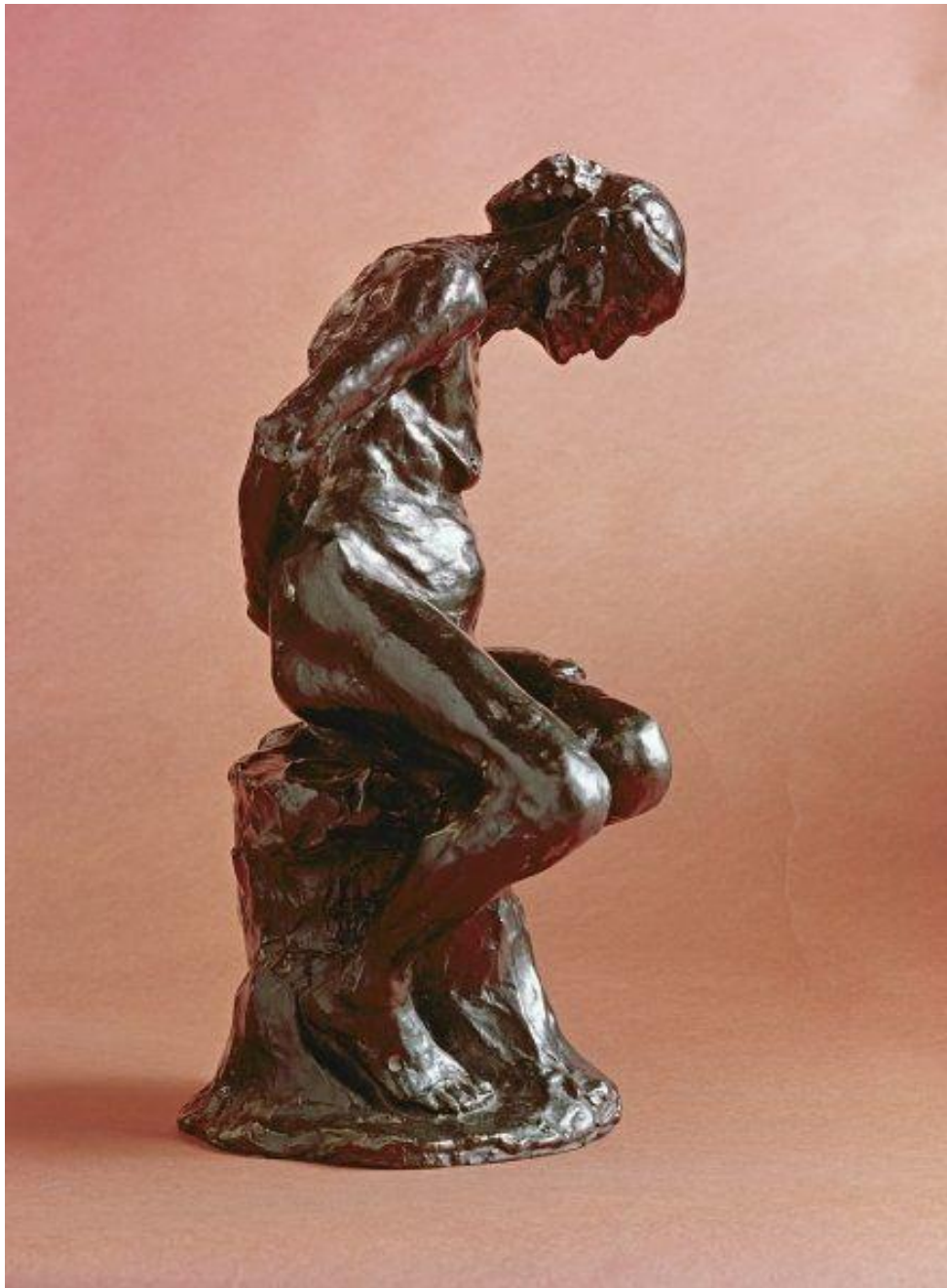
RODIN

LAS PUERTAS DEL INFIERNO (1880-1917)

La puerta representaba principalmente escenas del Infierno, la primera parte de la *Divina Comedia* de Dante.

Aunque Rodin no completó las *Puertas del infierno*, creó modelos y estudios de muchos de sus componentes escultóricos, siendo todos ellos aclamados como obras independientes.





LA BELLA ESPOSA DEL FABRICANTE DE CASCOS (1880-1883)

Posteriormente se expondría con el nombre de *La vieja cortesana* y que surgió de un pequeño fragmento de la parte inferior de las puertas.

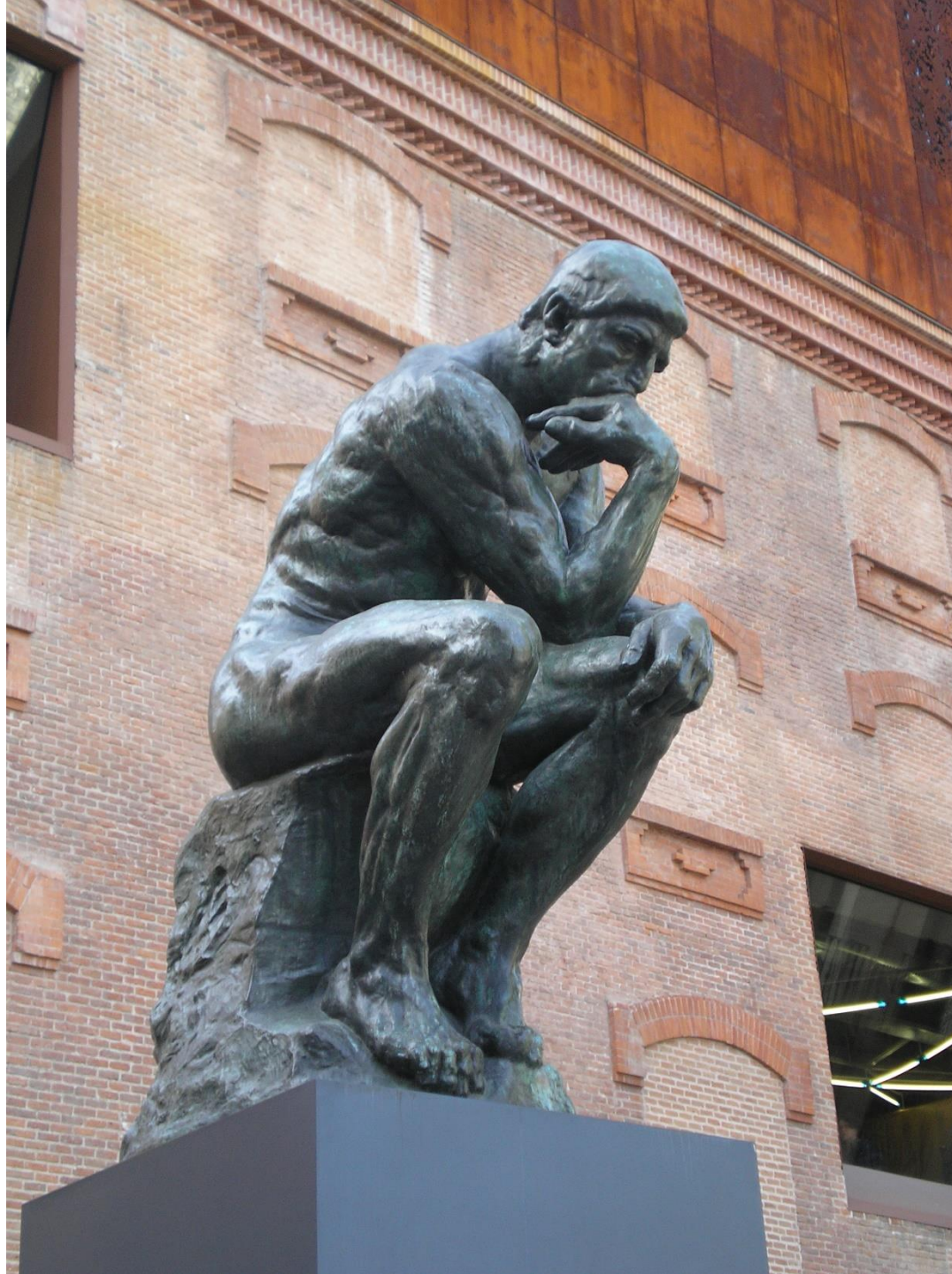
La obra trata el tema, tan cultivado en el Barroco, de la perecedera y efímera belleza física. La mujer, con la mano abierta y extendida hacia atrás, busca desesperadamente lo que ya perdió para siempre.

EL PENSADOR

Formaba parte de
La Puerta del Infierno.
1880-1917. Bronce.

Es una de las obras
en la que la
influencia de Miguel
Ángel se refleja con
mayor intensidad.

La enérgica
concentración del
rostro y de los
músculos tensos y
las manos fornidas,
recuerdan al gran
maestro florentino.





ADÁN Y EVA. LA PUERTA DEL INFIERNO

Derivan también del
diseño de la *Puerta del
infierno*

EL BESO

1888 - 1889 Mármol
181,5 x 112,3 x 117 cm.

Otra obra que deriva de la Puerta del infierno. Inspirada, en un principio, en el idilio entre **Paolo Malatesta y Francesca de Rímìni** que **Dante** relató en la **Divina Comedia**, aunque esta idea fuera finalmente rechazada y se excluyó toda referencia a circunstancias concretas.

El autor representa a los amantes besándose en un conjunto escultórico en donde premeditadamente no se marca con claridad el límite de las figuras con el fondo que las acompaña; suaviza las gradaciones y crea la impresión de que todo está envuelto en un ambiente etéreo en el que prevalece la belleza y la poesía.



Es la representación visual del amor en la que una fuerza interna une en audaces enlaces y abrazos a dos seres que manifiestan la expansión de su energía vital y felicidad compartida.

La desmitificación y representación del amor como parte del comportamiento de todo ser humano provocó una fuerte reacción en sus contemporáneos que juzgaron la obra como crudamente realista e impúdica (escena aceptada y gozada siempre que se diera en un contexto mítico o literario).

Como obra independiente, se ha convertido en símbolo universal del deseo y la pasión.



*AMOR FUGITIVO
O FUGIT AMOR
1886*

Un hombre y una mujer están fundidos en un abrazo.

Una escultura que es necesario rodear totalmente para poder aprehenderla en todos sus detalles.

Se aprecia lo inacabado.



*AMOR FUGITIVO O FUGIT AMOR.
Otra vista y material*

BURGUESES DE CALAIS 1889. Bronce. 217 x 255 x 177 cm

Monumento en grupal de bronce. Representa a seis personajes históricos con gran diferenciación psicológica. Tiene mucho dramatismo contenido y anuncia las vigorosas deformaciones del Expresionismo, con sus formas sarmentosas y sus expresiones enigmáticas anticipa algunos de los caminos que la escultura recorrerá en el siglo XX. Nos muestra seis reacciones complejas ante la tragedia, enfrentando el drama de los personajes con el espectador; aunque en esta ocasión los personajes no mantienen un contacto físico entre sí. La disposición de las figuras, que parecen entrelazadas, ofrece una dimensión poco corriente del espacio interpuesto. Tras su exposición de 1889, a pesar de recibir, el apoyo de la crítica de vanguardia y de que la fama de Rodin era ya notable, fue mal vista por los concejales que la habían encargado, se sintieron defraudados, porque la obra no cumplía sus expectativas de exaltación patriótica.



MONUMENTO A VICTOR HUGO 1890. Bronce. 185 cm x 285 cm x 162 cm



Tras la muerte de **Víctor Hugo** en 1885, se habló de erigirle un monumento en el **Panteón** (simétrico al que estaba dedicado a **Mirabeau**, realizado por **Injalbert**). Se encargó la obra a **Rodin** en 1889.

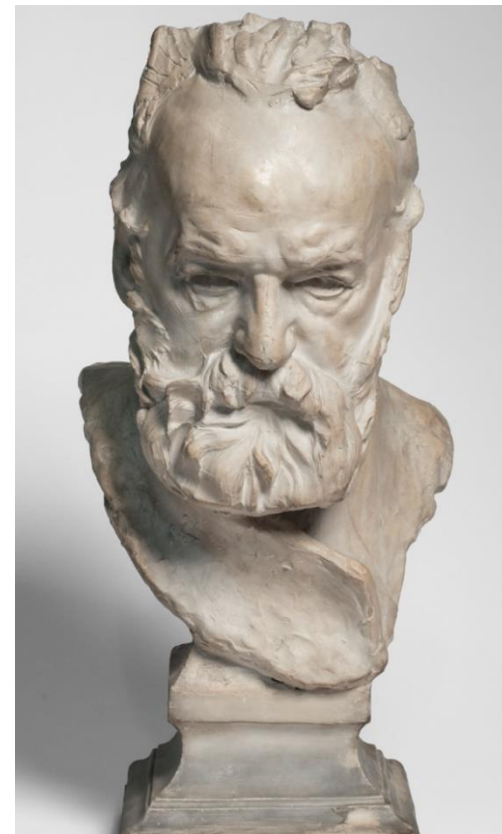
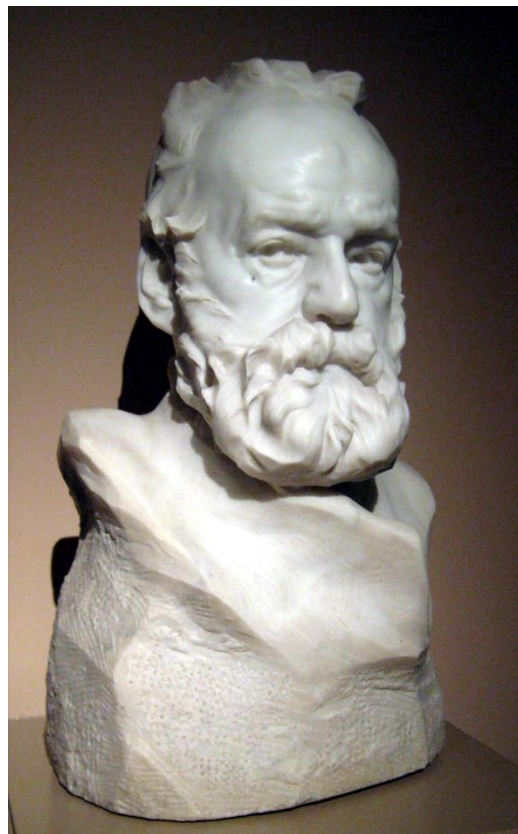
Representa al **Víctor Hugo** del exilio, sentado al borde de las rocas de *Guernesey*, con el brazo extendido como para calmar el oleaje, una imagen del poeta meditando, pero también del defensor de las libertades republicanas. El primer proyecto "al que le falta claridad y cuya silueta es confusa" fue rechazado por unanimidad. La prensa, consideró la escultura como una barca encallada, mientras que **Rodin** veía "las ramas atormentadas azotadas por viento de alta mar".

MONUMENTO A VICTOR HUGO. Vistas.



En 1891, el *director de Bellas Artes* lo destinó entonces a otra ubicación. Se colocó al final en la *plaza de los jardines del Palais Royal*.

A partir de 1890, **Rodin** trabajó simultáneamente en dos proyectos: uno representando **Víctor Hugo** sentado, y el otro, destinado al **Panteón**, en el que el poeta aparece en pie. **Víctor Hugo sentado** fue mostrado, en yeso, en el *Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes* de 1897, con ambas musas inspiradoras, *La Musa trágica* y *La Meditación o Voz interior*, que ya acompañaban al poeta en los primeros bocetos, pero que han desaparecido en la versión final en mármol. (diapositiva siguiente).



Diversos bustos.

ESTATUA DE MÁRMOL DE VÍCTOR HUGO

Representa a **Víctor Hugo** desnudo, sin artimañas, ni idealización, como era costumbre de hacerlo para los grandes hombres. Es un cuerpo marcado por el tiempo que **Rodin** modela, lo que choca a sus contemporáneos.



