



JOSEP LLIMONA. DE L'ESCULTURA A LA BELLESA.

Sergi Soldevila Carrera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

6 Estudi sobre el concepte de la

bellesa al voltant dels corrents influents en l'estètica artística de l'obra de Llimona.

“¡Oh vosotros, los que buscáis lo más elevado y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto del comercio, en la obscuridad del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas o más arriba de las estrellas ¿sabéis su nombre? ¿El nombre de lo que es uno y todo?

Su nombre es belleza.”²⁰² (F HOLDERLIN)

Les escultures, en general les obres d'art, es poden admirar per la seva magnitud o la seva destresa tècnica, per la seva antiguitat, per la seva història, per la seva significació en l'evolució de l'art, poden admirar-se per molts factors que no sempre tenen perquè està estretament lligats al factor més procurat en tota la història de l'art, la bellesa.

L'obra d'art, la genuïnament admirable obra d'art, ha d'actuar en nosaltres com un encantador de serps a través de la bellesa. Sigui quin sigui el moment històric, la bellesa en l'art ha hipnotitzat la humanitat. En el transcurs de la història el concepte de bellesa ha pogut canviar, sobretot la manera en la que l'artista l'havia d'expressar. Per la genuïna bellesa però, el pas del temps és immutable.

El que realment ens ha conduït a parlar de l'escultor Josep Llimona ha estat el fet que per nosaltres, ell ha sigut un dels artistes capaços d'hipnotitzar les nostres ànimes a través de la bellesa que contenen les seves obres.

²⁰² Dita pel personatge Hiperión en la seva novel·la “Hiperión, o el eremita en Grecia”. Agustín 1985.

És per això que volem desenredar l'origen de la bellesa en l'art i les seves connotacions i saber-ne més de com n'és expressada. Quin és el judici que dicta a l'igual que amb l'art (què és art i què no), què és bellesa i que no.

«A través del juicio estético hemos conseguido lo que casi creíamos imposible, elevar la Belleza y la Estética al lugar que les corresponde. Hemos conseguido considerar que *«La Belleza és una noció suprema que, junt amb la del Bé i la de la Veritat, constitueix els suports ideals de l'existència humana»*.²⁰³ (Francesc Mirabent)

Començarem remuntat-nos a l'antiga Grècia:

«Sòcrates — en l'Hípias Major — va formular implícitament la distinció profunda entre la Belleza i les coses belles : «Jo demano què és el Bell, aquest Bell que fa belles totes les coses on es troba : una pedra, una fusta, un home, un déu, un acte, una ciència...». Les dues preguntes que s'originen en la investigació socràtica són avui encara, i potser per sempre, agudes i vivents : a) la que demana què és la Belleza, i b) la que demana senzillament quines són les coses belles.

(...) En realitat, ni una ni altra de les dues preguntes socràtiques tenen una contestació satisfactòria. No sabem què és la Belleza, perquè no tenim d'ella cap definició que valgui universalment i objectivament. No sabem tampoc quines són les coses belles perquè llur «ésser belles» està naturalment subordinat a la definició suprema del concepte de bellesa. Però l'ideal de la Belleza és quelcom que s'agita febrosament en la nostra vida espiritual, i els valors estètics són qualitats que diferenciem d'algun mode en la multiplicitat fenomenològica. Per consegüent, la nostra dignitat d'éssers pensants exigeix que es perseveri en l'exploració i en la recerca de les respostes més aproximades.²⁰⁴

Sòcrates i Plató elaboraven el concepte de la bellesa de la següent manera:

«El primero, según el testimonio de los Memorables de Jenofonte (sobre cuya

²⁰³ Agustín 1985.

²⁰⁴ Mirabent 1988.

veracidad tenemos actualmente algunas dudas, teniendo en cuenta el carácter sectario del autor), parece que quiso legitimar en el plano conceptual la práctica artística, distinguiendo al menos tres categorías estéticas distintas: la belleza ideal, que representa la naturaleza a través de una composición de las partes; la belleza espiritual, que expresa el alma a través de la mirada (como sucede en las esculturas de Praxíteles, sobre las que el escultor pintaba los ojos para hacerlos más realistas), y la belleza útil o funcional.

Más compleja es la postura de Platón, de la que nacerán las dos concepciones más importantes de la belleza que se han elaborado a lo largo de los siglos: la belleza como armonía y proporción de las partes (derivada de Pitágoras), y la belleza como esplendor, expuesta en el Fedro, que influirá en el pensamiento neoplatónico. Para Platón, la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes.

La belleza no corresponde a lo que se ve (de hecho, era célebre la fealdad externa de Sócrates, cuya belleza interior en cambio, resplandecía). Puesto que el cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual, que exige el aprendizaje del arte dialéctico, esto es, de la filosofía.»²⁰⁵

Friedrich Wilhelm Nietzsche, en la seva obra “El origen de la tragedia”, parteix d’una idea central, que dos corrents fonamentals regeixen la creació artística, i cada un d’ells la bellesa parteix de punts diferents. Per fer-ho prossegueix també l’estela grega.

a) Belleza apolínea

«La «ingenuidad» homérica no debe ser comprendida sino como la completa victoria de la ilusión apolínea: una ilusión semejante a las sugeridas tan frecuentemente por la Naturaleza para conseguir sus fines.

²⁰⁵ Eco 2004.

El verdadero designio está disimulado bajo una apariencia engañosa: nosotros tendemos los brazos hacia esta imagen y, por nuestra ilusión, la Naturaleza alcanza sus fines. Entre los griegos, la «Voluntad» quería completarse a si misma en la transfiguración del genio por el arte; para glorificarse era preciso que las criaturas de esta «Voluntad» se sintiesen ellas mismas dignas de ser glorificadas; era preciso que se reconociesen en una esfera superior, sin que la perfección de este mundo ideal obrase como una coacción o como un reproche. Y esta es la esfera de belleza, en la que ellos veían en los olímpicos su propia imagen. Con la ayuda de este espejismo de belleza, la «Voluntad» helénica combatía esta aptitud para el sufrimiento, esta filosofía del mal y del dolor, cualidades correlativas de todo instinto artístico; y como monumento de su victoria, se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.»²⁰⁶

b) Belleza dionisiaca

«Creemos en la vida eterna», proclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esta vida. El arte plástico persigue un fin muy diferente; aquí Apolo triunfa sobre el sufrimiento del individuo con ayuda de la glorificación radiante «de la eternidad de la apariencia»; aquí la belleza se sobrepone al mal inherente a la vida; el dolor es, en cierta medida, suprimido falazmente de los rasgos de la Naturaleza. En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico esta misma Naturaleza nos habla con una voz no disfrazada, con su verdadera voz, y nos dice: «¡Sed como soy yo! ¡Entre la perpetua metamorfosis de las apariencias, la madre primordial, la eterna creadora, la impulsión de vida eternamente coactiva, desarrollándose eternamente en esta diversidad de la apariencia!».²⁰⁷

La concepció de bellesa segons Immanuel Kant:

«La estética del siglo XVIII se hace amplio eco de los aspectos subjetivos e "determinables del gusto. Por encima de todos, Immanuel Kant, con la *Crítica del juicio*, sitúa en la base de la experiencia estética el placer desinteresado que se obtiene

²⁰⁶ Eco 2004.