MONUMENTO A HONORÉ DEL BALZAC 1892 y 1897

Representa al novelista Honoré de Balzac, considerado en esa época uno de los novelistas más grandes de Francia. Originalmente fue encargada por la *Société des gens de lettres* al escultor **Henri Chapu**, quien murió súbitamente antes de entregar la obra en 1891, por lo que se lo pidieron a **Rodin**, para erigirse en 1893 en la *Plaza del Palacio Real*.

Apremiado por la tarea de modelar la imagen de un personaje ejemplar y muy admirado, **Rodin** pasó siete años indagando, estudiando su vida y su trabajo, planteando modelos que se le parecieran y ordenando ropa a su medida; de estas pesquisas según **Kenneth Clark** lo único que averiguó (llevaba ya más de 30 años muerto) fue que éste” *había sido en su edad adulta un tipo gordo, achaparrado y de aspecto poco glorioso*”. Más, el objetivo del Rodin era comunicar una idea del espíritu del hombre y el sentido de su vitalidad creadora:

“Pienso en su intenso trabajo, en la dificultad de su vida, en sus incesantes batallas y en su gran coraje” dijo el artista.

Para ello realizó una profunda indagación documental y de campo sobre el escritor, visitó su país natal y se adentró en el personaje interesándose por plasmar su representación histórica. Ejecutó siete modelos desnudos, pero finalmente se decantó por vestirlo con una túnica inspirada en la bata que Balzac usaba al escribir por las noches.



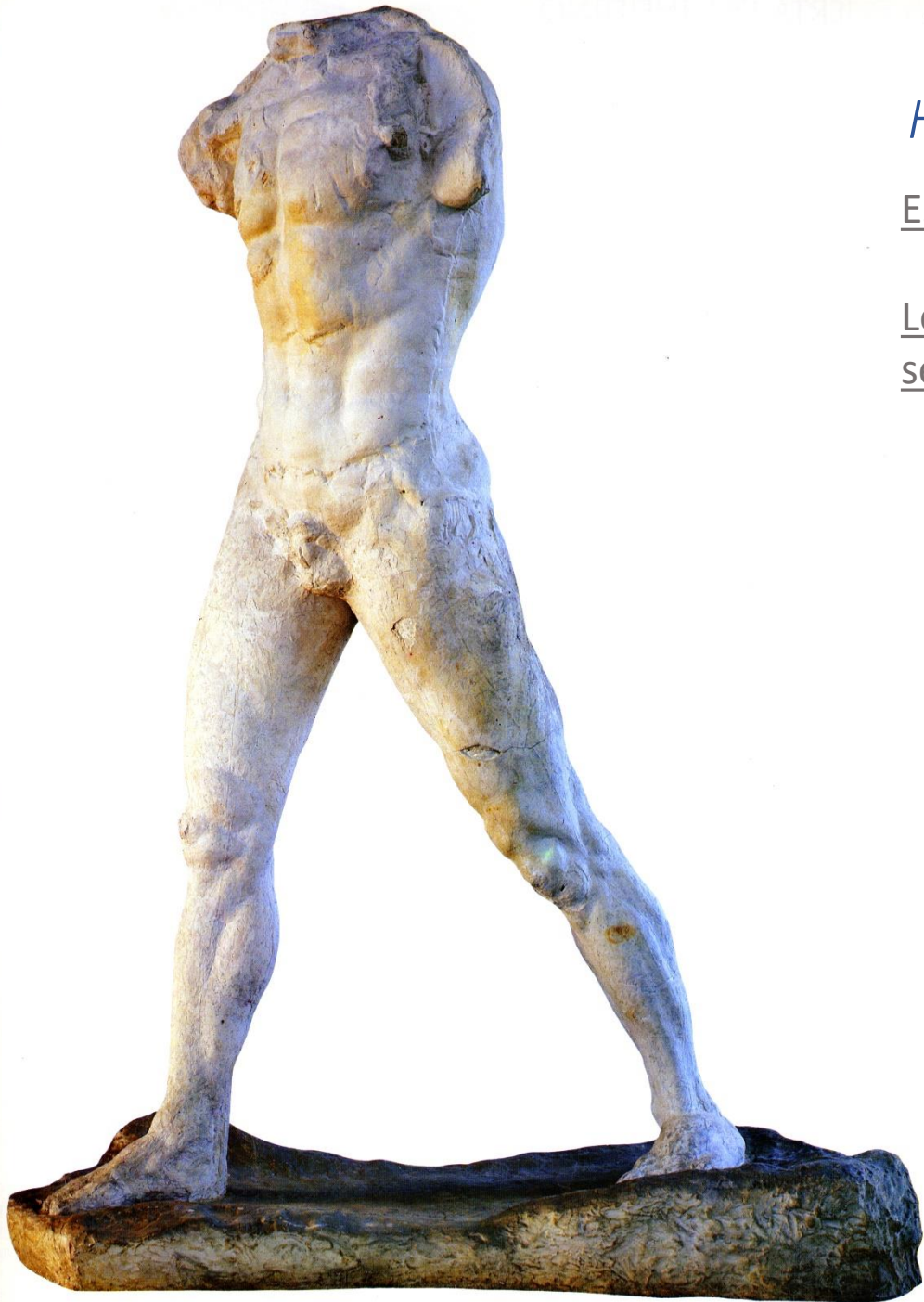
El escultor se había comprometido a realizar una estatua de tres metros. Con la intención de hacer de la figura un monolito, una forma única, y fálica **el Monumento a Balzac** es una metáfora visual de la energía y genio del autor, pero cuando el original de yeso se exhibió en el *Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts en el Campo de Marte de París* en 1898 fue muy atacado, lo compararon con un saco de carbón, un muñeco de nieve... y la sociedad literaria que lo había encargado lo descartó, al considerarlo un bosquejo bruto, (finalmente se lo terminarían encargando a otro escultor).

Rodin se llevó el modelo del yeso a su casa y no fue fundido en bronce hasta años después de su muerte. Cuarenta y un años más tarde fue exhibido en el cruce del bulevar Raspail y Montparnasse, y trasladado al **Museo de Arte Moderno de Nueva York**.

Para muchos estudiosos esta será la escultura más bella y mejor lograda del genio francés. Rodin respecto a esta obra proclamó:

"el fruto y resumen de toda mi vida y el pivote de mi estética personal".

Es, sin duda, la concepción artística que inaugura el lenguaje plástico del S. XX.



HOMBRE EN MARCHA 1877-1900 yeso.

Es la primera escultura que le faltan partes intencionadamente.

Lo inacabado cobra una enorme fuerza, le faltan partes pero no se echan de menos, se concibe como un todo.

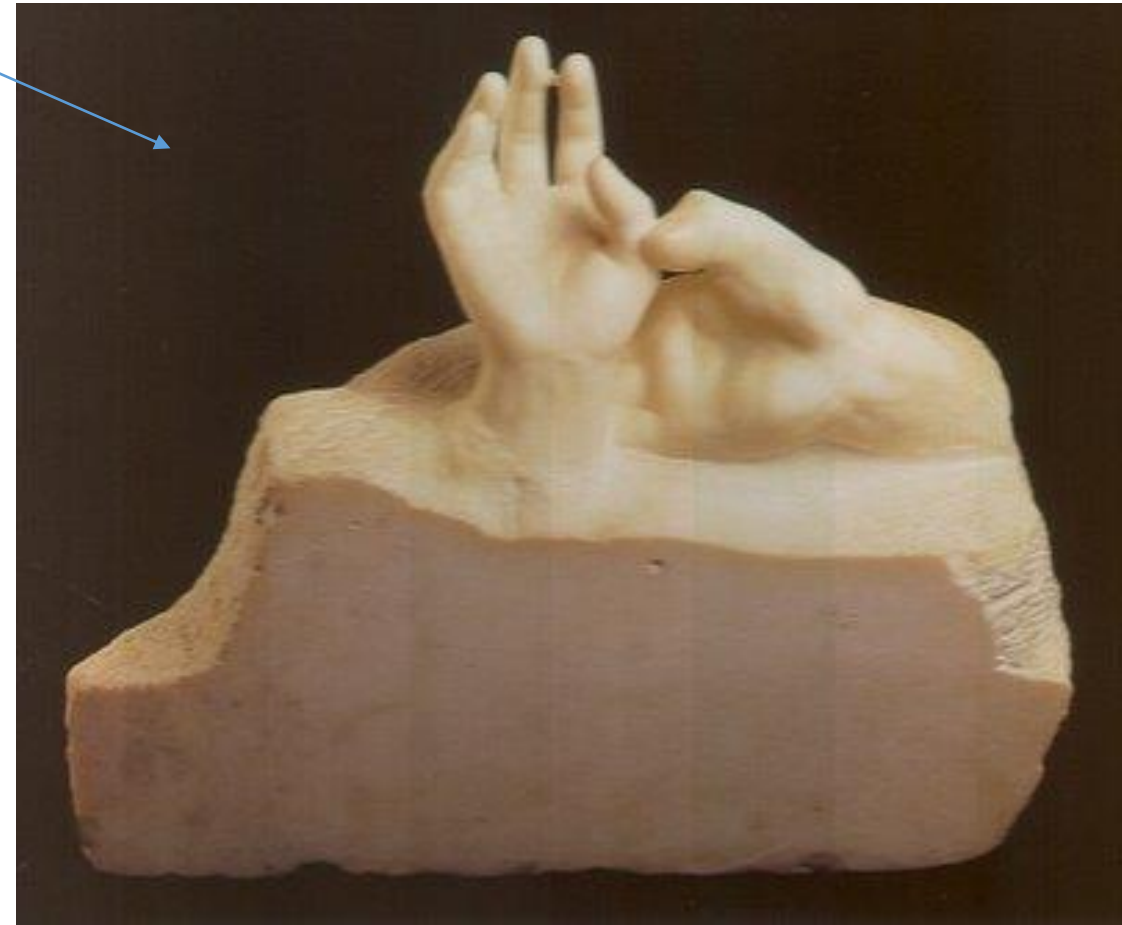
MANOS DE AMANTES, 1904.

Esculpidas en mármol blanco, las dos manos se acarician con gran sensualidad. Con ellas, Rodin alcanza la máxima depuración formal.

Se puede apreciar la influencia de Miguel Ángel en el tipo de base que utiliza. Son soportes que dan una idea de lo inacabado, una forma de decir: ahí lo dejo. No lo acabo porque el mundo termina cuando yo lo decido el “*non finito*” de Miguel Ángel.

Las manos eran uno de sus temas favoritos. Cuentan que tenía montones de ellas en su taller. De todos los tamaños y de ambos sexos y las representó en varias ocasiones.

El escultor francés dotaba a su trabajo de gran fuerza psicológica expresada a través del modelado y la textura. En el arte de **Rodin** se funde una técnica impresionista, que con la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos obtiene efectos de luz, profundidad vital y la fuerza colosal que anima las figuras.





CAMILLE CLAUDEL

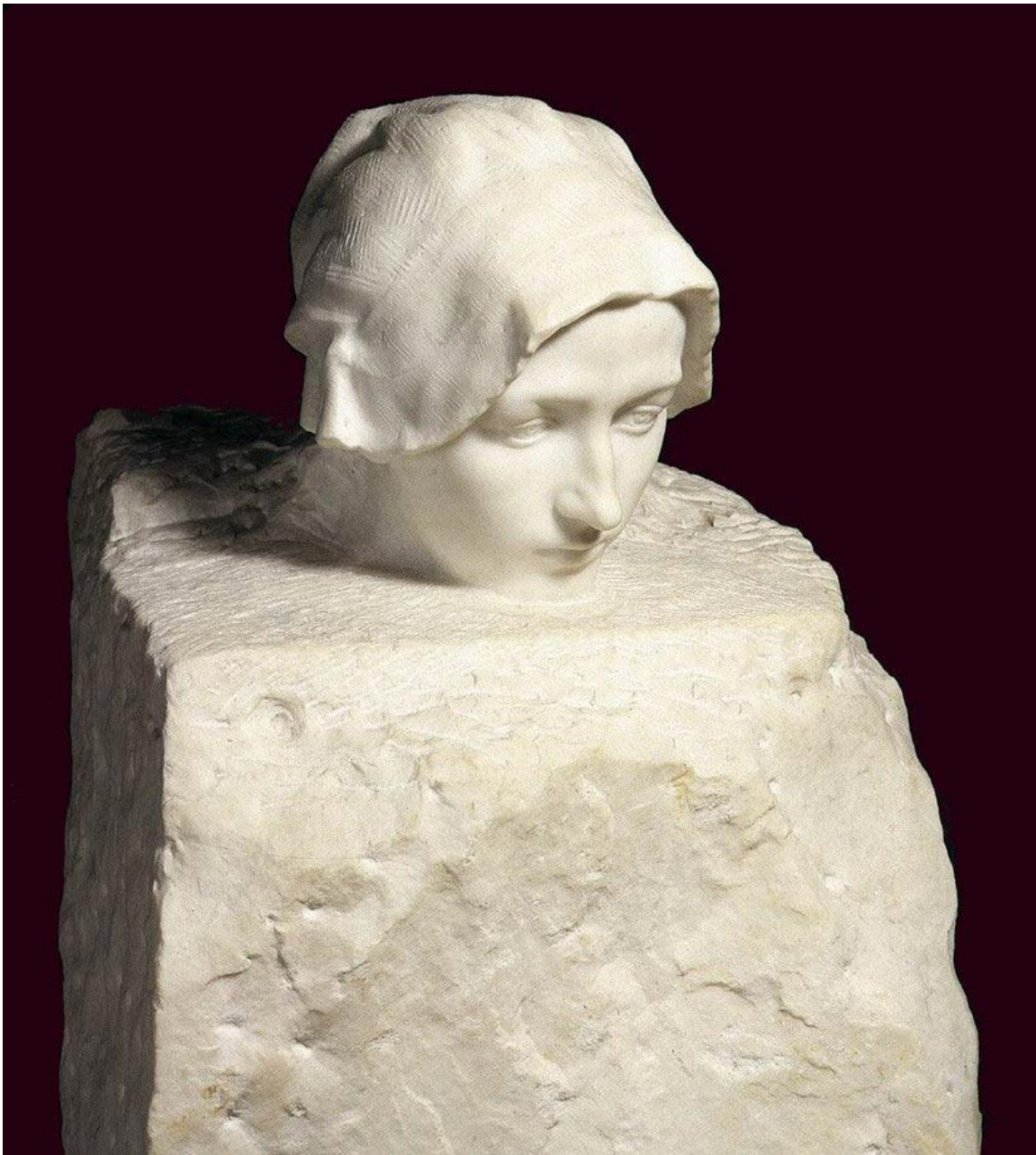
Llega a París en 1883 con el fin de perfeccionar su técnica e ingresar en la **Academia Colarussi**. Ese mismo año se encuentra por primera vez con **Auguste Rodin**, mientras el célebre escultor sustituía una clase de su amigo **Alfred Boucher**. Al año siguiente empieza a trabajar en su taller, posa para él y colabora en la realización de las figuras de La **puerta del Infierno**.

Además de ser una de las principales colaboradoras del escultor, fue también su compañera durante algunos años, se convirtió en su modelo y su musa, inspirando obras como **La Danaïde o Fugit Amor**.