²⁰⁷ Eco 2004.

contemplando la belleza. Bello es aquello que agrada de forma desinteresada sin ser originado por, o ser reconducible a, un concepto: por eso el gusto es la facultad de juzgar desinteresadamente un objeto o una representación) a través del placer o del desagrado; el objeto de este placer es lo que consideramos bello.»²⁰⁸

«Kant ens diu que hi ha una adaptació de les belles coses a les nostres facultats, és a dir, que trobem bells els objectes que aconseguen establir una harmonia entre la nostra imaginació i el nostre enteniment, harmonia que es dona per intuïció immediata del sentit comú estètic i que provoca un plaer especial, peculiaríssim, irreductible al plaer que produeix la fruïció de les coses agradables o l'adequació dels objectes útils, o la realització del bé.»²⁰⁹

Connectant amb l'època del simbolisme, de la qual ja havíem mencionat el seu impulsor Baudelaire, tenim una definició del tot diferent relacionada amb la raresa:

«Probablemente los mismos elementos (belleza única y absoluta) se hallan en la otra fórmula de la belleza baudelaireana: “pura y extraña (bizarre)”. “Lo bello es siempre extraño. No quiero decir que sea extraño voluntariamente, fríamente, pues en tal caso sería un monstruo salido de los railes de la vida. Digo que siempre contiene un poco de extrañeza, de extrañeza ingenua, no querida, inconsciente y que es esta extrañeza la que particularmente la hace ser la Belleza”.»²¹⁰

El que ens condueix al caràcter semàntic de “*lo bello*” i “*belleza*” i la corresponent “estètica”.

«(...) a fin de cuentas es una cuestión dialéctica de carácter lingüístico semántico, porque lo llamemos como lo llamemos, lo bello y la belleza están presentes en la percepción humana como fenómeno de una gran implicación estética desde los tiempos en que el hombre empezó a preocuparse por lo que le gustaba y lo que no le gustaba.

De esta manera se pronuncia Max Bense, cuando dice:

²⁰⁸ Eco 2004.

²⁰⁹ Mirabent 1988.

²¹⁰ Tollinchi 2004.

«Lo bello es, pues, aquello en lo cual el arte supera, trasciende la realidad. Más esta trascendencia no es ni un acto ético ni un acto religioso, sino exclusivamente un acto estético».²¹¹

6.1 L'estètica. La voluntat de plasmar la bellesa en l'obra d'art.

“L'Estètica és una ciència normativa segurament només en el sentit de la tendència recòndita, penosament descobrible, de l'esperit humà vers una vida superior on es fonen la bellesa, el bé i la veritat en una sola llum inextingible.” (Francesc Mirabent)²¹²

«(...) así como la realidad es el modo de ser de la naturaleza, la belleza constituye la modalidad decisiva de la obra de arte. Belleza es el término que la estética reserva para designar el concepto ontológico de la correalidad. La correalidad es, pues, el correlato ontológico de la condición estética, que se caracteriza por el concepto de belleza».²¹³

En l'estètica mantenim impertorbable el concepte de la bellesa en la seva definició. Els dos conceptes es mantenen lligats entres sí intercanviant-se el contingut de l'altre.

«Pero no se puede prescindir del todo de esta fatal universalidad del concepto de lo bello. El tránsito hacia el primado de la forma codificado por la categoría de lo bello pasa por el formalismo, que es la concordancia del objeto estético con las determinaciones subjetivas más generales, y ello repercute sobre el concepto de lo bello. No hay que contraponer lo formalmente bello con una esencia material: hay que

²¹¹ Amo 1993.

²¹² Mirabent 1988.

²¹³ Amo 1993.

captarlo, como algo que ha llegado a ser en su dinámica y, por lo tanto, según el contenido. (...)

El espíritu estético sólo permite que lleguen a él aquellos elementos que se le asemejan, que puede comprender o que espera poder hacer semejantes a él mismo. Es un proceso de formalización, y por ello la belleza, si atendemos a sus tendencias históricas, es algo formal. (...) La historia del espíritu griego, tal como Nietzsche la concibió, no puede desaparecer porque representa el proceso entre el mito y el genio. Ni los gigantes arcaicos de un templo de Agrigento ni los demonios de la comedia ática son rudimentarios. La forma necesita de ellos para no sucumbir ante el mito que allí sigue viviendo. (...)

La formalización de lo bello es un momento de equilibrio, que es constantemente destruido, porque lo bello no puede retener la identidad consigo mismo, sino que tiene que encarnarse en otras figuras que, en ese momento de equilibrio, se le oponían. La belleza irradia algo temible, semejante a esa estructura de necesidad que se desprende de la forma. El concepto de lo cegador coincide con su experiencia. La irresistibilidad de lo bello, que llega a sus puntos máximos por la sublimación del sexo en las obras maestras, procede de su pureza, de la distancia en que está de todo lo material y eficaz. Esta fuerza constrictiva es su contenido mismo.²¹⁴»

Partint de la segona meitat del segle XIX, l'època dels "ismes" que hem estat desenvolupant, l'estètica vinculada al decadentisme, ens conduirà ja al terreny del socialisme:

«Sería difícil incluir en la noción de decadentismo los distintos aspectos de la sensibilidad estética de la segunda mitad del siglo XIX. No podemos olvidar la unión entre ideal estético y socialismo en William Morris ni podemos ignorar que en este período, en 1897, en pleno florecimiento de la estética Tolstoi escribe ¿Qué es el arte?, donde se reafirman los profundos vínculos entre arte y moral, belleza y verdad.»²¹⁵

²¹⁴ Adorno 1980.

²¹⁵ Eco 2004.

6.2 La bellesa natural com a mitjà inspirador de l'excel·lència artística.

“El tránsito de la belleza natural a la artística es dialéctico, es el tránsito de una dominación. La belleza artística es lo objetivamente dominado en una obra, pero que trasciende ese dominio gracias a su objetividad. Las obras de arte escapan de él porque cambian la conducta estética, a la que le corresponde la belleza natural, en trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material.”²¹⁶

Plató considerava que l'art és una imitació imperfecta de la natura i que «a su vez, es una imitación imperfecta del mundo ideal.»²¹⁷

I Kant rebaixava el valor de l'art fet per l'home quan es comparava a la bellesa natural. «Frente a la belleza del arte, la belleza natural, aun superado por aquélla en cuanto a la forma, tiene la primacía en suscitar un interés inmediato. Todos los hombres que han cultivado sus sentimientos morales están de acuerdo con ello en su forma de pensar más pura y fundamental».²¹⁸

Potser sí que, com diu Croce, «l'home davant la bellesa natural és el mític Narcís davant la font. Potser sí que sense les intuïcions estètiques de la fantasia, la Naturalesa no ens revelaria cap bellesa. Però, mai no serà en el sentit que Croce vol donar-li. Hi ha molt més que la sola emoció estètica viscuda o passada; hi ha tota la vida moral i intel·lectual que juga profundament en la nostra ànima»²¹⁹.

²¹⁶ Adorno 1980.

²¹⁷ Eco 2004.

²¹⁸ Adorno 1980. Kant, o.c., p. 172 (Kritik der Urteilskraft, parágr. 42).

²¹⁹ Mirabent 1988.

“La belleza de la naturaleza consiste en que parece decir más de lo que es. La idea del arte es arrancar este más a su contingencia, apoderarse de su apariencialidad, llegar a determinarla como tal apariencialidad y negarla como irrealidad.” Identifica un “más” que es essència de l’art, vulgaritzant seria allò que fa que després de la fotografia, l’art hagi continuat sent necessari per explicar coses que només la sensibilitat de l’artista pot explicar. Continua dient:

“Pero este más, construido por el hombre, no incluye el contenido metafísico del arte, pues podría no ser nada y sin embargo las obras de arte lo hacen aparecer. Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia, pero no son escenario y por ello se separan así de la trascendencia.”²²⁰

6.3 La recerca de la bellesa en els diferents corrents estètics de la història de l’art i les seves connexions amb Llimona.

Es pot dir que sintèticament la bellesa en la història de l’art s’ha cercat amb la nostra pròpia representació. Això és, la bellesa de l’home i la bellesa de la dona. Per a que resultessin les belles imatges s’havia de seguir un determinat cànon i en l’art occidental, aquest ha estat per a quasi tota la seva història el model grec.

L’art clàssic va personificar la bellesa de l’home a la serena figura d’Apol·lo i la de la dona a Afrodita, la Venus romana que seria una font de suau sensualitat. Totes les demás representacions sortirien d’aquests dos conceptes encara que no fossin les de les pròpies divinitats.

«Los griegos estaban convencidos de que el dios Apolo era como un hombre perfectamente bello. Era bello porque su cuerpo se ajustaba a determinadas leyes de la proporción, por lo que participaba de la divina belleza de las matemáticas. El primer gran

²²⁰ Adorno 1980.

filósofo de la armonía matemática se había hecho llamar Pitágoras, hijo de Apolo pitio. Así pues, en la personificación de Apolo todo debe ser sereno y claro: claro como la luz del día, ya que Apolo es el dios de la luz. Puesto que la justicia sólo existe cuando los hechos se miden a la luz de la razón, Apolo es el dios de la justicia: *sol justitiae*. Pero el sol es también fiero; ni el atleta agraciado ni el maniquí geométrico, ni una ingeniosa combinación de los dos, personificarán a Apolo, el matador de la pitón, el vencedor de las tinieblas. El dios de la razón y de la luz supervisa el desuello de Marsias.»²²¹

A la representació d'Apol·lo com a icona de bellesa, els grecs sumarien també les de l'heroi i l'atleta a les que li sumarien un plus basat en la captació de l'energia. Totes elles partien del model masculí, al qui consideraven la major expressió de bellesa.

«La energía es eterno deleite; y desde los tiempos más remotos, los seres humanos han tratado de aprisionarla en algún tipo de jeroglífico duradero. (...) Una vez más fueron los griegos, con su idealización del hombre, quienes convirtieron el cuerpo humano en encarnación de la energía, para nosotros la más satisfactoria de todas, pues aunque no pueda alcanzar jamás la espontánea fluidez física del animal, sus movimientos nos afectan más íntimamente. (...) Los griegos descubrieron en el desnudo dos encarnaciones de la energía que han pervivido, a través de todo el arte europeo, casi hasta nuestros días. Son el atleta y el héroe, y desde el principio se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Las divinidades de otras religiones primitivas eran estáticas, y todo cuanto rodeaba su culto era inmóvil y rígido; pero desde los tiempos homéricos, los dioses y los héroes de Grecia exhibieron orgullosamente su energía física y exigieron tal exhibición a sus partidarios.»²²²

Keneth Clarck explica com s'introdueix la figura femenina en la representació de la bellesa en l'art:

«Platón, en el Banquete, hace afirmar a uno de los invitados que existen dos Afroditas, a las que llama Celestial y Vulgar, o, para darles títulos posteriores, Venus *Coelestis* y Venus *Naturalis*; y dado que simbolizaba un sentimiento humano

²²¹ Clark 1981.

²²² Clark 1981.

hondamente arraigado, esta alusión de pasada no se olvidó jamás. Se convirtió en un axioma de la filosofía medieval y renacentista. Es la justificación del desnudo femenino. Desde los tiempos más primitivos, la naturaleza obsesiva e irrazonable del deseo físico ha buscado alivio en imágenes; y dar a estas imágenes una forma por la que Venus pudiera dejar de ser vulgar y convertirse en celestial ha sido uno de los objetivos periódicos del arte europeo.²²³

«Tales sentimientos pueden parecer incompatibles con un objeto de veneración religiosa, pero es porque la base hebrea de nuestra religión nos ha acostumbrado a una evocación más literaria que visual del deseo físico. Comparado con las imágenes del Cantar de los Cantares el atractivo de la Afrodita de Cnido es suave y moderado. Ambos proceden de la misma disposición de ánimo, y quizá del mismo culto, porque la Afrodita del deseo era, como hemos visto, una divinidad siria; pero la lujuriantesensualidad de la forma está modificada por el sentido griego del decoro, de manera que el gesto de la mano de Afrodita, que en las religiones orientales señala la fuente de sus poderes, en la de Cnido la oculta con recato.

Quizá ninguna religión haya vuelto a incorporar la pasión física de forma tan serena, tan dulce y tan natural, de modo que todo aquel que la contemplaba sentía que los instintos que compartía con las bestias los compartía también con los dioses.

²²³ Clark 1981.