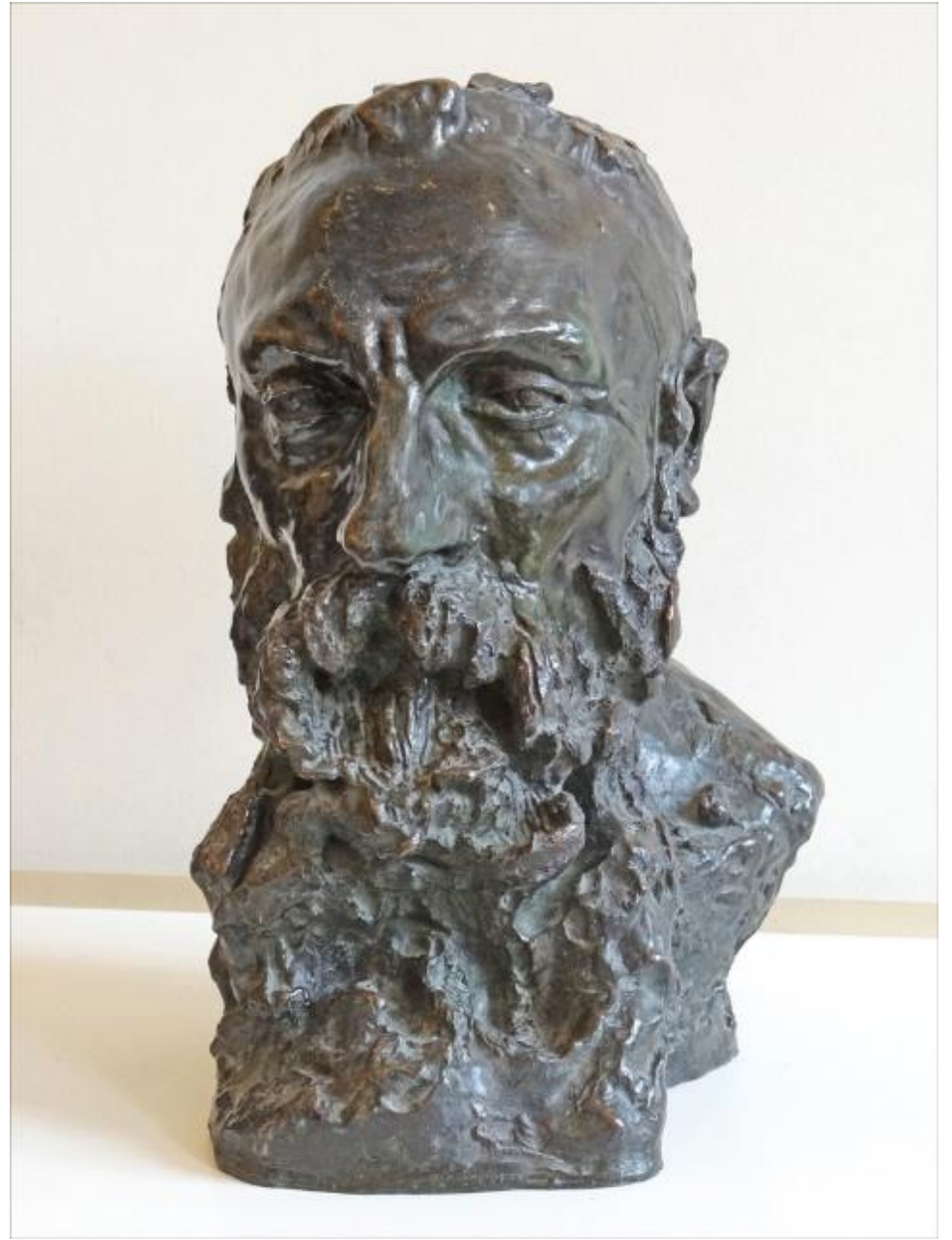
Comparación de la obra de Rodin y Camille Claudel

Camille colaboraría con **Rodin** en la ejecución de dos de las obras más célebres del escultor: **“Los Burgueses de Calais”** y sobre todo, **“Las Puertas del Infierno”**, una de las obras magnas de su autor, de más de seis metros de altura y con más de 200 figuras en su composición, considerada una de las más extraordinarias muestras del impresionismo escultórico de los tiempos. Durante todo aquel tiempo, **Camille** trabajó arduamente como ayudante y modelo de **Rodin**, la mayoría de las veces a expensas de su propio trabajo; y es que la alumna se había enamorado irremediabilmente del maestro.

Durante casi diez años, **Rodin y Camille** trabajaron codo con codo, influyéndose e inspirándose uno a otro, y creando algunos de sus mejores trabajos: **“Fugit Amor”**, en el caso de **Rodin**; **“Sakountala”**, en el de **Camille**. Sin embargo, su relación pasional era cada vez más tormentosa, debido al maltrato psicológico al que el escultor sometió a su joven amante; no sólo la humillaba y menospreciaba como artista, también se exhibía con otras mujeres ante ella.



Retrato de Camille Claudel de Rodin



Retrato de Rodin, de Camille Claudel

EL ABANDONO 1886 y elaborada en 1905,
Mármol blanco sobre una base de mármol rojo.
Museo Rodin



Otra versión.



LA EDAD MADURA



La pareja frecuentaba los ambientes artísticos y culturales más importantes del París de la época y pasaron juntos largos períodos fuera de la ciudad, sin embargo a **Rodin** se le relacionó sentimentalmente con **Rose Beuret**, esta situación sería la inspiración de una de las obras más importantes de **Camille: La edad madura**.

En esta escultura vemos representada la escena de **Camille** arrodillada y suplicante, dirigiendo sus manos hacia **Rodin**, quien le da la espalda mientras una mujer mitad ángel mitad bruja, que representa a **Rose Beuret**, se lo lleva.

Mientras sus obras alcanzan cierto éxito y aparecen con frecuencia artículos sobre ella en las revistas de arte, en medio de una crisis emocional, **Camille** se encierra en su taller, se aleja del mundo y en diciembre de 1905 realiza su última gran exposición.

MEDARDO ROSSO (Turín 1858- Milán 1906)



Escultor italiano, comienza muy pronto a estudiar pintura, a partir de 1880 se dedica a la escultura.

Las primeras obras, lejos de su personalidad de estilo revelan una formación basada en el arte de los maestros de la “scapigliatura” lombarda: **Tranquilo Cremona, Daniel Ranzoni...**

Hacia 1882 su lenguaje se va configurando: sus ceras y bronce que captan una imagen fugaz, lo colocan entre los escultores europeos más modernos e innovadores. De estos años son sus primeras exposiciones en Milán y Roma.

En 1884 va a Francia entrando de lleno en el ambiente artístico de ese país.

En 1889 en su segundo viaje a París, expone en el *Salón de los Independientes* y empiezan sus éxitos.

Sus obras más notables son las que realiza entre 1889 y 1906.

Establecido en Milán, allí permanece hasta su muerte en 1906. Casi todas su obras se conservan en el *Museo de Marcio “Medardo Rosso”*.

EL NIÑO JUDÍO



HE AQUÍ EL NIÑO



LA RUFIANA



LA EDAD DE ORO



EL LECTOR



ESCULTURA ESPAÑOLA

IDENTIFICA LA ESCULTURA ESPAÑOLA, ESPECIALMENTE LA OBRA DE MARIANO BENLLIURE.

Durante los inicios del S.XIX continuó presente la tradición decimonónica teniendo como centro a una serie de ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla o Bilbao. Muchos de los artistas del S. XIX continuaron trabajando durante gran parte del S.XX como **Mariano Benlliure** en Madrid y Valencia, mientras que en Bilbao tenemos a **Nemesio Mogrovejo** (que destacó por su trabajo en bronce) y **José Limona** en Barcelona.

1º FASE MOVIMIENTO NEOCLÁSICO procedente del siglo anterior. El S. XIX se inicia con el.

Se produce la decadencia de la escultura religiosa y cobra importancia la escultura como elemento decorativo de la arquitectura.

Su gran mecenas será la realeza que con la construcción de sus nuevos palacios o la reforma de los existentes hacen necesario que se establezca la plaza de escultor de cámara.

Las Academias serán las encargadas de la formación de los jóvenes artistas y las que establecen concursos y becas de estudio en Madrid, Roma o París. Se impone la rigidez académica que exige la imitación de la Antigüedad. El resultado es una estatua fría, que no comunica nada más que unas poses y unas medidas.

ANTONIO SOLÁ con el *Monumento a Daoiz y Velarde* en la **plaza del Dos de Mayo de Madrid**.

2ª FASE ROMANTICISMO

El corto periodo romántico en escultura responde a encargos oficiales para embellecer edificios o erigir monumentos conmemorativos. A diferencia de lo que sucede en pintura, se caracteriza por la falta de carácter y la desorientación. Es una época de transición, que alterna elementos clasicistas con otros criterios que desembocarán en un nuevo realismo.

La corte deja de ocuparse de la escultura, a **Isabel II** no le interesa demasiado el arte y se suprimen los pintores de cámara.

A partir de 1845 la Academia deja de dirigir la enseñanza artística y se crea la **Escuela de Bellas Artes**. Las Exposiciones Universales sustituirán los premios y pensiones de la Academia.

PONCIANO PONZANO

3ª FASE REALISMO

Lo entendemos como la inspiración directa en la realidad que nos rodea. Los escultores que en el último tercio del siglo XIX asimilaron la corriente naturalista son más abundantes.

RICARDO BELLVER (1845-1924)

Es el autor del *Ángel Caído*, monumento que se encuentra en el **Parque del Retiro de Madrid**. Hermoso desnudo juvenil que representa al diablo. Se encuentra sobre un tronco seco, con sus grandes alas abiertas y una serpiente enrollada en el cuello. Su rostro se crispa como grito desesperado mientras con la mano intenta librarse del rayo que lo derriba. **Bellver** supo ser muy cuidadoso y expresivo sin caer en detallismos excesivos.

ANICETO MARINAS GARCÍA

Sus obras más significativas se encuentran en Madrid: *Monumento a Velázquez* (en la puerta principal del Museo del Prado, 1899), *Monumento a Eloy Gonzalo* (en la plaza de Cascorro, 1902), grupo *La Libertad* (en el Monumento a Alfonso XII del Parque del Retiro, 1905)

MARIANO BENLLIURE (1862-1947)

Puede ser considerado como el puente con el Modernismo.

Una de sus esculturas decorativas más modernistas es el *Grupo alegórico que corona el edificio de La Unión y el Fénix*.

Entre sus monumentos destaca la *Estatua ecuestre del General Martínez Campos*. Una estatua anti heroica, de realismo casi fotográfico. El jinete cabalga pesadamente, con el capote abrochado al cuello y flotando sobre sus hombros, mientras el caballo, que ha detenido su marcha, vuelve la cabeza para rascarse.

Escultores del S.XIX:

PONCIANO PONZANO / RICARDO BELLVER / MARIANO BENLLIURE / ANICETO MARINAS

EDUARDO BARRÓN/ AGUSTÍN QUEROL/ MATEO INURRIA /

Escultores de primeros del S.XX

MANOLO HUGÉ, JOSE CLARA Y ENRIQUE CASANOVAS.



EXCMO. SR. D. MARIANO BENLLIURE Y GIL,
DISTINGUIDO ESCULTOR.
(De fotografía de D. Edgardo Debas.)

MARIANO BENLLIURE GIL (Valencia 1862- Madrid 1947)

Escultor español, de finales del S. XIX y principios del S.XX considerado el último gran maestro del **realismo decimonónico**. Su producción es vastísima: ***Monumento a Castelar***, ***San Mateo en San Francisco el Grande***, ***Monumento a María Cristina***, ***Monumento a Martínez Campos***, ***Goya***, todos en Madrid . En Córdoba ***La tumba de Rafael El gallo*** y ***el Duque de Rivas***.

Su estética es romántica y aparte de los temas heroicos trató otros como toreros gitanos, niñas o retratos y grupos de pequeño tamaño realizados en bronce en donde su gran habilidad y fantasía que contrarresta con la frialdad de los monumentos oficiales.

Caracteriza su estilo un naturalismo detallista y minucioso, un impresionismo espontáneo, de modelado nervioso, tan rápido y vivaz que queda patente en el barro la huella manual del artista. En este orden alcanzó una maestría prodigiosa.

Nació en el seno de una familia de amplia tradición artística, aunque humilde. Su padre realizaba trabajos de decoración de viviendas dibujando falsas perspectivas, elementos de jardín, jarrones, guirnaldas..., una pintura ornamental muy del gusto de la alta sociedad de la época. Entre sus hermanos mayores destacaron los pintores **Juan Antonio y José Benlliure**.

Mariano fue un creador muy precoz, desde muy niño dejó muestra de su don para la escultura. No empezó a hablar hasta la edad de siete años; dijo de él mismo 'He sido mudo hasta los siete años en que comencé a decir algunas palabras. Luego tartamudeé mucho tiempo y tengo dificultad para hablar, incluso cuando me enfado soy más torpe de expresión [...]'. Con apenas cinco años acudía junto a su hermano **Pepe** al estudio de **Francisco Domingo**, joven pintor que por aquellos años se apartaba de la tradicional tendencia clasicista y academicista a favor de la corriente realista.

A los nueve años **Mariano** se inició como tallista bajo la tutela de su hermano **Pepe**, en Madrid. Sus primeros concursos y exposiciones tuvieron lugar antes de cumplir los diez años. Hizo su primera obra importante en Zamora, a la edad de quince años, en 1878. Allí, la misma persona para la que trabajaba temporalmente, su padre, le encargó un paso procesional, 'El Descendido', para la *Real Cofradía del Santo Entierro* de esa ciudad.

El que sería uno de los más famosos escultores españoles de todos los tiempos comenzó a cultivar en su juventud una materia en la que ocupa un lugar destacado: **la tauromaquia**, con representaciones en bronce de las distintas suertes y protagonistas del toreo.

A los trece años había participado en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1876 presentando un grupo escultórico de cera llamado ***La cogida de un picador***.

Su dedicación principal, sin embargo, era entonces la pintura, que siguió cultivando en París al lado de su maestro **Domingo Marqués**.

En 1879 fue a Roma, donde, fascinado por **Miguel Ángel**, abandonó los pinceles para dedicarse exclusivamente a la escultura.

Declarada desierta la Primera Medalla de la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1884*, recibió la Segunda por ***Accidenti***, un tema novedoso con un monaguillo que se quema con el incensario, lo que significó un paso fundamental en su carrera.

1895 obtuvo la ***Medalla de Honor en la Exposición Nacional*** por la escultura del poeta **Antonio Trueba**, instalada en Bilbao, ciudad para la que también hizo la estatua de su fundador, **Diego López V de Haro**

En 1887 se estableció definitivamente en Madrid, alcanzó la Primera Medalla en la *Exposición Nacional* con la estatua del pintor **José Ribera** Su nombre pronto adquirió fama.

Los bustos y monumentos públicos que realizó son numerosos, entre otras razones porque ganaba casi todas las convocatorias públicas. **Alfonso XIII** le encargó trabajos para la Casa Real. Obras importantes cuyas son los ***monumentos de Castelar, Gayarre, Agustina de Aragón, María Cristina de Borbón, San Martín, Velázquez, Fortuny, Joselito y Pastora Imperio***. Cultivó además **la imaginería religiosa**. Ha dejado una producción vastísima, dominando un amplio abanico de técnicas. Alternó sus estancias en Roma con viajes a París y obtuvo primeras medallas en las Exposiciones Internacionales de Berlín, Múnich, Viena y París.

Recibió ilustres condecoraciones extranjeras, como la de la ***Legión de Honor, de Francia, y la Medalla especial del emperador Francisco José***. En 1900 ganó en la ***Exposición Universal de París la Medalla de Honor en Escultura*** por un conjunto de obras entre las que destacan ***el Mausoleo de Gayarre***, el relieve ***Retrato de la Familia Real*** y el ***busto del pintor Francisco Domingo***. En 1910 consiguió el ***Gran Premio en Escultura en Buenos Aires***. Al año siguiente el ***Pabellón Español de la Exposición Internacional de Roma*** le dedicó una sala en la que destacó el grupo taurino monumental ***El Coleo***.