*fig. 61 Venus Capitolina.
Fotografia pertanyent a Josep
Llimona. (AFLI)*

Fue un triunfo de la belleza; y para la mentalidad griega, esta belleza no fue simplemente creación de Praxíteles, sino que estaba ya presente en la persona de su modelo, Friné. Ella compartió con el artista el honor de las figuras hermosas con que él enriqueció el mundo griego; y una comunidad agradecida erigió la estatua de Friné en bronce dorado, su evidente retrato, en el recinto sagrado de Delfos.»²²⁴

Semblaria que Praxíteles hagués comptat amb la dona més bonica i perfecte que hagi existit mai per posar de model. O bé va ser així, o bé saber-hi mirar prou lluny per trobar-hi els atributs de la bellesa en l'art.

Per arribar a aquest fi, existia una altra pràctica que consistia en seleccionar el millor de cada model i així arribar a la perfecció artística.

«Como he dicho, en la búsqueda de la belleza física a la manera de Diógenes, nuestro deseo instintivo no es imitar sino perfeccionar. Esto forma parte de nuestra herencia griega, y ha sido formulado por Aristóteles con su habitual y engañosa sencillez. «El arte», dice, «completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza.» Tras esta afirmación se oculta gran cantidad de suposiciones, la más importante de las cuales es que todo posee una forma ideal, de la que los fenómenos de la experiencia son réplicas más o menos corrompidas. Esta hermosa ficción ha atormentado las mentes de los filósofos y tratadistas de estética durante más de dos mil años, y aunque aquí no necesitamos sumergirnos en un mar de especulaciones, no podemos hablar del desnudo sin tener en cuenta su aplicación práctica, porque cada vez que criticamos una figura diciendo que tiene el cuello demasiado largo, las caderas demasiado anchas, o los pechos demasiado pequeños, estamos admitiendo, en términos muy concretos, la existencia de una belleza ideal.

²²⁴ Clark 1981.

(Procedimiento de Zeuxis partiendo de 5 hermosas modelos combinándolas para su Afrodita) Este razonamiento se repite una y otra vez durante cuatro siglos, aunque nunca de forma tan encantadora como en el teórico francés del siglo XVII, Du Fresnoy:

*Pues aunque nuestra mirada casual pueda a veces encontrar
Encantos que sorprenden al alma y parecen completos,
Empero, si definimos demasiado esos encantos,
Y copiamos la naturaleza línea a línea,
Erramos nuestra meta. No es ese el cuidado del maestro:
Curioso, escoge lo perfecto de lo bello;
Juez de su arte, vuela por el reino de la belleza,
Selecciona, combina, mejora, diversifica;
Con paso ágil persigue a la huidiza muchedumbre,
Y atrapa a cada venus que cruza por su lado.*

Y aun admitiendo que encontremos miembros o rasgos individuales que, por alguna misteriosa razón, nos parecen perfectamente hermosos, la experiencia nos muestra que a menudo no podemos volverlos a combinar. Están bien en el conjunto que los integra orgánicamente, y abstraerlos significa privarlos de esa vitalidad rítmica de la que depende su belleza.»²²⁵

«La idiosincrasia del arte, fiel, por una parte, a la imagen de lo bello, actúa, por la otra, en su contra. Su exigencia de tensión es constante y siempre se revuelve contra su desaparición. La pérdida de la tensión es la objeción más fuerte que se puede hacer a una parte del arte contemporáneo o, dicho de otra forma, su indiferencia respecto a la relación de las partes con el todo. Pero la tensión en sí misma, como postulado abstracto, no daría cuenta de la trama estructural de la obra de arte: su concepto serviría para lo que de cualquier manera es tenso, serviría tanto para la forma como para su opuesto, que en la obra de arte concreta son los detalles. Si lo bello como homeostasis

²²⁵ Clark 1981.

de tensiones se aplica a la totalidad queda absorbido en el torbellino de las tensiones. Pues la homeostasis o unificación de las partes incluye o presupone en éstas una cierta sustancialidad, y de forma mucho más aguda que cualquier arte antiguo, ya que en él las formas de expresión establecidas hacían mantenerse a las tensiones en estado latente. La homeostasis artística aparece a plena luz porque la totalidad, finalmente, se traga la tensión y se convierte en ideología: tal es la crisis de lo bello y la del arte.»²²⁶

Ja els grecs van descobrir el recurs clau per dotar a les figures d'una unificació de les part per mitjà d'una línia de tensió suau i natural:

«El arco de la cadera, que los franceses llaman *déhanchement*, es un motivo de particular importancia para la mente humana, pues merced a una simple línea una y revela en un instante de percepción las dos fuentes de nuestro entendimiento. Es casi una curva geométrica; y sin embargo, como muestra la historia posterior, es un vivo símbolo del deseo. Esta postura nos parece bastante evidente hoy; sin embargo, son tales las extrañas limitaciones de la inteligencia plástica, que los escultores podrían haber seguido trabajando durante miles de años, como en Egipto y en Mesopotamia, sin haberla descubierto. No obstante, tan pronto como surgió, se convirtió en uno de los ritmos dominantes del arte

humanista y transmitió un testimonio de la mentalidad de los griegos mucho más allá de los confines de la filosofía griega. Todo el arte en el que aparece dicho motivo ha recibido la influencia helenística (...)»²²⁷

L'art però, no havia de respondre només a la representació de la bellesa física, com deia Umberto Eco "*la belleza no corresponde a lo que se ve (de hecho, era célebre la fealdad externa de Sócrates, cuya belleza interior en cambio, resplandecía)*". Els déus havien d'expressar encara més que allò físic en les escultures i pintures. "*Puesto que el*

²²⁶ Adorno 1980.

²²⁷ Clark 1981.

cuerpo es para Platón una caverna oscura que aprisiona el alma, la visión sensible ha de ser superada por la visión intelectual, que exige el aprendizaje del arte dialéctico.”²²⁸

«Tanto la Primavera como el Nacimiento de Venus proceden de la villa de Lorenzo di Pierfrancesco de’Médicis, primo segundo de Lorenzo el Magnifico. Marsilio Ficino se había elegido a sí mismo mentor de este joven rico y prometedor; y en una de sus numerosas cartas a su discípulo hay un pasaje que ilustra la clase de pensamiento alegórico a que me acabo de referir, y anticipa el lugar que Venus debía ocupar durante los siguientes cincuenta años. Lorenzo, dice, «debe fijar los ojos en Venus, esto es, en la Humanitas. Pues la Humanitas es una ninfa de excelente atractivo, nacida del Cielo y amada por el Dios de lo alto más que ninguna otra. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, sus manos la Liberalidad y la Magnificencia, sus pies la Gracia y la Modestia. El conjunto, pues, constituye la Templanza y la Honestidad, el Encanto y el Esplendor. ¡Ah, qué belleza exquisita!». ²²⁹

6.4 L’espiritualitat i l’ànima. Precedents, visions i paral·lelismes amb l’espiritualitat llimoniana.

²²⁸ Eco 2004.