En España recibió a ***Medalla de Oro del Círculo Bellas Artes de Madrid*** en 1924 por el busto ***La lección***. Fue ***presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles*** durante el periodo 1929 - 1947. Además, fue ***Director de la Academia de España en Roma, Director General de Bellas Artes y Director del Museo de Arte Moderno de Madrid***, así como ***miembro de diversas Academias de Bellas Artes en Madrid, Valencia, Zaragoza, Málaga, San Lucas de Roma, Milán, Carrara y París***, y recibió innumerables condecoraciones como la ***Legión de Honor francesa, Comendador de la Orden de la Corona italiana o la Gran Cruz de Alfonso X de España***. En 1947 se acuñaron las primeras monedas de pesetas con la efigie de **Franco**, grabadas por el propio **Mariano Benlliure**.

Casado con la famosa tiple **Lucrecia Arana**, formó una de las parejas más populares del momento. Gozó de reconocimiento en vida y de una situación económica saneada. Puede decirse que fue el escultor oficial de la Restauración y por su taller madrileño de la calle José Abascal pasaron todos los personajes públicos de ese periodo. Hizo una gran vida social, dejándose ver con frecuencia por cosos taurinos, teatros y tertulias culturales. Fue propietario, entre otros bienes, de la finca de Collado Villalba que hoy ocupa el Colegio de Santa María de los Hermanos Maristas.

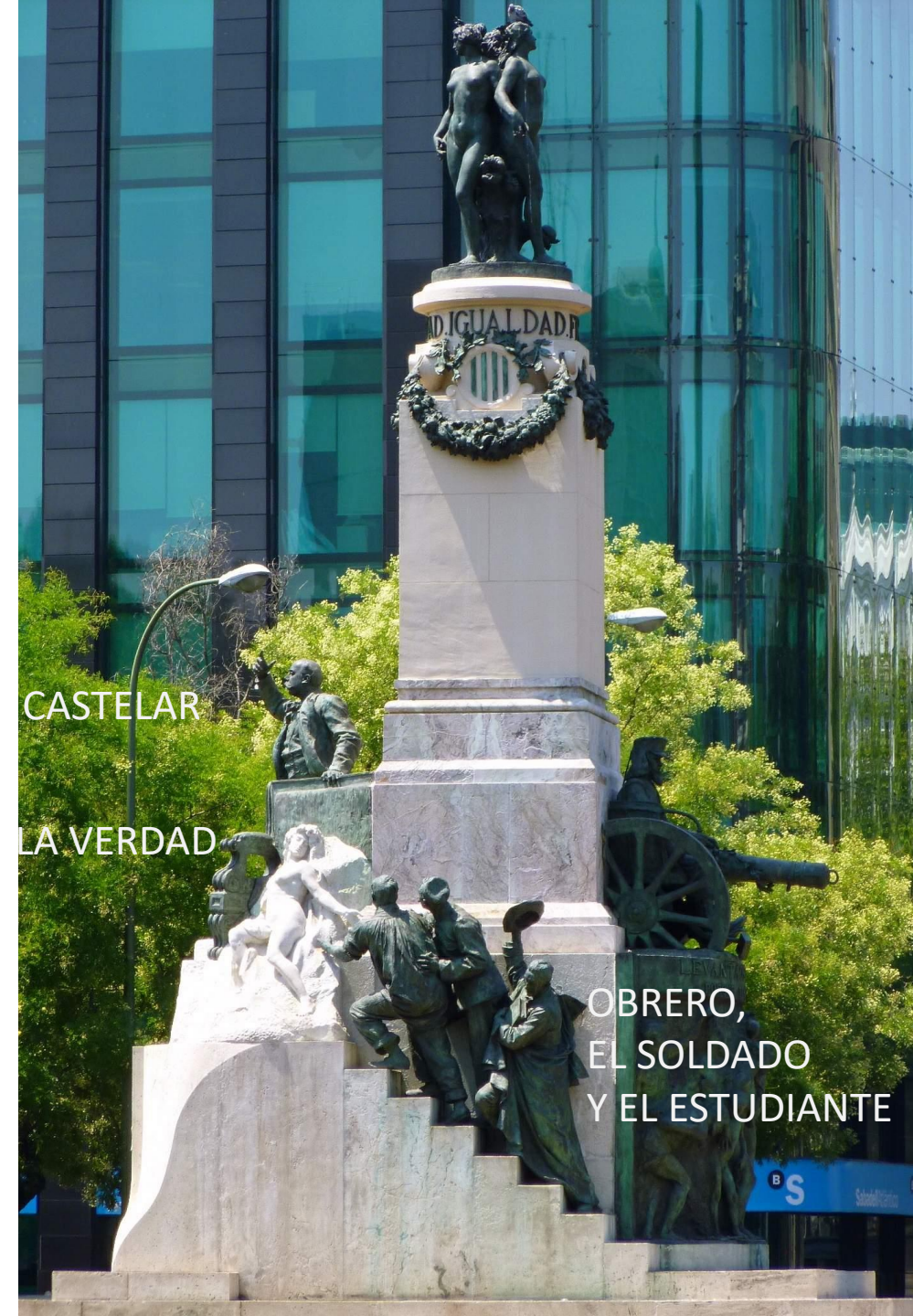
Tras su fallecimiento en Madrid, sus restos fueron trasladados a Valencia con todos los honores. Sus restos reposan en el *cementerio del Cabañal*, junto a los de sus padres, según planeó el propio artista. Su tumba, de gran modestia considerando las grandes creaciones funerarias que hizo para otros muchos, solo consta de una sencilla cruz tendida en el suelo y unos altorrelieves con las cabezas de sus padres y su propio busto.



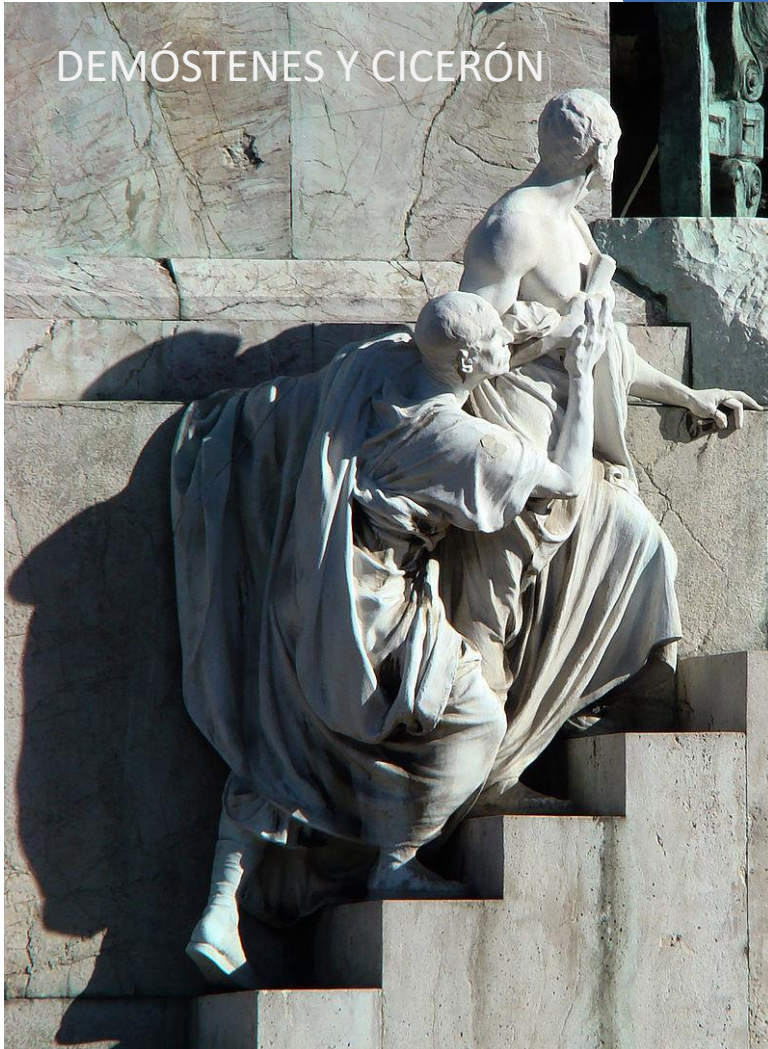
Monumento a Castelar. 1908. 12,00 x 7,50 x 8,60 m.

Situado en la plaza del mismo nombre en el madrileño Paseo de la castellana. **Emilio Castelar y Ripoll** (Cádiz 1832 -San Pedro del Pinatar, Murcia 1899) fue un político republicano, historiador y escritor, Presidente del Poder Ejecutivo de la Primera República Española durante el 7 de septiembre de 1873 y el 3 de enero de 1874.

El monumento se levanta por suscripción popular (diferentes ayuntamientos españoles, casinos, gremios, cámaras de comercio y agrícolas, entidades bancarias, colegios de abogados y particulares). De bronce y mármol para las figuras y piedra caliza y granito para el pedestal. Representa a **Emilio Castelar, presidente de la I República**, hablando desde un banco del Congreso, aludiendo así el autor a la facilidad de palabra del diputado. La figura de **Castelar** no se coloca como protagonista rematando el conjunto, sino que se ubica en el frente principal. A los pies aparece *la Verdad*, representada por una mujer blanca y desnuda, otras interpretaciones dicen que podría representar a la Inspiración o la Elocuencia.



Por una escalinata situada a mano derecha de **Castelar** ascienden al púlpito de oradores **Demóstenes** y **Cicerón**, oradores de Roma y Grecia, en mármol, mientras que en bronce y en la escalera contraria se han ejecutado las figuras del *obrero, el soldado y el estudiante*, que ascienden a los pies de la *alegoría de la Verdad* que representan el *trabajo, la fuerza y el estudio*. En la parte trasera del monumento se aprecian ocho figuras de hombres, mujeres y niños sobre los que se lee: "*Levantaos esclavos porque tenéis patria*". Que recuerdan las campañas de **Emilio Castelar** en favor de la abolición de la esclavitud en las colonias españolas.



Sobre estos personajes se sitúa *un cañón y el soldado que controla la pieza artillera*. Remata el monumento tres figuras femeninas desnudas con los gritos de la Revolución Francesa grabados a sus pies: *Libertad, Igualdad y Fraternidad*.

MONUMENTO A MARÍA CRISTINA



Dedicado al reina gobernadora **María Cristina de Borbón**.

Ubicado en la Calle Felipe IV frente al Casón del Buen Retiro en Madrid, es un compendio de la maestría del escultor en el dominio de las técnicas y los materiales, como muchas de sus obras.

Su exquisito tratamiento de las superficies, formas y texturas de su virtuosismo en el detalle y el equilibrio armónico de sus composiciones.

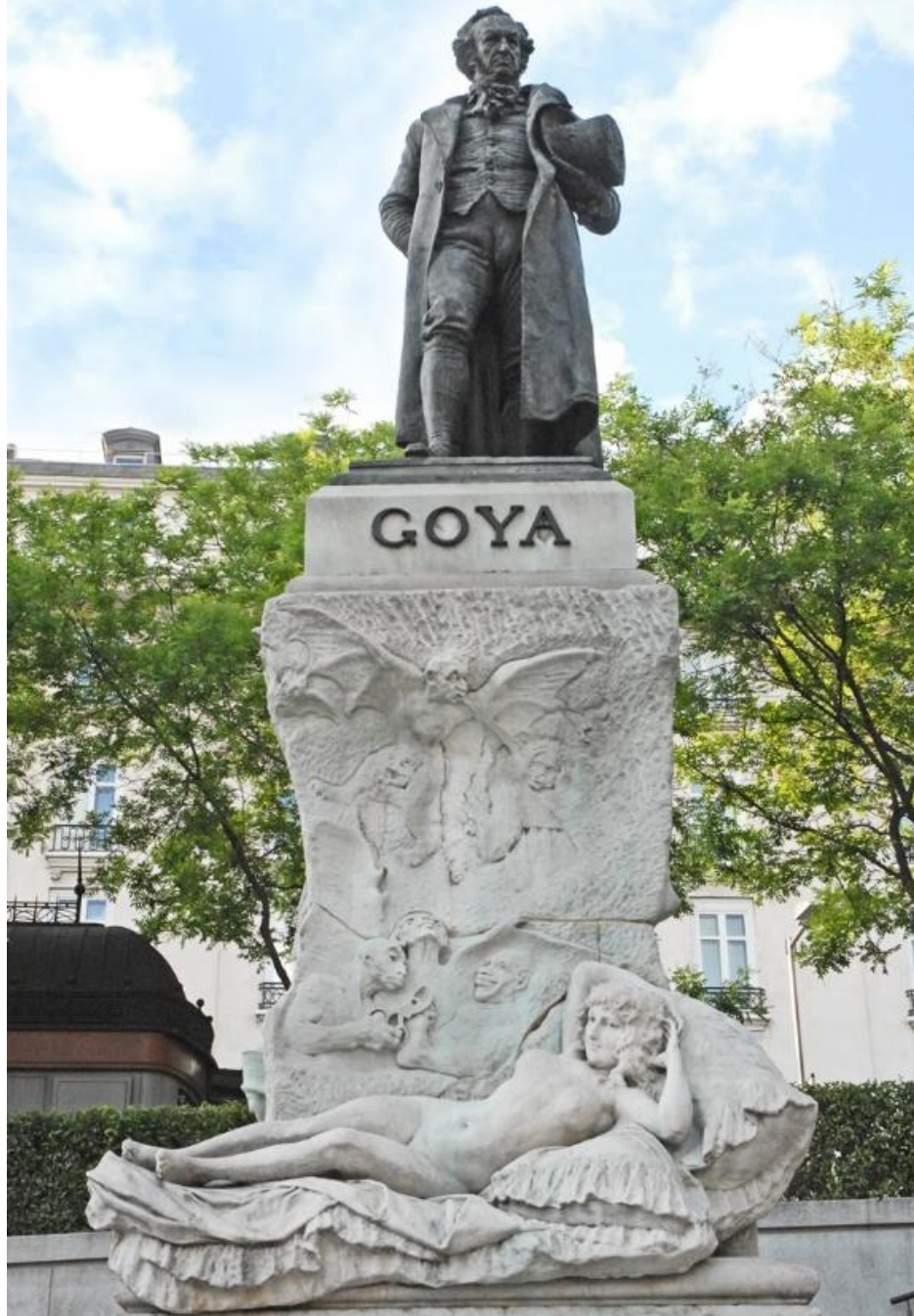
Concebido como una unidad que integra elementos arquitectónicos y escultóricos en una sutil combinación de materiales que el confieren un rico cromatismo.

Destacan los relieves alusivos a notable pasajes históricos de la regencia modelados con un depurado tratamiento de la perspectiva y las dos estatuas contrapuestas de la reina y la historia, la minuciosidad realista en bronce como coronación del conjunto frente a la belleza clásica en mármol en la parte baja próxima al espectador.

<https://youtu.be/SFrPSIELlw0>



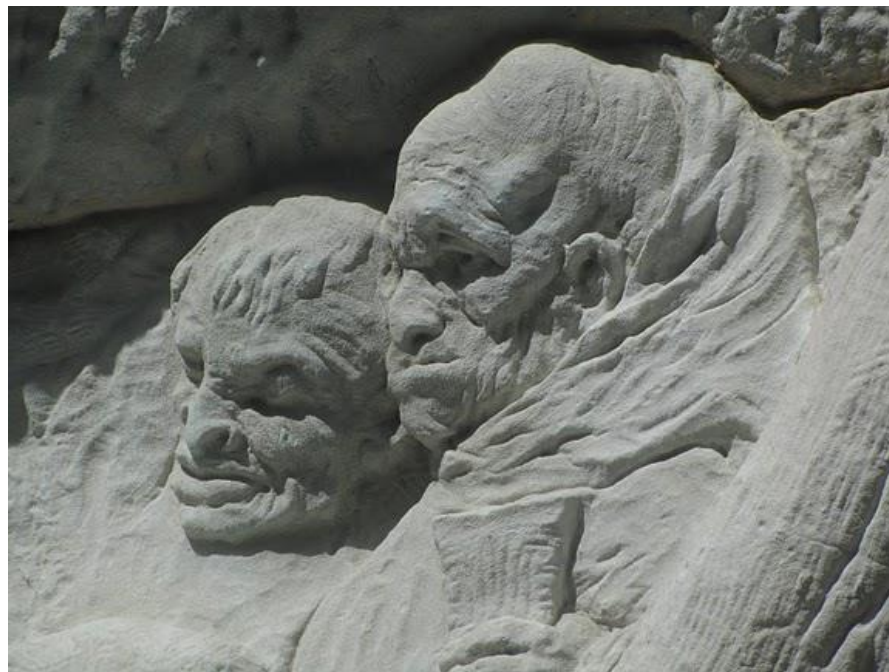
MONUMENTO A GOYA 1902



MONUMENTO A FRANCISCO DE GOYA Situado junto al Museo del Prado en Madrid.
De Bronce, marmol y granito inaugurado en 1902.

Como es habitual en sus obras Mezcla materiales y técnicas.

En el pedestal se pueden apreciar Relieves ya altorrelieves de lagunas De las obras más emblemáticas del Artista como son los Caprichos, La maja desnuda, las figuras negras.



La







BUSTO DE GOYA 1902.

Uno de los ejemplos más conocidos y que ha tenido más éxito popular. Este busto de 62 de alto, 44 de ancho y 32 cms de profundo.

Su mirada penetrante y su expresión huidiza, reflejan un gran realismo. **Benlliure** ha interpretado la psicología y el carácter de **Goya**, con un modelado nervioso que se acentúa en los cabellos, cuello y lazo de la chaqueta, creando un plegado de luces y sombras muy efectista.

El diseño originario es una reducción del preparado por **Benlliure** para la escultura de cuerpo entero, proyectada como fuente monumental para ser instalada en la *ermita de San Antonio de la Florida* y que finalmente se puede admirar en la **fachada norte del Museo del Prado de Madrid**. El *Ayuntamiento de Zaragoza*, *la Real Academia de San Fernando en Madrid* o *el Museo del Prado*, entre otros, exhiben entre sus fondos, bustos del insigne pintor aragonés, realizados en diferentes materiales. Este modelo ha sido desde siempre de los más copiados y difundidos de la iconografía goyesca, llegando hasta nuestros días en la producción de versiones en serie realizadas para los populares **premios Goya de cine**.

<https://youtu.be/G3smYiiF2ng>

MONUMENTO AL CABO NOVAL 1912. Bronce y piedra. 6,50 x 3,00 x 3,00 metros

Monumento al Cabo Luis Noval se encuentra situado frente al **Palacio de Oriente**, en el jardín al lado de la Plaza de Oriente llamado del Cabo Noval. Es una escultura dedicada al **Cabo Noval**, un simple soldado, un cabo de Infantería que sacrificó la vida por sus compañeros, muerto en la **Guerra de África** en 1909, donde las tropas españolas lucharon hace más de 100 años en una guerra colonial que fue una auténtica masacre para las tropas de España.

El cabo fue capturado por los insurgentes marroquíes mientras recorría una noche la línea de escuchas del campamento. El **Cabo Noval** se dio cuenta de la maniobra del enemigo, que quería tomar el campamento español por sorpresa, utilizándole a él para hacerse pasar por españoles y para salvar a sus compañeros convirtió el ataque sorpresa en una emboscada contra los atacantes. Cuando un oficial español ordenó el alto el fuego al ver venir al cabo, pero él gritó; "**¡Tirar, que vengo entre moros! ¡Fuego! ¡Viva España!**". El cabo fue de los primeros en caer por la descarga de sus compatriotas y junto a él murieron muchos de los atacantes musulmanes. Murió, pero había salvado a sus compañeros.

En el pedestal, está representada la escena heroica del **Cabo Luis Noval**, en el momento que cae abatido por las balas. En la escultura vemos al Cabo con el uniforme de campaña parecido al de la Legión francesa, como desfilando. En la inscripción grabada en el pedestal se puede leer: "*Iniciado por mujeres españolas, se eleva este monumento a la gloria del soldado Luis Noval. Patria, no olvides nunca a los que por ti mueren*". Realmente el soldado **Noval** no es un retrato, es un soldado más con la bayoneta calada preparado para el combate sin ningún miedo reflejado, que murió en 1909 con tan solo 22 años. Representa a todos los soldados en su mayoría desconocidos que perdieron la vida en la guerra de África.

Luis Noval Ferrao nació en **Oviedo** 1887 y murió en **El-Had de Benisicarel**, 1909 en **Marruecos** tras una actuación heroica, símbolo de patriotismo español. Entró a formar parte del *Tercer Regimiento de Infantería del Príncipe* y posteriormente fue trasladado a Melilla. Más tarde participó en la toma de **el-Had de Benisicar**, que fue donde los rifeños le hicieron prisionero. Su historia llegó a España como mito del patriotismo y sacrificio.

El 19 de Abril de 1910 se celebraron sus exequias en la **Catedral de Oviedo**, concediéndole la cruz de segunda clase de la **Orden Militar de San Fernando**. A partir de este momento no pararon de hacerle homenajes y en la ciudad de Oviedo se le dedicó una calle, otra en Melilla en el barrio Isaac Peral y en 1912 el monumento de la Plaza de Oriente que estamos comentando. Actualmente el acuartelamiento sede del Regimiento de Infantería Príncipe 3, perteneciente a la BRILAT "Galicia" VII, ubicado en la localidad de Siero en Asturias, lleva el nombre de **Cabo Noval**.





MONUMENTO AL GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID; inaugurado en 1907





ESTATUA DE JACINTO RUIZ. Madrid 1891

La estatua de Jacinto Ruiz y Mendoza situada en la plaza del Rey de Madrid homenajea a este teniente, uno de los líderes de la resistencia del *parque de Artillería de Monteleón* durante el **levantamiento del 2 de mayo de 1808**.

La iniciativa para su erección partió del Ejército español, que contribuyó por suscripción a sus gastos.

El monumento consta de: **Un pedestal de 3,80 m.** de altura del pedestal y una estatua de bronce de 2,60 m. del Teniente Ruíz.

El pedestal consta de: cuerpo de planta rectangular, achaflanada. Un basamento con escalinata de tres peldaños, un macizo sobre el que descansa el pedestal propiamente dicho, de forma cilíndrica. El cuerpo está adornado por dos bajorrelieves adosados a las caras laterales, ceñidos al cuerpo cilíndrico por dos cañones de época, fundidos, de bronce con cornisamento y un plinto en que descansa la estatua.

En el frente principal y sobre una gruesa lápida de mármol blanco empotrada en el macizo, va la inscripción siguiente:

A Jacinto Ruiz, teniente de infantería.

En el reverso y en otra lápida de iguales condiciones, la inscripción

El Ejército español a uno de sus héroes, II de Mayo MDCCCXCI.

Representa al **teniente Ruiz** en aquellos momentos en que sacaba a soldados y pueblo para combatir contra las tropas francesas.

Estatua del **Teniente Ruiz** cuando sacaba a soldados y pueblo para combatir contra las tropas francesas.

Actitud nerviosa y movida. Pie derecho avanzado, cabeza y cuerpo inclinados, mano izquierda alta y crispada, ropa desceñida y siguiendo impulso de mano izq. Mano derecha con espada, rostro contraído por la rabia. Se apoya sobre un pedazo de puerta, entre cuyas astillas se ven trabucos, piedras y cascos de granadas.

Plinto de mármol baldillo de Carrara.

Cornisamento superior de baldillo.

Cañones de época, fundidos en bronce.

Bajorrelieves adosados a las caras laterales, ceñidos al cuerpo cilíndrico por **dos cañones de época**

Gruesas lápidas de mármol blanco empotrada en el macizo, con inscripciones.

Pedestal propiamente dicho, de forma cilíndrica y para el cual se empleó, mármol gris de Carrara (llamado *baldillo*)

Macizo de mármol rojo de Sigüenza

Escalinata de mármol negro veteado, con tres peldaños.

El monumento consta de: estatua, cuerpo de planta rectangular, achaflanada.

La altura del pedestal sobre el suelo es de 3,80 metros.

Como basamento: escalinata de mármol negro veteado, con tres peldaños. Sigue un macizo de mármol rojo de Sigüenza, sobre el que descansa el pedestal propiamente dicho, de forma cilíndrica y para el cual se empleó, mármol gris de Carrara (llamado *baldillo*) del cual es también el cornisamento superior y el plinto en que descansa la estatua de **Jacinto Ruiz**.

Está adornado por dos bajorrelieves adosados a las caras laterales, ceñidos al cuerpo cilíndrico por **dos cañones de época, fundidos**, como toda la obra de bronce. En el frente principal y sobre **gruesa lápida de mármol blanco empotrada en el macizo**, va la inscripción siguiente:

“A Jacinto Ruiz, teniente de infantería”.

En el reverso y en otra lápida de iguales condiciones, la inscripción

“El Ejército español a uno de sus héroes, 11 de Mayo MDCCCXCI.”

Un gran trofeo de dos banderas cruzadas deja caer los pliegues sobre el fino tallado, y sus moharras están ceñidas por artísticas coronas a las bocas de los **dos cañones que aparecen en la parte posterior.**



2,60 m.

3,80 m.



LA TUMBA DE RAFAEL EL GALLO de Córdoba 1.922

Se ha considerado como una versión popular de los sepulcros borgoñones del Siglo XV. Se trata de un conjunto escultórico funerario en el que el autor escenifica el cortejo fúnebre del matador formado por una serie de tipos populares en los que refleja una diversidad de expresiones y actitudes en contraste con la tranquilidad que inspira el rostro del difunto .

El talento de **Benlliure** no solamente se refleja en el soberbio modelado y en la trágica expresión de la escena, sino también a la hora de resaltar la figura inerte del difunto .



Para ello esculpe en mármol de carrara la figura del difunto y del almohadón donde reposa su cabeza para pulirlo todo provocando con ello contraste con el resto del monumento cuyo material es bronce fundido tratado casi con técnica "impresionista", como si fuese barro muy dúctil.

Entre las figuras que portan el féretro, esté el hermano de **Joselito Rafael Gómez "El gallo"**, su cuñado **Ignacio Sánchez Mejías** (ambos enterrados en el mismo lugar) así como a **D. Eduardo Miura** , lo que constituye una licencia



del autor, toda vez que el mismo había fallecido tres años antes que **Joselito**. Una gitana , identificada como **María** (casada con el cantao**r Curro el de la Jeroma**), porta entre sus manos una miniatura en bronce de la **Macarena** y en cuyo pedestal se puede leer "*Ntra Señora de la Esperanza*"

El grupo llegó a Sevilla en el año 1.925 y fue expuesto en el *Pabellón de Bellas Artes (hoy Museo Arqueológico)*, emplazándose definitivamente en el **Cementerio de San Fernando de Sevilla** en 1.926 .

Es la más famosa de las numerosas e interesantes sepulturas del que es considerado por muchos un cementerio-museo.



MONUMENTO AL DUQUE DE RIVAS 1929

Monumento escultórico dedicado al poeta y dramaturgo **Ángel de Saavedra**, situado en los jardines de la Victoria de Córdoba

De esta escultura se dijo que por sí sola bastaba para justificar la fama de su autor.

El monumento está compuesto por una escultura de bronce de **Ángel de Saavedra**, embozado en una capa que se sitúa sobre un pedestal de piedra con relieves que representan las obras teatrales más destacadas de este autor. Contiene además inscripciones con porciones de texto de las obras *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Un castellano leal* y *Al faro de Malta*.



Monumento del Duque de Rivas.



MONUMENTO A LOS CAZADORES DE ALCÁNTARA

Valladolid (1931)

Se encuentra en el Paseo de Zorrilla de Valladolid, frente a la Puerta principal del edificio de la Academia de Caballería de Valladolid. El monumento representa a cinco jinetes en sus respectivas monturas y portando diferentes enseñas, fundidos en bronce, en actitud de galope, situados sobre una pirámide truncada de granito gris.

El reducido tamaño del grupo se explica por las dificultades financieras que planteó su elaboración: la suscripción abierta entre los distintos cuerpos del Arma de Caballería no alcanzó la cifra calculada y fue necesario desistir del proyecto primitivo, que era a tamaño mayor que el natural, para hacerlo ligeramente inferior. El boceto original se conserva en el **Museo del Ejército.**

En mayo de 1923 se tuvo conocimiento en Valladolid de la intención existente de levantar un monumento dedicado a los Héroes de Alcántara y de la posibilidad de que la ciudad se convirtiese en la elegida para su instalación. Tras diversos contactos entre el director de la Academia y el Ayuntamiento de Valladolid, en mayo de 1925 se notificó al alcalde de la ciudad el inicio inmediato de las obras del monumento.

En un primer momento, el lugar elegido para su construcción fue el patio de la nueva Academia de Caballería, aunque finalmente se optó por su instalación en el exterior. En agosto de 1930 el director de la Academia de Caballería solicitó la autorización pertinente para instalar el conjunto en el Paseo de Zorrilla, frente a la puerta principal del edificio. En 1930 comenzaron las obras de cimentación del monumento, cuya parte en bronce estaba ya concluida.

El **basamento** es de granito pulido.

La proclamación de la Segunda República pospuso su inauguración. En su inauguración, estuvo el rey Alfonso XIII.

FOTOGRAFÍA Y CINE

LA FOTOGRAFÍA

Considerado como el **OCTAVO ARTE**, la fotografía es el “*arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura*”.

La fotografía surgió como resultado de un largo proceso de investigación técnica.

Ya en el **Renacimiento** se utilizaban artefactos para intentar reproducir de modo fidedigno la realidad; como la **cámara oscura**.

La **cámara oscura** era un artilugio basado en un fenómeno físico que permitía conseguir una vista invertida de un elemento. Su funcionamiento era muy sencillo: un compartimento provisto de un agujero por el que penetraba la luz, reproducía en la pared contraria a donde estaba el motivo observado una imagen invertida de este. Muchos pintores la emplearon en su trabajo, pero para llegar a la fotografía faltaba por descubrir el modo de fijar esta imagen en un soporte. **Para conseguirlo fue necesario utilizar la química.**

En el **S. XVIII** el sueco **C.W. Scheele** descubre los *efectos de la luz sobre el cloruro de plata*, es decir, **las propiedades fotosensibles de este componente**. Su descubrimiento abrirá la puerta a futuros estudios que trataban de captar la luz y fijarla en un soporte fotosensible, originándose así, una copia exacta de un instante de un determinado objeto fotografiado. Pero habremos de esperar hasta el **S. XIX**, tras años de investigaciones, para que el francés **J. N. Niepce** (765-1833) fuera el primero en lograr fijar con procedimientos químicos una imagen obtenida a través de una cámara oscura.

El nacimiento de la fotografía **supuso una revolución a muchos niveles**. La **pintura resultó profundamente afectada**, de entrada, se puso a al defensiva ante lo que intuía como una amenaza para su futuro, puesto que si la fotografía ponía su interés principalmente en intentar copiar la realidad del modo más fiel posible, el nuevo invento se convertiría en un competidor muy fuerte.

La fotografía comportaría un replanteamiento del arte. Si hasta entonces había primado al idea de la obra como producción única e irrepetible, un tiempo después de los primeros experimentos ya se hacía realidad la posibilidad de obtener tantas copias como fueran necesarias.