²²⁹ Clark 1981.

“En verdad no hay belleza más auténtica que la sabiduría que encontramos y amamos en algún individuo, prescindiendo de que su rostro pueda ser feo y sin mirar para nada su apariencia, buscamos su belleza interior. Pero si esta no te conmueve hasta el punto de llamar bello a semejante hombre, ni mirando tu interior podrás percibirte como cosa bella. Con esta actitud la buscarás en vano, porque la buscarías en algo feo y no puro. Por eso nuestras palabras no van dirigidas a todos; pero si tú también te vieses bello, recuérdalas.” (Plotino, Enéadas, V, 8)²³⁰



fig. 62 Modestia, 1891.(AFB)

Aquest fragment el rescatava Umberto Eco per parlar-nos de la bellesa suprasensible. Una mena de mantra d'autoajuda actual que basa la bellesa en la puresa interior de l'ànima. En l'art s'ha buscat i s'han representat les virtuts interiors de l'home (de la humanitat), i el camí per aconseguir-ho és la bellesa.

Josep Llimona va ser un escultor que es proposà representar sentiments, emocions i virtuts humanes. I admirem les seves obres per haver-ho aconseguit a través de la bellesa.

La grandesa de l'art és que, per alguns artistes, la bellesa interior (l'ànima) no ha requerit sempre d'embolcallar-la de la bellesa formal. Un d'aquests artistes va ser Rodin, que defensava així la praxis de la representació espiritual.

“Se piensa que nosotros sólo vivimos por los sentidos y que el mundo de las apariencias nos basta. Se nos toma por niños a los que entusiasman los colores tornasolados y que se divierten con las formas como con muñecas... Nos entienden mal. Las líneas y los colores sólo son para nosotros los signos de realidades ocultas. Más allá de las superficies, nuestras miradas se dirigen hacia el espíritu y, cuando a continuación

²³⁰ Eco 2004.

*reproducimos unos contornos, los enriquecemos con el contenido espiritual que envuelven.»*²³¹



fig. 63 La vieja cortesana, 1885. Auguste Rodin (1840-1917).

«Per a l'acompliment d'aqueixos fins morals l'experiència estètica aporta el sentiment de la bellesa, i aquí el terme «sentiment» pren la seva significació íntegra, tal com nosaltres hem intentat descriure anteriorment. Però el sentiment de la bellesa no té únicament la cara subjectiva per on s'arrela en la vida personal, sinó que s'exhala intencionalment — com tots els altres sentiments superiors — vers un fi que s'harmonitza amb el conjunt de fins constituents de l'ànima espiritual. Per aquesta virtut difusora i comunicativa — que és una forma d'objectivació — el sentiment de la bellesa necessita recolzar en una idea de la bellesa.»²³²

El que ve a dir Francesc Mirabent en aquest fragment tant enrabessat acaba sent que per ell el sentiment, la moralitat, només es pot representar amb bellesa.

«(...) la finor espiritual que les coses belles ens comuniquen per via de l'Art representa solament un aspecte de la intervenció de la Bellesa en la nostra existència individual i social; i que per consegüent cal esforçar-nos per a aconseguir la totalització o presència plenària del sentiment de la bellesa en tots els moments de la vida humana, tant personal com col·lectiva.»²³³

«La bellesa és un ideal en el mateix sentit que ho són els altres, i per consegüent se situa en aqueixa zona inconcreta on res no hi ha de clarament definit. Ja hem vist com els ideals superiors de l'ànima són un teixit de somni. Però així com els somnis en el llenguatge corrent són incoherents i arbitraris, el somni dels ideals superiors de l'ànima té una realitat viva i palpable, perquè en el curs de l'existència humana tot demostra la

²³¹ Rodin 2000.

²³² Mirabent 1988.

²³³ Mirabent 1988.

tendència noblement ambiciosa de descobrir continguts positius per a la bellesa, per a la veritat i per al bé.»²³⁴

«El espíritu que se manifiesta estéticamente queda condenado a estar en su lugar dentro del fenómeno como en otro tiempo los espíritus tenían que quedarse donde habían solido vivir. Cuando no aparece, las obras de arte se vuelven tan poca cosa como él.(...)»

El espíritu, elemento de la vida del arte, está unido a su contenido de verdad sin coincidir sin embargo con él, pues puede representar también la falta de verdad. La razón está en que el contenido de verdad postula como sustancia propia algo real y el espíritu no puede ser inmediatamente real. La manera en que determina las obras de arte no está comprometida y arrastra hacia su propio terreno cuanto de sensible y de fáctico hay en ellas.(...)

El espíritu, al ser la tensión entre los elementos de la obra de arte en lugar de una sencilla existencia sui generis, se torna en proceso y, por tanto, en la obra misma. Reconocerlo así es apoderarse de ese proceso. El espíritu de las obras de arte no es un concepto, pero por su medio aquéllas se hacen conmensurables al concepto.»²³⁵

«El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. Determinarlas como espíritu está cerca de su determinación como fenómenos, como lo que se manifiesta, no como ciega manifestación. (...)

No se trata sólo del *spiritus*, del aliento, del alma de las obras de arte en cuanto fenómenos, sino también de la fuerza interna de la obra, de la fuerza de su objetivación; participa tanto de ella como de su contrario, de la fenomenalidad, y sirve de mediación inmanente entre ambas. Semejante mediación se da en sus instantes sensibles y en su configuración objetiva.»²³⁶ La projecció de l'obra dota de les característiques finals que contindrà seguint l'evolució del procediment creatiu. Si dins de l'obra s'hi trobarà un

²³⁴ Mirabent 1988.

²³⁵ Adorno 1980.

²³⁶ Adorno 1980.

esperit torturat, un sentiment de dolor o una de les expressions del *pathos*, l'artista viurà amb l'obra aquest sentiment durant la materialització.