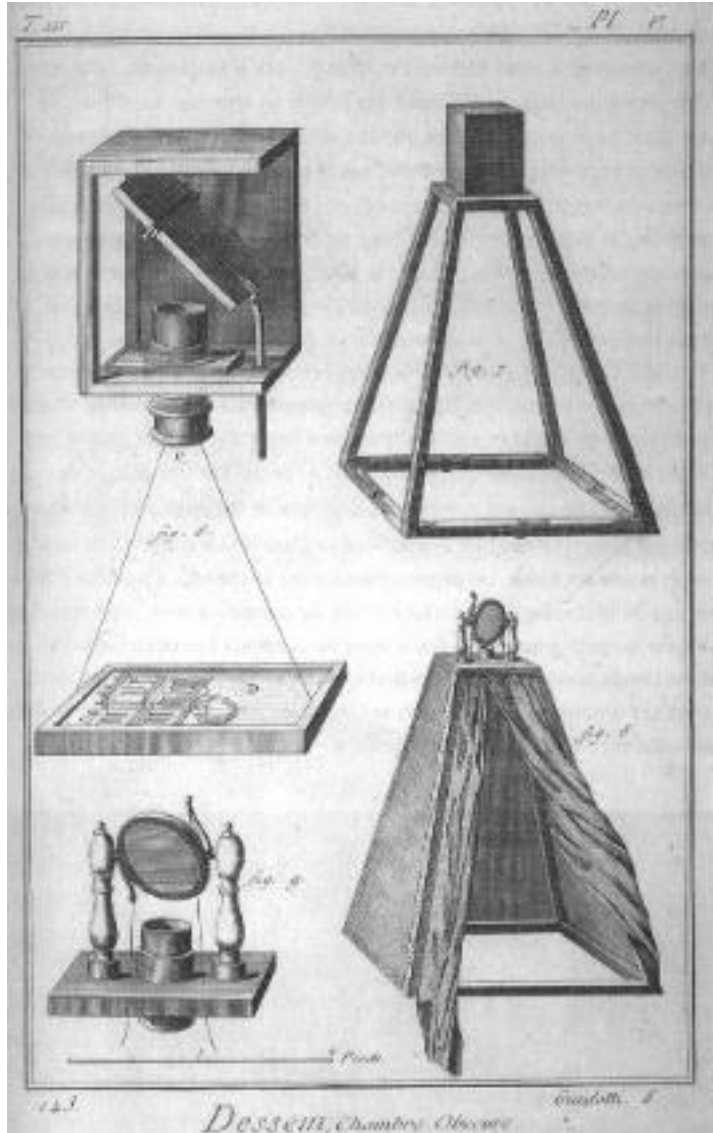
No faltaron detractores de este nuevo lenguaje artístico, pero ese extendió rápidamente y triunfó sin afectar negativamente a la pintura, a la vez que su desarrollo ponía las bases para que poco a poco después naciese **el cine**.

EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA

Entre los pioneros de la fotografía destacan tres nombres:

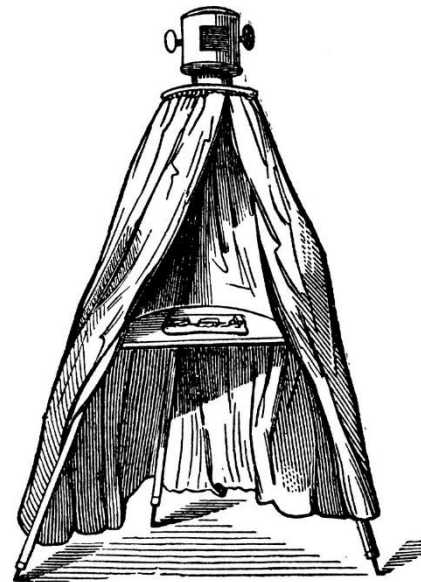
Los franceses **Joseph- Nicéphore NIÉPCE**, **Louis -Jacques-Mande DAGUERRE** y el británico **William Henry FOX TALBOT**.

LA CÁMARA OSCURA



Desde el S. XVI en adelante algunos artistas utilizaron la cámara oscura como una ayuda para composiciones de trazado en pintura.

La luz entra por un agujero de un recinto cerrado y oscuro y se proyecta una imagen invertida de lo iluminado, en la pared contraria. Se precisa de una lente para que la imagen sea nítida y de dos lentes para invertirla y que se vea derecha.



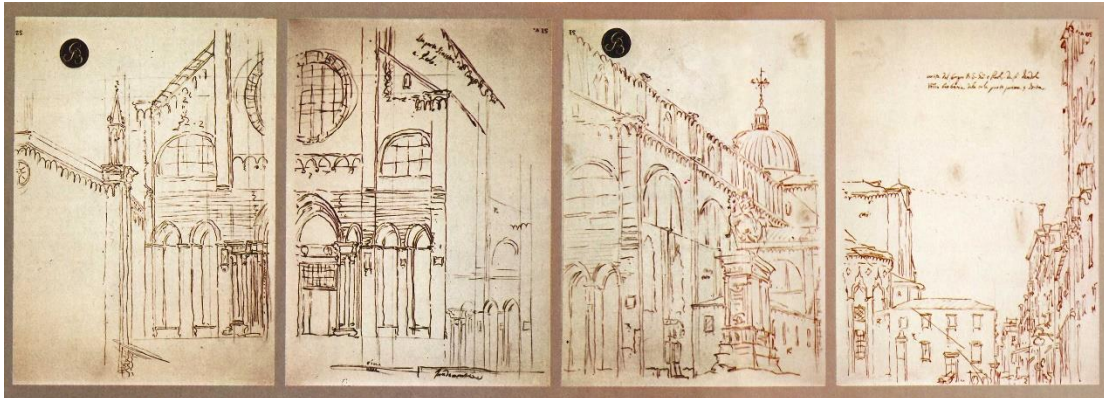
Algunos artilugios basados en la cámara oscura consistían en un objetivo acoplado a una abertura en el lado de una tienda de campaña o en una caja oscura. La luz reflejada desde el exterior (tema elegido) pasa a través de la lente y se proyecta sobre una superficie en una escala mucho más pequeña dentro del área cerrada.

El artista entonces calcaba el tema.

Artistas que emplearon la cámara oscura: **Canaletto, Fabritius y Vermeer.**

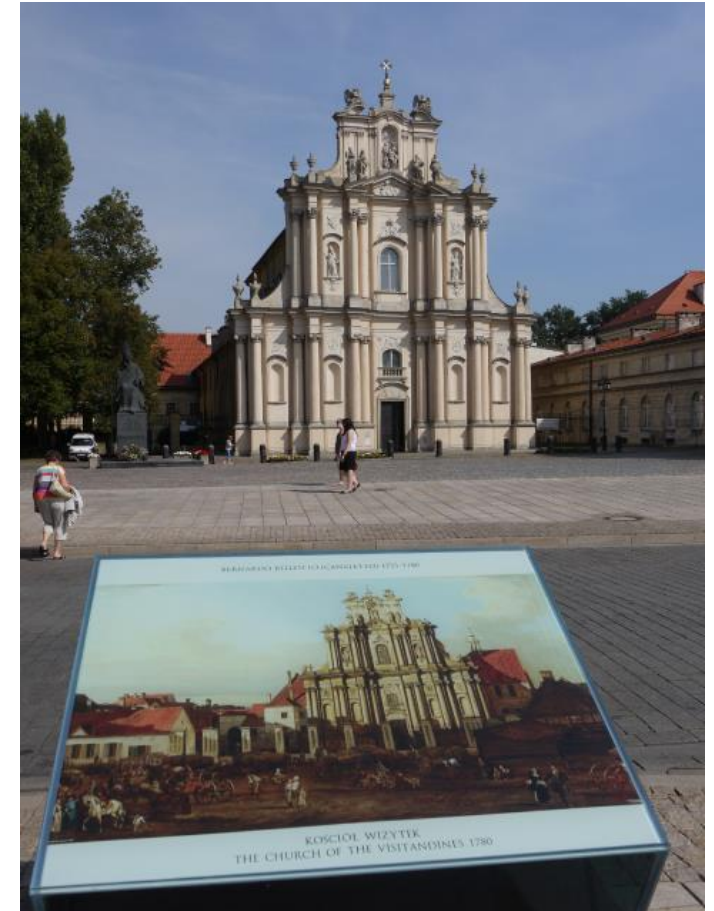
GIOVANNI ANTONIO CANAL CANALETTO Y BERNARDO BELLOTO CANALETTO II

GIOVANNI ANTONIO CANAL, CANALETTO fue un pintor veneciano del S. XVIII. Precursor del Vedutismo, género pictórico conocido por sus vistas urbanas, panorámicas realistas, a diferencia de los géneros anteriores que preferían lo irreal (la mitad del cuadro de la *Batalla de Lepanto* está ocupada por la Virgen y ángeles.) Su técnica era muy detallista, usaba una cámara oscura, algo parecido a una cámara fotográfica. Pero esta proyecta los bordes difusos y en ocasiones debía hacer varios dibujos para luego refundirlos.



CANALETTO enseñó la técnica a su sobrino BERNARDO BELLOTO, que a veces usó el sobrenombre de CANALETTO.

En 1778 CANALETTO II pintó la iglesia de *San Casimiro de Varsovia*, con tanta precisión, que tras su destrucción durante la *Segunda Guerra Mundial* se reconstruyó gracias a su pintura.



LOS ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA

En 1789 se logró la primera fotografía en negativo sobre papel, descubriendo en 1822 los fundamentos del fotograbado.

Años más tarde, en 1829 **NIEPCE** firmaría un contrato con uno de los grandes pioneros de la fotografía el pintor **LUÍS JACQUES DAGUERRE** 1791- 1851, con el objetivo de investigar conjuntamente. El fruto de esa colaboración fue el descubrimiento de un método simplificado que permitía obtener imágenes sobre una superficie metálica de plata pulida mediante un baño de yodo. Se fijaba con sal de mar y mercurio. Este invento, denominado **daguerrotipo** dado a conocer en 1839 ante la *Academia de Ciencias y de Bellas Artes* consagrándose así oficialmente el **nacimiento público de la fotografía**. Pronto se popularizaron los **retratos al daguerrotipo** entre la clase burguesa. Eran más económicos que los retratos pintados, por lo que esta técnica alcanzará un gran auge en el S. XIX. El **daguerrotipo** tiene una calidad altísima en la fotografía pero no permite realizar copias.

Casi en paralelo a las investigaciones de **NIEPCE Y DE DAGUERRE** se llevaron a cabo los trabajos del polifacético **WILLIAM HENRY FOX TALBOT** (1800 1877), quien en 1844 lograría fijar sobre papel pequeñas fotografías, posibilitando así la obtención de copias de una misma imagen. Es el llamado **calotipo**. Para captar las imágenes se empleaba una cámara oscura que experimentó constantes mejoras en su diseño y tamaño, así como en las lentes ópticas u objetivos empleados, debido a las aportaciones de diferentes investigadores. Paulatinamente se siguió innovando y mejorando en las técnicas fotográficas, consiguiendo mayor calidad de la imagen, cromatismo...

En la década de los años 60 del S. XIX comenzó a popularizarse la fotografía gracias a los avances de la técnica y el abaratamiento de su producción. Además se introdujeron nuevos formatos fotográficos, más fáciles producir, en especial **la carte de visite**, creada por el francés **Disderi** y **la fotografía de estudio**.

Hacia la década de los años 70 fue posible realizar fotografías muy rápidas que captaban la imagen en movimiento. A fines del S. XIX apareció la **cámara kodak Pocket** que pronto alcanzó un gran éxito de ventas. La producción de fotografías dejó de ser patrimonio de pocos y se difundió masivamente.

Por lo que se refiere a los **GÉNEROS FOTOGRÁFICOS**, predominan los retratos, las naturalezas muertas y los paisajes.

Durante los años 70 y 80 del S. XIX destacaron los trabajos de **E. MUYBRIDGE** Y **E. J. MAREY** que no solo consiguieron realizar fotografías de gran interés estético, sino que con sus obras influyeron en diversos movimientos pictóricos como el **Impresionismo** o el **Futurismo**.

La difusión de la fotografía, procedimiento capaz de reflejar la realidad de un modo más perfecto que con una pintura, **revolucionó sobremanera el mundo del arte y tuvo un impacto formidable en la sociedad**, como en todas las ciencias (medicina...) Llegó a decirse que “*ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud, el arte es la fotografía*” Por el contrario para el escritor y crítico de arte **CHARLES BAUDELAIRE**, la industria fotográfica se convirtió en el refugio vengativo de los pintores fracasados, que no sabiendo pintar, se dedicaban a realizar fotografías. Lo cierto es que muchos pintores utilizarían la fotografía como medio auxiliara de trabajo o fuente de inspiración. Es el caso de **COURBET**, **MANET** o el propio **DEGAS**, quién además fue un consumado fotógrafo.

NIÉPCE y DAGUERRE

NIÉPCE sentía un gran interés por la ciencia y también practicaba la litografía, una técnica consistente en dibujar sobre una piedra e imprimir el dibujo en un papel con tinta de grasa. La fotografía encajaba muy bien en estas dos áreas, puesto que requería el desarrollo de procesos químicos y al mismo tiempo, implicaba reproducir una imagen mediante un procedimiento técnico.

Fue el primero en obtener una imagen producida por la luz y fijada en un soporte. Experimento con varias bases (estaño, vidrio, papel...) hasta que en 1816 consiguió reproducir una imagen sobre un papel tratado con cloruro de plata mediante ácido nítrico y utilizando una cámara oscura. La imagen sin embargo aparecía invertida y en negativo. Consciente de la necesidad de positivarla, experimentó con una sustancia que lo permitía, el betún de Judea y consiguió una imagen directamente positiva que denominó **HELIOGRAFÍA**, aun así el procedimiento para obtenerla era muy laborioso y dejó de investigar en esta dirección.

NIÉPCE era un científico que trabajaba de forma discreta, en cambio **DAGUERRE** era un pintor y decorador de teatros, ávido de éxitos y con afán de comercializar. Supo que **Niépce** estaba trabajando en estos proyectos y le escribió una carta para pedirle que le enviara una *heliografía*. Finalmente en 1829 crearon juntos una sociedad para desarrollar investigaciones. **Niépce** era quien constaba como inventor pero murió en 1833 y en 1837 **Daguerre** le propuso a su hijo **Isidore Niépce** modificar el contrato. **Daguerre** constaría como creador, a cambio de que le hijo conservara las ventajas económicas del contrato, **Isidore** aceptó y **Daguerre** consiguió el éxito con una primera imagen que denominó **DAGUERROTIPO**. Pero no se limitó a apoderarse del invento de otro, sino que realizó experimentaciones y lo mejoró, utilizando el yoduro de plata como emulsión. Aún así, la imagen conseguida solo se podía ver correctamente desde un ángulo de visión determinado, aparecía invertida lateralmente y no se podían hacer copias.

TALBOT

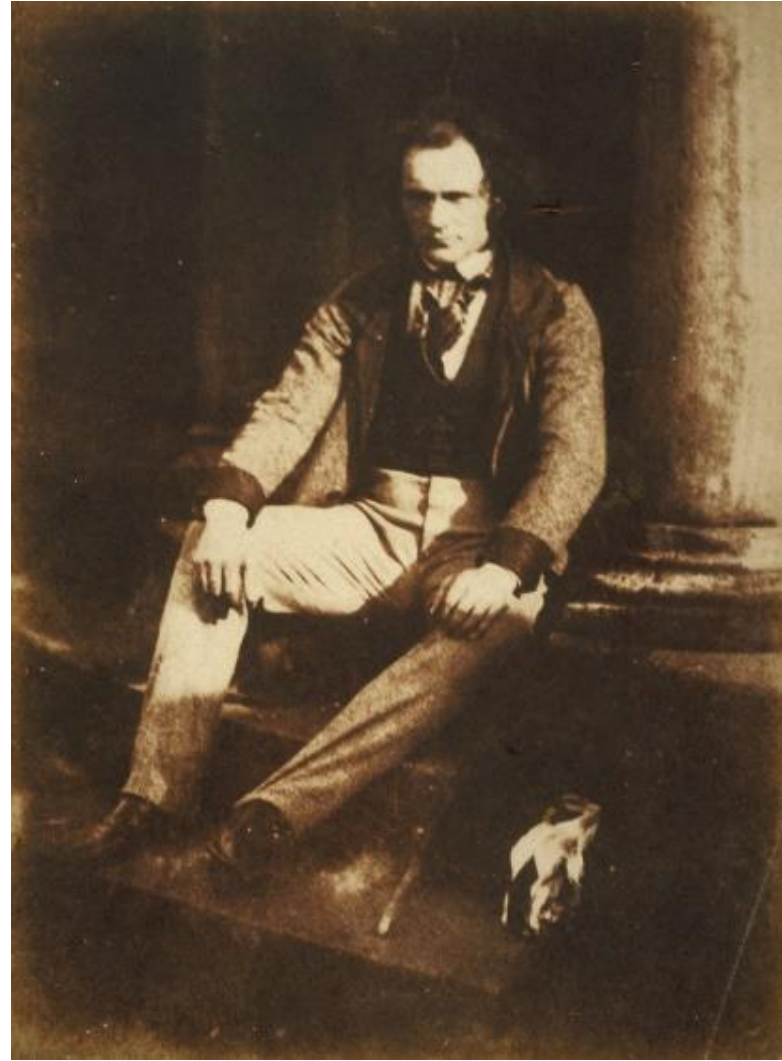
Más adelante en 1841 **TALBOT** presentó públicamente lo que denominó **CALOTIPO**. Se trataba de un procedimiento bastante diferente de los anteriores: consistía en exponer a la luz un papel sensibilizado con varios componentes (nitrato de plata, yoduro potásico y ácido gálico) que captaban la imagen que después se fijaba con otros productos químicos. Posteriormente utilizando cera derretida y por contacto se podían hacer tantas copias como quisiesen de los negativos obtenidos, en papeles sensibilizados con nitrito de plata. La ventaja que tenía el calotipo respecto del **daguerrotipo** es, por lo tanto, evidente: **podía reproducirse a pesar de que la calidad de la imagen en la copia era muy inferior**.



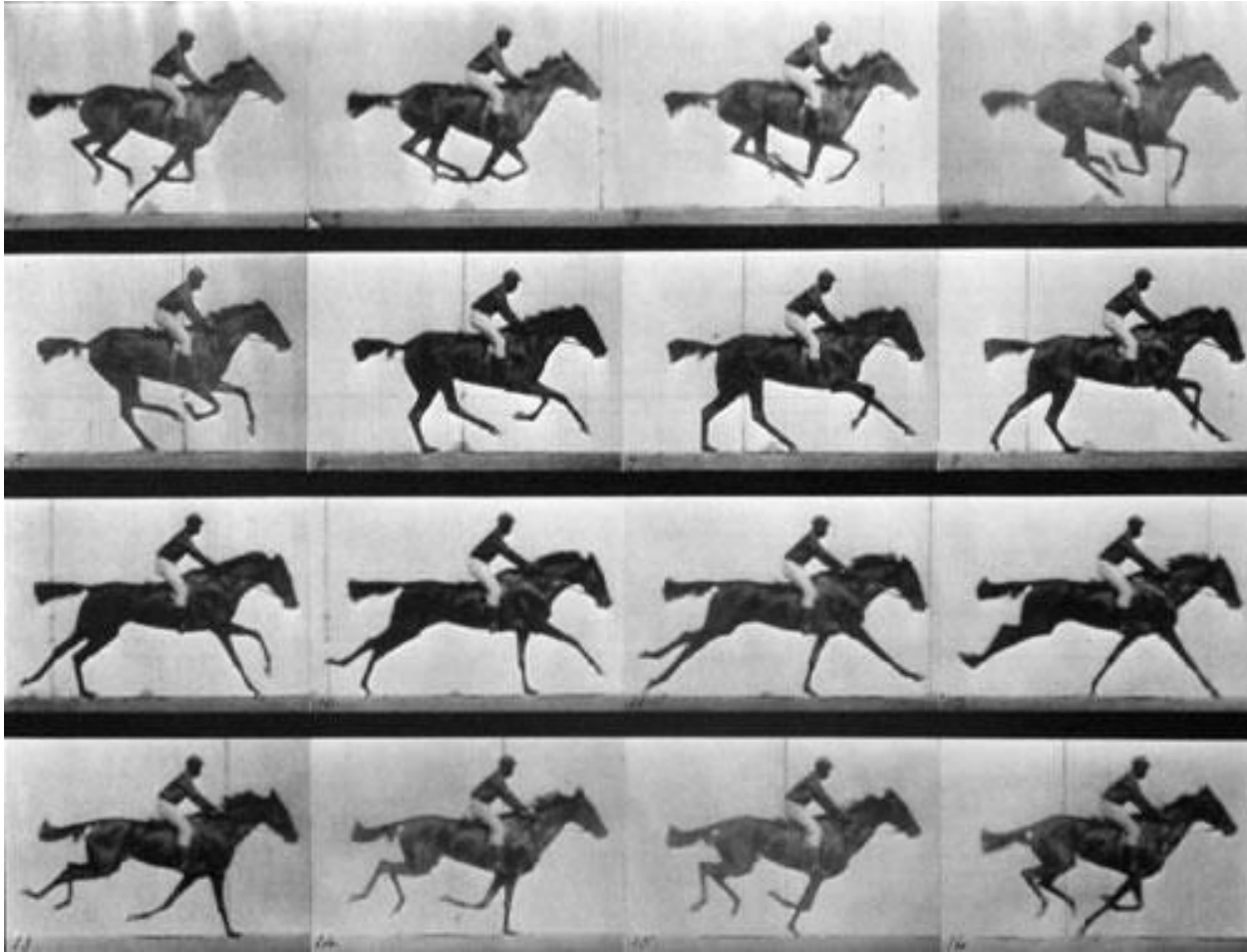
PRIMERA FOTOGRAFÍA



PRIMER DAGUERROTIPO



PRIMER CALOTIPO



Edward MUYBRIDGE y Étienne-Jules MAREY, que lograron obtener fotografías detalladas del movimiento de animales y personas.



Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.

Las diversas experimentaciones y las representaciones públicas de lo que se puede considerar las primeras fotografías se vivieron con gran interés. Rápidamente se vieron los usos que podían tener y se fueron creando estudios fotográficos a la vez que se configuraba y ganaba entidad el oficio de fotógrafo.

Hasta entonces solo ciertas clases sociales con poder económico podían permitirse el servicio de un pintor para hacerles un retrato, mientras que la fotografía tenía un coste más bajo y permitía que mucha más personas.

COMPARAR EL RETRATO EN PINTURA CON EL RETRATO COETÁNEO EN FOTOGRAFÍA.

La **daguerrotipia** y las formas originarias de fotografía como el **calotipo** adoptaron rápidamente **el género del retrato**. “La fotografía por su propio derecho tuvo un impacto decisivo en la historia del retrato. La fotografía no relegó el retrato a la obsolescencia, sino que expandió todo su potencial.”

Inicialmente la falta de sensibilidad de las placas provocó que los retratos implicaran **largas tomas de hasta quince minutos de exposición**. Sin embargo cuando aparecieron otros procedimientos como el **colodión húmedo** los tiempos para obtener la exposición fueron reduciéndose cada vez más, acelerando el proceso.

En cuanto a lo estético, los primeros fotógrafos echaron mano de los estilos e ingredientes del retrato utilizados por la pintura.

El éxito de la **fotografía de retrato** fue inmediato. Su primer impacto fue la democratización del retrato: este nuevo proceso hizo que la creación de este tipo de imágenes fuera mucho más accesible y abierta al público en general.

En *The Photographic News* de 1858 se leía “*El retrato ya no es el privilegio de los ricos.*” Efectivamente, en aquel entonces un daguerrotipo costaba 50 centavos la imagen, el equivalente a media jornada de trabajo. Aunque no era barato, resultaba mucho más accesible que una pintura.

Las damas de la alta sociedad eran retratadas por los grandes maestros del retrato pictórico, mientras que las damas burguesas utilizaban la fotografía en sus Carté de Visita, popularizadas desde 1854.

Ingres, a pesar de firmar en 1862 una "Protesta de los grandes artistas en contra de cualquier asimilación de la fotografía al arte", no hace ascos para posar de vez en cuando delante del objetivo.

El auge del retrato fotográfico significó para los pintores un golpe importante, como lo explica **John Berger**: “...los pintores y sus mecenas se inventaron una serie de cualidades misteriosas, metafísicas, con las que demostrar que lo que ofrecía el retrato pictórico, era incomparable. **Sólo un hombre podía interpretar el alma de la persona retratada**; una máquina (la cámara) nunca podría hacerlo [...] Todo ello es doblemente falso. En primer lugar, niega el papel interpretativo del fotógrafo, que es considerable. En segundo lugar, otorga a los retratos pictóricos una percepción psicológica que está ausente en el noventa y nueve por ciento de ellos”.

TÉCNICA DEL RETRATO UTILIZADA POR NADAR.

Gaspard-Félix Tournachon más conocido como **Nadar**, fue un fotógrafo, periodista, ilustrador, caricaturista y aeronauta francés.

Por consejo de un amigo compró una cámara fotográfica que utilizó para recoger los retratos que habrían de servir de base de las caricaturas de su obra ***Panthéon*** 1853, donde aparecieron grandes personajes de la política y la cultura del momento pertenecientes a su círculo de amistades, tales como **Charles Baudelaire** (una foto que hizo a éste fue luego empleada como modelo por **Manet** para un grabado).

Nunca se planteó el retrato fotográfico como una actividad con la que ganar dinero, pues mantenía unas ideas estéticas sobre cómo realizar los retratos que le alejaban de los criterios más comerciales, pero que por el contrario lo elevaban al rango artístico. En todo momento se negó a colorear los retratos, así como a practicar cualquier tipo de retoque. También renunció a la utilización de elementos de atrezzo. **Nadar** únicamente se sirve de la luz –modo de iluminar al modelo– y del gesto –mirada y actitud de los modelos favorecida por la relajación de los amigos fotografiados–, como elementos principales de la fotografía.

Hacía retratos como lo haría un pintor pero con un medio nuevo. Seguía los cánones clásicos ya sentados en la pintura con una técnica nueva, no deja de cultivar un género artístico del que también participa la pintura.

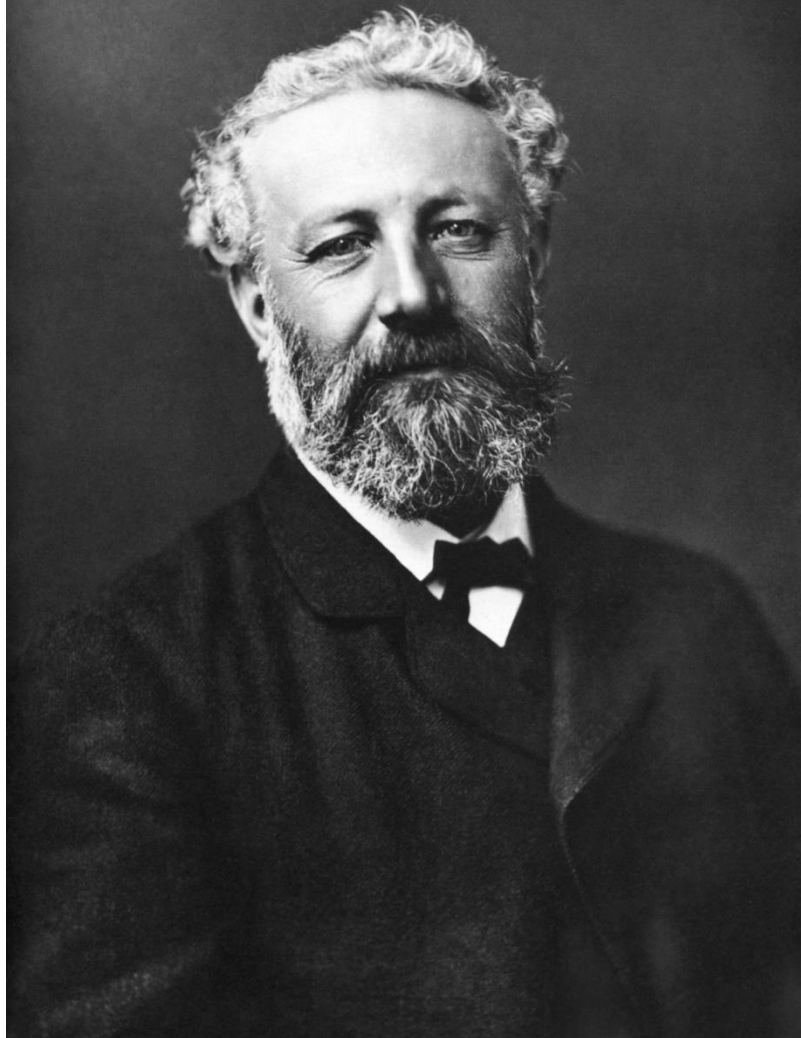
En las obras de **Nadar** lo importante es realmente el rostro del retratado razón por la cual prescinde de adornos superfluos.

A **Nadar** también se deben las **primeras fotografías aéreas de la historia** en el año 1858, realizadas con una cámara fotográfica desde un globo aerostático. Esta innovación tuvo un gran interés militar. En los años 1870 fue nombrado comandante de una compañía de globos aeroestáticos para tomar fotografías de las posiciones de los prusianos que cercaban el París de la Comuna. También fue el primer fotógrafo en realizar fotografías con luz artificial consiguiendo captar imágenes de las catacumbas de París.

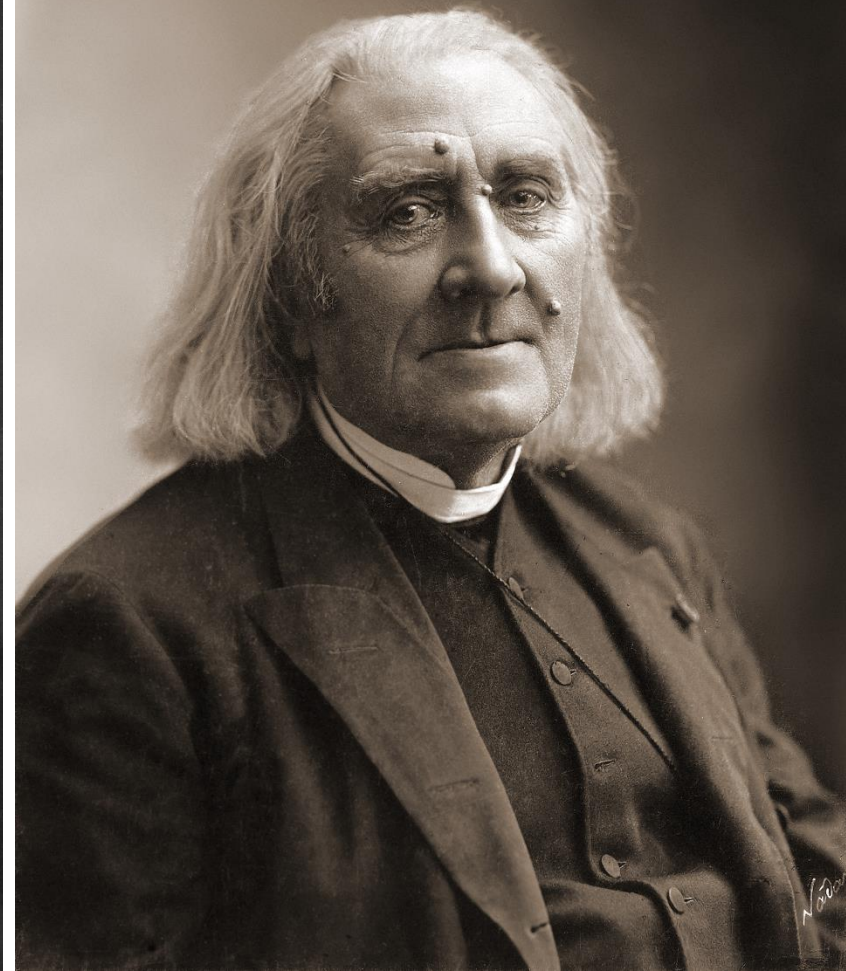
SARA BERNHARDT



JULIO VERNE



FRANK LISZT



RETRATOS DE NADAR

RETRATOS REALIZADOS POR PINTORES DE LA ÉPOCA



RAMÓN CASAS



Sorolla de RAFAEL ARANDA 1901

LA FOTOGRAFÍA. CORRIENTES

El S XIX vio florecer a una nueva capa social: **la naciente clase media**.