Temps abans de que Rodin despullés els esperits de les seves obres amb la mirada de l'artista, mostrant l'ànima del figures a través del cos humà, Miquel Àngel havia tingut ja la dialèctica entre esperit i cos en la que el cos era una víctima de l'ànima:

«Después de La batalla de Caseína, casi todos los desnudos de Miguel Ángel tienen esta calidad de pathos. El cuerpo ya no triunfa en su perfección física, sino que se siente vencido por una fuerza divina. Y en el mundo postcristiano, esta fuerza ya no es el factor externo de un Dios celoso, sino que emana del interior. El cuerpo es la víctima del alma. Pero a medida que evoluciona la obra de Miguel Ángel, se invierte esta posición, y es más cierto decir que el alma es víctima del cuerpo, que la arrastra hacia abajo y le impide su unión con Dios.»²³⁷

Bellesa, ànima i Déu. És un triumvirat repetit al llarg dels segles. La connexió entre l'ànima de l'home i Déu és una preocupació en l'art religiós. El preraphaelisme, que en tenia una base se'n preocupava. Eco ho explicava així:

“En ese sentido hay que seguir la transformación de la Beatriz de Dante, que en la Vida nueva todavía es contemplada como un objeto de pasión amorosa, aunque casta, de modo que su muerte sume al poeta en el desconsuelo, pero que en la Divina comedia ya es tan solo la que hace posible que Dante llegue a la contemplación suprema de Dios. Por supuesto, Dante no cesa de alabar su belleza, pero esta belleza espiritualizada adopta acentos cada vez más paradisíacos y se confunde con la belleza de las cohortes angélicas.

Sin embargo, el ideal estilnovista de la *donna angelicata* será recuperado, a comienzos del decadentismo, en un ambiente de religiosidad ambigua, místicamente carnal y carnalmente mística, por los preraphaelistas, que soñarán (y representarán) con criaturas dantescas diáfanas y espiritualizadas, revividas no obstante con morbosa

²³⁷ Clark 1981.

sensualidad, más deseables carnalmente porque la gloria celestial o la muerte las ha sustraído al doliente y extenuado impulso erótico del amante.²³⁸

En definitiva, l'anima en l'art s'explica amb allò invisible que es veu, s'aprecia i es nota davant el bon art. És aquell "més" que traspua de l'objecte d'art fins el nostre interior.

«Para describir ese «más» de las obras de arte no es suficiente la definición psicológica de la figura (Gestalt) por la que una totalidad es más que sus partes. El más no es la articulación de las partes, sino algo diferente, algo en lo que la articulación interviene como mediadora y a la vez diferenciado de ella. La articulación de los momentos artísticos está sugiriendo algo que no se encuentra en ella. Topamos aquí con una antinomia histórico-filosófica. Bajo la temática del aura, Benjamín se ha acercado mucho, al usar el concepto de la clausura de la obra, a esa manifestación que se trasciende a sí misma. También advirtió que la evolución que comienza con Baudelaire convirtió en tabú el aura, al llamarla «atmósfera».²³⁹

6.5 La bellesa obrera. La bellesa d'allò comú i conegut en la mirada de l'artista.

“Sin embargo nada de muecas ni de contorsiones para atraer al público. ¡Sencillez, inocencia!

Los temas más bellos están delante de vosotros: son los que conocéis mejor.”
(Auguste Rodin)²⁴⁰

²³⁸ Eco 2004.

²³⁹ Adorno 1980.

²⁴⁰ Rodin 2000.

Coloquem aquesta cita de Rodin per a parla d'aquell art que s'havia considerat vulgar potser pel que es suposava una falta d'importància temàtica o falta d'ambició per part de l'artista. Quan del que es tractava era de saber trobar la bellesa en tot el que t'envolta. Saber mirar. Rodin li donava un exemple al seu amic Paul Gsell:

«Mi muy querido y grande Eugène Carrière, que nos dejó tan pronto, mostró su genio pintando a su mujer y sus hijos. Le bastaba celebrar el amor maternal para ser sublime. Los maestros son los que miran con sus propios ojos lo que todo el mundo ha visto y saben percibir la belleza de lo que es demasiado habitual para los otros espíritus.»²⁴¹

En el Romanticisme s'inicia un petit canvi en la idea de bellesa preconcebuda dels clàssics, la relativització de la bellesa en un àmbit històric d'idealització del camp però vist des d'un punt de vista realista i no simbòlic.

«La belleza romántica hereda de la novela sentimental el realismo de la pasión y experimenta en sí misma la relación del individuo con el destino que caracteriza al héroe romántico. Sin embargo, esta herencia no anula el arraigo original en la historia. En efecto, para los románticos la historia es objeto del máximo respeto, pero no de veneración: la época clásica no contiene cánones absolutos que la modernidad deba imitar. Privado de su componente ideal, el concepto mismo de belleza se modifica profundamente. En primer lugar, esa relatividad de la belleza, a la que ya habían llegado algunos escritores del siglo XVIII, puede ser fundamentada históricamente a través de los instrumentos propios de la investigación histórica sobre las fuentes. La belleza simple y campesina (pero no estúpida de Lucia Mondella) refleja un ideal —la inmediatez de los valores de una Italia premoderna idealizada en la campiña lombarda del siglo XVII—, pero es un ideal descrito desde un punto de vista histórico, es decir, de forma realista y no abstracta.»²⁴²

²⁴¹ Rodin 2000.

²⁴² Eco 2004.



fig. 64 El Treball, 1908-1910. Escaiola.

(AFB)

«Mientras va cobrando consistencia la sensibilidad decadente, pintores como Courbet y Millet se dedican aún a interpretar de forma realista la realidad humana y de la naturaleza, democratizando el paisaje romántico y reconduciéndolo a su cotidianidad hecha de trabajo, de fatiga y de presencia humilde de campesinos y aldeanos.²⁴³

El realisme de Millet condensa també els valors religiosos i morals que Torras i Bages predicava als seus llucs tal com hem estat veient en els capítols “religió i art” i “l’art de la terra, el regionalisme”. La bellesa d’allò comú que és el camp, el pagès, el poble ras en definitiva, adquireixen valors més enllà de la bellesa estètica perquè contenen també dosis de moralitat

ideològica que no venien en el romanticisme del segle XVIII.

Josep Llimona amb les seves escultures “l’home guiant la força”, “el forjador”, “el treball”, “idil·li”, el magnífic segador del monument al Doctor Robert o el preciós conjunt “pastoral”, que és al nostre entendre la més delicada i sentida mostra de bellesa obrera de l’escultor, en va ser un dels valors catalans en aquest gènere.