A mediados del S. XIX **el retrato** no era únicamente de individuos; se estaba conformando una gran estampa de esta **nueva clase media como grupo social**.

La rápida evolución de la técnica fotográfica hizo que, a mediados del S.XIX, surgieran diferentes tendencias a la hora de interpretar su finalidad.

Podemos **distinguir dos corrientes principales**:

1. **PURISMO** para algunos, la fotografía debía limitarse a registrar, con la mayor objetividad, lo que tenía delante. Es el origen de la fotografía documental.
2. **PICTORIALISMO** para otros, la fotografía requería de tanta intervención como la pintura: elección del modelo, composición, acabados , luz... Además, una vez tomada, el artista personalizaba el revelado , intervenía en él. De esta forma se creaba una imagen personal y única, que a pesar de tener un negativo, nunca daba lugar a dos copias iguales. **Es la fotografía como arte**.

A los fotógrafos que defendían la individualidad de cada creación fotográfica se los englobó dentro de un movimiento que se llamó **pictorialismo**: relacionaban pintura y fotografía, de manera que los fotógrafos intentaban imitar a la pintura copiando composiciones, motivos, efectos y acabados. También la pintura acabó recibiendo influencias de la técnica fotográfica y valiéndose de sus posibilidades

El pictorialismo se desarrolló sobre todo en **Francia, Inglaterra y Austria** y desde allí pasó a **Estados Unidos**. En cada uno de estos países tomó características propias.



FOTOGRAFÍAS PURISTAS

PICTORIALISMO FOTOGRÁFICO

Estilo internacional y una tendencia esteticista de las últimas décadas del S. XIX y principios del XX que pretendía crear fotografías con pretensiones artísticas. Se difundió por toda Europa, Estados Unidos y Japón. La denominación de pictorialismo procede del vocabulario inglés **picture** (que puede aludir tanto a una imagen como a un cuadro, una pintura o fotografía) el objetivo es crear una imagen artística manipulando el proceso fotográfico.

Surge como reacción frente a la popularización de la fotografía de aficionados que se produjo con la comercialización de la **cámara fotográfica Kodak** (para su uso no se requerían conocimientos técnicos y permitía que cualquiera pudiera convertirse en un fotógrafo).

Se contraponen a la fotografía academicista y renuncia a reproducir la realidad e imitar a la pintura.

Huyen de considerar la fotografía como un mero registro de la realidad. Es por eso que buscan deliberadamente efectos desenfocados en las imágenes, lo que se denomina con el nombre de **efecto floue**. Esas fotografías, con frecuencia son borrosas y los temas elegidos (el sueño, la vida de la gran ciudad, los paisajes, retratos, escenas de ballet...) señalan una fuerte conexión con el **Romanticismo (Turner)** y el **Impresionismo (Degas, Renoir...)**.

El proceso creativo se centraba en el tratamiento del revelado, que podían manipular a su antojo.

Configurado como el **primer movimiento artístico en fotografía**, aspiraba a conferirle la categoría de arte en igualdad de condiciones con otras disciplinas artísticas como la escultura o la arquitectura.

En definitiva, valoraban, como buenos románticos, la subjetividad y la sensibilidad del artista. Por el contrario, concedían una importancia menor a la técnica, realizando fotografías en uno o más colores, también en blanco y negro.

El precedente del pictorialismo se encuentra en la obra de los fotógrafos **Julia Margaret Cameron** y **Henry Peach Robinson**.

Entre los principales fotógrafos del pictorialismo destacan **Peter Henry Emerson, Robert Demachy, Constan Puyo, Frederick Henry Evans** y en España **José Ortiz Echagüe, Massana, Casals Ariet ...**



*INVIERNO-
QUINTA AVENIDA.*
1892
Alfred Stieglitz



MOTIVO EN
POMERANIA
Hugo Henneberg
1902



THE MANGER,
Gertrude Kasebier
1899.

STRUGGLE,
Robert Demachy
A la goma
bicromatada.
1904



EL CINE

ORÍGENES DEL CINE

El cine pudo nacer en gran parte por el desarrollo de la fotografía y por la posibilidad de captar el movimiento gracias al fenómeno óptico de la persistencia retiniana, por el cual, aunque vemos una sucesión de imágenes, no las percibimos de modo individual sino como una secuencia continua.

A lo largo del S. XIX se desarrollaron varios **juguetes ópticos** que tenían como objetivo experimentar esta ilusión de movimiento.

- **EL TAUMÁTROPO.** El más sencillo. Consiste en una superficie plana y circular que tiene una imagen diferente a cada lado. Cuando se hace girar, las dos imágenes se superponen y solo vemos una.
- **EL FENAQUISTISCOPIO.** Es un disco que tiene dibujadas varias veces un mismo objeto con sutiles variaciones para que cuando gire ante un espejo se genere la ilusión de movimiento.
- **EL ZOÓTROPO.** Es un cilindro con agujeros a través de los cuales, al girar, vemos figuras animadas.
- **LA LINTERNA MÁGICA.** Había sido desarrollada en el S. XVII, es la **precursora del cinematógrafo**. Está basada en el principio de la cámara oscura, pero invertía el proceso y proyectaba las imágenes hacia el exterior.

A todo esto hay que añadir el interés de la fotografía por captar el movimiento, ámbito en que destaca **Edward MUYBRIDGE y Étienne-Jules MAREY**, que lograron obtener fotografías detalladas del movimiento de animales y personas.

El cine nacería inspirado en los descubrimientos de la fotografía, integrándolos a diversos inventos y descubrimientos de la época, como **el rollo de fotos de Eastman**, aunándolos con los antiguos conocimientos como **la persistencia retiniana** (consiste en que una imagen cuando es capturada por la retina, queda fija unos breves instantes, al ocurrir esto el cerebro se encarga de unir una imagen con la siguiente, hasta que se logra la sensación del movimiento)

El advenimiento del cine, sin embargo, hay que ubicarlo en dos figuras en concreto: **Thomas A. EDISON** en Estados Unidos y **Louis LUMIÈRE** en Francia.

Como espectáculo, la historia del cine comenzó en París, el 28 de diciembre de 1895. Desde entonces ha experimentado una serie de cambios en varios sentidos. Por un lado, la tecnología del cinematógrafo ha evolucionado muchísimo desde el primitivo cine mudo de los **hermanos Lumière** hasta el cine digital del siglo XXI.

EL TAUMÁTROPO

<https://es.wikipedia.org/wiki/Taumatropo>

EL ZOÓTROPO



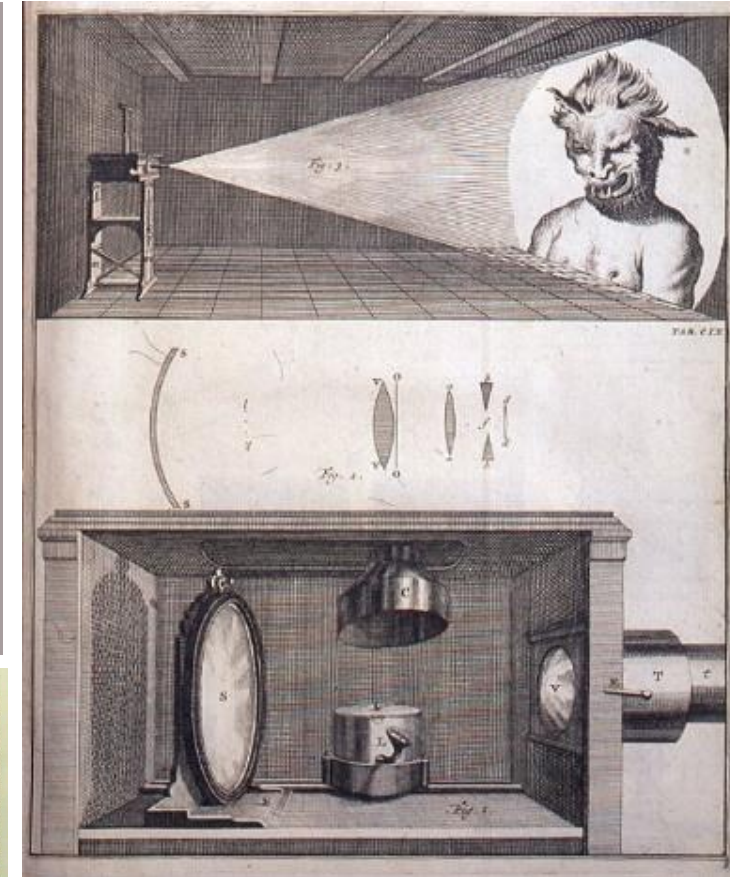
COMIENZOS



FENAQUISTISCOPIO

<https://es.wikipedia.org/wiki/Fenaquistoscopio>

LA LINTERNA MÁGICA



EDISON

EDISON es el inventor de la *lámpara incandescente y el fonógrafo*, estuvo muy cerca también de inventar el cine, al patentar el *kinetoscopio*, pero este solo permitía funciones muy limitadas. En 1890 patentó el **KINETÓGRAFO** (creado un ayudante suyo **William K.L. DICKSON**) este tenía como finalidad acompañar con imágenes los sonidos del fonógrafo. Las imágenes que proyectaba eran muy pobres y por eso **EDISON trabajó el visionado individual**. Así creó el **KINETOSCOPIO**, precursor del moderno proyector cinematográfico, que permitía el visionado individual de imágenes a una velocidad de 40-46 fotogramas por segundo, y el *precedente de la cámara cinematográfica* y permitía grabar imágenes en movimiento que fue inventado, junto con el **quinetoscopio**, a principios de la década de los 90 del siglo XIX ambos inventos de **Edison y W.K.L. Dickson**, aunque fue patentado solo por **Edison**.

Desde 1894 se empezaron a fabricar en serie y se produjeron centenares de películas de unos veinte segundos que podían verse con este instrumento en unos espacios llamados **NICKELODEONES**.

LUMIÈRE

Los hermanos Louis y Auguste **LUMIÈRE**, hijos del fotógrafo **Antoine Lumière**, crearon el **CINEMATÓGRAFO**, que patentaron en 1895, consiste en **una cámara y un sistema de proyección en una pantalla de una película a 16 fotogramas por segundo**. Lo idearon a partir del *Kinetoscopio* de **Edison** y permitía la toma, proyección y hasta el copiado de imágenes en movimiento; se diferencia del Kinetoscopio en el visionado, que en este caso no era individual sino colectivo.

La primera proyección pública que hicieron cobrando entrada tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en un Salón de París. y consistió en una serie de imágenes documentales. Se proyectaron 12 films en un hora y media; eran propuestas muy breves pero diferentes: algunas mostraban la realidad: **Salida de los obreros de una fábrica o Llegada de un tren a la estación de la Ciotat**, que parecía abalanzarse sobre los espectadores, (ante estas imágenes las personas reaccionaron con un instintivo pavor, creyendo que el tren los atropellaría) también había otras de carácter cómico como **El regador regado**.

Los **Lumière** tejieron una ambiciosa estructura industrial, con operadores contratados que viajaban por varios países y crearon una especie de red a la que proveían de aparatos a cambio de la mitad de las ganancias obtenidas en sus proyecciones.

También en Gran Bretaña se experimentó a partir del *kinetoscopio* de **Édison** y surgió lo que conocemos como la **ESCUELA DE BRIGHTON**, que aglutinaba a varios directores. En Alemania destacaron figuras como **Max Skladanowky**.

PRIMERA ETAPA DEL CINE. MELIÉS, SEGUNDO CHOMÓN Y EL NACIMIENTO DEL CINE AMERICANO.

En esta etapa temprana del cine destaca **GEORGES MÉLIÈS**, un hombre que provenía del ámbito del espectáculo y que consideraba el cine como un buen medio para mejorar sus creaciones. Hizo obras muy creativas, bastante teatrales y empleó toda una serie de trucos, como rodar a través de un acuario para simular una filmación bajo el mar o sustituir a una persona o un objeto por otro.

Entre su amplia producción destaca especialmente ***Viaje a la luna*** un film fantástico que le permitió desplegar su imaginación a lo largo de 14 minutos. También en esta línea de apostar por trucajes y por el ilusionismo, sobresalió **SEGUNDO DE CHOMÓN** en España.

En Estados Unidos destacó la figura de **EDWIN S. PORTER**, que en 1901 empezó a dirigir films en los que combinaba diferentes planos en beneficio de la narración: ***ASALTO Y ROBO DE UN TREN***.

Pero las posibilidades que ofrecía el cine no fueron planamente desarrolladas con narraciones complejas hasta **DAVID WARK GRIFFITH**, con quien el relato adquirió gran solidez.

GEORGE MÉLIÈS,

Fue un ilusionista que en principio, usó el ***cinematógrafo*** como un elemento más para sus espectáculos, pero luego los desarrollaría en el cine, creando rudimentarios (pero eficaces) efectos especiales. Su obra más conocida es ***El viaje a la luna*** (1902).

SEGUNDO DE CHOMÓN (Teruel, 1871 - París, 1929) cineasta español.

Destacó como director pionero del cine mudo y técnico de trucajes en películas como *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone (conocido por su seudónimo *Piero Fosco*) o *Napoleón* (1927) de Abel Gance.

Fue frecuentemente comparado con **Méliès**. Por su gran calidad técnica y creatividad, fue considerado uno de los grandes hombres del cine de su tiempo, siendo contratado por las más importantes empresas cinematográficas de la época, como **la Pathé Frères** o **la Itala Films**.

EL PRIMER GRAN ÉXITO DEL CINE ESTADOUNIDENSE,

El logro experimental más largo hasta el momento, fue ***El gran atraco al tren***, dirigida por **Edwin S. Porter**.

En los albores de la industria cinematográfica estadounidense, Nueva York fue el epicentro de los cineastas. El mejor clima de Hollywood durante todo el año lo convirtió en una mejor opción para rodar.

NACIMIENTO DEL CINE AMERICANO

El punto de partida para el cine estadounidense fue **Griffith** con *The Birth of a Nation* que fue pionera en la filmación del vocabulario que todavía domina el celuloide el día de hoy.

El nacimiento de una nación es uno de los grandes hitos de la historia del cine, supone su consagración como espectáculo de masas (triunfó tanto que se construyeron salones de proyección mas grandes)

En 1913 declararon a **Griffith como el "padre del cine"**. Su imaginación y su gran destreza detrás de las cámaras lo hacen el director más importante del mundo en esa época.

Estudios recientes y el descubrimiento de varios filmes (Brighton Conference), demostraron que aunque una amplia variedad de realizadores trabajaban en explorar nuevas técnicas narrativas y estéticas para el cine en Francia, Italia y Estados Unidos ninguno sistematizó los diversos descubrimientos en un lenguaje cinematográfico. Durante este periodo en el que el cine comienza, se crearon **tres tipos de discurso cinematográfico**:

El discurso de los Lumière. Pretende plasmar la realidad, no obstante manipula lo que aparece en imagen (lo mediatiza) al buscar composiciones que recogieran los estilos pictóricos en boga en la época.

El discurso de Méliès. Aplica a la puesta en escena la tradición carnavalesca y de las fiestas populares, dando a sus películas un cierto aire fantasmagórico.

El discurso de Griffith. Combina la imagen cinematográfica con el discurso propio de la novela decimonónica, dando así nacimiento al relato cinematográfico.