Per acabar volem afegir una carta curiosíssima que Francesc Fontbona reproduïa del pintor

Romà Ribera que, «aparentment tan satisfet en la seva temàtica elegant, ho declarava al seu mestre Pere Borrell en una carta sorprenent —conservada a l’arxiu familiar de Teresa Borrell i Bertran de Barcelona— i que transcriu a continuació: «[...] Como aquí en París domina el gusto de los cuadros en que haya mujeres elegantes y bonitas y en que el asunto sea alegre aunque sea frívolo, yo tengo que sostener una lucha

²⁴³ Eco 2004.

para combinar cuadros vendibles y que al mismo tiempo sean lo que han dado en llamar realismo que es lo que a mí me gusta pues hay cosas que yo pondría en el cuadro y no puedo, pues ya dice Goupil que mis cuadros son algo “canalla”. // Pues si yo los hiciera completamente a mi gusto, creo que entonces diría que son asquerosos, por más que a los artistas les gustasen. // Pero no hay más que seguir adelante hasta que se convenzan de que un obrero y una mujer del pueblo pueden ser bonitos si están bien pintados. [...]» (París 27 d’octubre de 1877). Com es veu, tanmateix, l’estètica ideal de Ribera tampoc no era la impressionista, sinó encara la realista.»²⁴⁴

6.6 La importància del nu en l’art i la seva recuperació per representar la bellesa.

“Cincuenta años antes, Winckelmann había afirmado que mientras el desnudo masculino podía llegar a expresar carácter, sólo el femenino podía aspirar a reflejar la belleza: afirmación que no estaba influida por preferencias personales, sino por su teoría de que la belleza consiste en suavidad y continuidad.”²⁴⁵

No podem saber el que motivava a tots i cada un dels artistes que feien nus en les seves obres però segur que molts estarien d’acord amb l’afirmació de Winckelmann. El cert és que “el predominio del desnudo femenino sobre el masculino, cuyo primer ejemplo es *El juicio de Paris de Rafael*, iba a aumentar durante los siguientes doscientos años, hasta ser absoluto en el siglo XIX. El desnudo masculino conservó su lugar en el plan de estudios de las escuelas de arte por compasión del ideal clásico, pero fue dibujado y pintado con entusiasmo cada vez menor, y cuando hablamos de un estudio de desnudo o *académie* de ese período, tendemos a suponer que el tema es una mujer. Indudablemente, esto está en relación con un interés declinante por la anatomía (pues

²⁴⁴ Fontbona 1975.

²⁴⁵ Clark 1981.



fig. 65 Gravata de Marcantonio Raimondi (1480-1534) que representa el perdut 'El juicio de Paris' (1514-1518) de Rafael (1483-1520).

la figura *écorchée* es siempre masculina) y por tanto es parte de ese prolongado episodio de la historia del arte en el que el análisis intelectual de las partes se disuelve ante una percepción sensual de las totalidades.»

Per desenvolupar el tema, anem a centrar-nos abans en el significat de la paraula “nu” i la seva vinculació amb l'art.

«La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra nude, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado. De hecho, el término fue introducido en nuestro vocabulario por los críticos de principios del siglo XVIII para convencer a los habitantes simples de nuestra isla de que, en los países donde se cultivaban y valoraban como es debido la pintura y la escultura, el tema central del arte era el cuerpo humano desnudo.

Y en nuestro siglo, en que hemos desechado, una tras otra, aquellas herencias de Grecia resucitadas en el Renacimiento, eliminado la armadura antigua, olvidado los temas de la mitología y discutido la doctrina de la imitación, sólo sobrevive el desnudo. Puede que haya sufrido extrañas transformaciones, pero sigue siendo nuestro principal vínculo con las disciplinas clásicas. »²⁴⁶

6.6.1 L'erotisme i el puritanisme.

²⁴⁶ Clark 1981.

Si el nu no ha sigut sempre la referència principal en la creació artística ha estat per allò de terrenal que el connecta amb nosaltres mateixos. Els sentiments que pogués despertar en les morals més rígides han hagut de ser “controlats” en determinats períodes de la història.

També pot formular-se una teoria per en que els “valors” del nu podrien considerar-se definitius per determinar la qualitat de l’obra artística:

«Si el desnudo», dice el profesor Alexander, «es tratado de forma que despierte en el espectador ideas o deseos acordes con el tema material, estamos ante un arte falso y una moral mala.» Esta elevada teoría es contraria a la experiencia. En la mezcla de recuerdos y sensaciones que despierta la Andrómeda de Rubens o la Bañista de Renoir, hay muchos que son «acordes con el tema material». Y dado que estas palabras del famoso filósofo se han citado con frecuencia, es obligado subrayar lo que resulta evidente, y decir que ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa. El deseo de abrazar y unirse a otro cuerpo humano es una parte tan fundamental de nuestra naturaleza, que nuestra noción de lo que conocemos como «forma pura» está inevitablemente influida por él; y una de las dificultades del desnudo como tema del arte consiste en que estos instintos no pueden quedar ocultos, como quedan por ejemplo en nuestro goce ante una pieza de alfarería (...)

Tot i així, «es muy elevada la cantidad de contenido erótico que una obra de arte puede tener en solución. Las esculturas de los templos de la India del siglo X son una exaltación declarada del deseo físico; sin embargo, son grandes obras de arte porque su erotismo es parte de su filosofía entera.

Aparte de las necesidades biológicas, hay otras vertientes de la experiencia humana de las que el cuerpo desnudo proporciona un vivido recuerdo: armonía, energía, éxtasis, humildad, pathos; y cuando vemos los hermosos resultados de tales

encarnaciones, parece como si el desnudo, como medio de expresión, poseyese un valor universal y eterno.»²⁴⁷

L'edat Mitjana va interrompre un idil·li que havien estat mantenint el cos humà i l'art clàssic. La religió catòlica havia transformat les consciències i marcat l'art per segles. Com era aquell artista i què el movia? I els nus, què significaven en aquest nou període?

«(...) el artista medieval parece no mostrar ningún interés por los elementos del cuerpo femenino que nosotros hemos llegado a considerar como capaces de despertar inevitablemente el deseo. ¿Reprimía sus sentimientos de manera deliberada? ¿O es nuestra propia complacencia en el cuerpo, como nuestra apreciación del paisaje, parcialmente una consecuencia del arte, es decir, dependiente de una imagen creada por una sucesión de individuos especialmente sensibles?

En general, las figuras sin ropa de principios de la Edad Media están vergonzosamente desnudas, y soportan humillaciones, martirios y torturas. Sobre todo, fue así como el hombre sufrió su principal infortunio, la Expulsión del Paraíso; y ese fue el momento de la historia cristiana en el que tuvo conciencia de su cuerpo: «Se dieron cuenta de que estaban desnudos.» Mientras el desnudo griego había empezado exhibiendo orgullosamente el cuerpo heroico en la palestra, el desnudo cristiano empieza cubriéndose el cuerpo con conciencia de pecado.²⁴⁸

«Los filósofos, los teólogos y los místicos que en la Edad Media se ocuparon de la belleza no tenían muchos motivos para ocuparse de la belleza femenina, ya que eran todos hombres de iglesia y el moralismo medieval invitaba a desconfiar de los placeres de la carne. Sin embargo, no podían ignorar el texto bíblico y debían interpretar los sentidos alegóricos expresados en el Cantar de los cantares que, tomado al pie de la letra, celebra por boca del esposo las gracias visibles de su esposa.

Podemos hallar en los textos doctrinales alusiones a la belleza femenina que revelan una sensibilidad no del todo adormecida. Basta citar aquel pasaje en que Hugo

²⁴⁷ Clark 1981.

²⁴⁸ Clark 1981.

de Fouilloi (precisamente en un sermón sobre el Cantar) describe cómo deberían ser los pechos femeninos: «Bellos son, en efecto, los senos que sobresalen poco y son módicamente abultados... contenidos, pero no comprimidos, sujetos suavemente y no agitándose en libertad».²⁴⁹

A la pregunta que formulava Clark “¿Reprimía sus sentimientos de manera deliberada (el artista)?”, la respuesta sería ...

6.6.2 La supervivència del nu, el dolor i Crist. Relació directa en l'evolució escultòrica de Llimona.

«En el derrumbamiento general del humanismo de finales del siglo XVI, el desnudo sobrevivió como instrumento del pathos, pues pudo hacersele satisfacer el intenso emocionalismo que acompañó a las agitaciones religiosas de la época. La muerte de Nuestro Señor y los sufrimientos de los santos fueron, durante unos cien años, casi el único tema en el que pudo representarse el cuerpo humano desnudo sin desaprobación oficial. Pero el uso del desnudo no estuvo limitado sólo por una sanción externa: hubo también una pérdida de confianza en el cuerpo. Y con esta pérdida de confianza, ya no fue posible elevar lo físico al plano espiritual; todo lo que podía hacerse era extraer del desnudo ciertos elementos ideales que ya habían descubierto Miguel Ángel y los escultores de la Antigüedad, y ofrecerlos en un estado casi desencarnado.»²⁵⁰

La supervivència del nu en l'art residiria en la figura de Jesucrist. « (...) durante el largo destierro del cuerpo apareció un símbolo del pathos más intenso, más completo, más poderoso que ninguno: Nuestro Señor en la Cruz. El Hijo del Hombre, encarnación de la bondad perfecta, ha sufrido la voluntad de Dios; pero el poder espiritual que ha causado su muerte proviene de su mismo interior. No hay nada en nuestro tema que revele más decisivamente el carácter ideal del desnudo antiguo que este hecho de que,

²⁴⁹ Eco 2004.

²⁵⁰ Clark 1981.

a pesar del horror cristiano a la desnudez, fuera la figura desvestida de Cristo la finalmente aceptada como canónica en las representaciones de la Crucifixión. Las primitivas imágenes de la Crucifixión son de dos tipos: la que muestra al Crucificado desvestido, llamada de Antioquia, y la que le presenta envuelto en una gran túnica, llamada de Jerusalén. Las dos son extremadamente raras en la iconografía paleocristiana y no se remontan más allá del siglo V, en parte, se dice, porque se consideraba que el recuerdo de la Crucifixión podía ganar menos conversos que el de la Resurrección o el de los milagros, y en parte por las grandes dificultades teológicas que el tema suponía.»²⁵¹



fig. 66 Consumatum Est, 1896. Cinquè misteri de glòria del Rosari Monumental de Montserrat.

«Resulta curioso el hecho de que el origen de esta imagen, que se ha hecho tan sumamente importante para el hombre occidental, sea totalmente oscuro. No sabemos si fue un resurgimiento, como gran parte del arte carolingio, o si se trataba de una invención nueva de la época; y en este último caso, si fue inventado en Constantinopla o en Occidente. De cualquier forma, esta es la

²⁵¹ Clark 1981.

imagen que iba a satisfacer al cristianismo medieval, y que en el norte germánico asume inmediatamente el intenso patetismo que conserva y desarrolla durante los cinco siglos siguientes hasta el límite de la cordura.

Nuevamente, el cuerpo se convierte en vehículo controlado y canonizado de lo divino. Pero en el contraste entre el Apolo de Fidias, terso, sólido, sereno, y las cruces pintadas de *Cimabue* y *Coppo di Marcovaldo*, la capacidad humana para crear un dios a imagen del hombre se dilata al límite de sus posibilidades. Dado que el sufrimiento es precioso en el dominio del espíritu, y la prosperidad en el dominio del cuerpo, la imagen del sufrimiento no es ya corporal, sino que se ha convertido en una especie de ideograma; y de todos los símbolos utilizados por el hombre para estimular su fe, sacarle de sus preocupaciones naturales y diarias y despertarle la conciencia de un alma, estas cruces pintadas son quizá el más poderoso.

El amplio movimiento del torso, como el lamento polifónico de un coro, el ritmo sostenido con que cada detalle de la cabeza, de las manos y de los pies añade su grito de angustia al conjunto, los perfiles densos y oscuros que imprimen esta imagen terrible en nuestra mente, todo ello expresa con irresistible fuerza esos impulsos que alejaron a la humanidad del paganismo y su culto del cuerpo. Y sin embargo, la base de este ideograma sigue siendo el desnudo, sometido todavía, como en el canon de Policeto, a leyes de compensación y equilibrio.

Mucho antes de la época del realismo, los ladrones crucificados son realistas. Sus cuerpos rudos y torpes se retuercen y contorsionan de dolor. Son accidentales, mientras que el Cristo crucificado es esencial: porque, como los desnudos primitivos de Grecia, su cuerpo se ajusta a un canon y satisface un ideal interior.²⁵²

6.6.3 El nu com a art en sí mateix.

²⁵² Clark 1981.

«Además de esas posturas, que parecen alcanzar casi la condición de ideogramas (desnudo agachado, *Venus agachada*), están los miles de desnudos del arte europeo que no expresan idea alguna, salvo el esfuerzo del pintor por la perfección formal. Este aspecto del desnudo ha aumentado en importancia durante el último siglo, a medida que ha decaído la del tema, la parte narrativa de la pintura. Una Odalisca de Ingres, aunque desde un punto de vista sea una construcción pictórica excepcionalmente «pura», aún encarna ideas asociadas a la palabra Venus; El desnudo azul de Matisse, no. Para entender cómo ha ocurrido esto debemos volver, creo, al punto de la historia del arte europeo en que el desnudo se convirtió en el centro de la disciplina académica.

En la Edad Media, los artistas se resignaban a ser artesanos; y el pintor, escultor o vidriero entraba como aprendiz para iniciarse en los rudimentos de su oficio como cualquier obrero manual. Cuando se eliminó la vieja disciplina de moler colores, preparar tablas y copiar modelos aprobados (y naturalmente, fue un proceso gradual), ¿qué nueva disciplina ocupó su lugar? El dibujo del desnudo, el dibujo de lo antiguo y la perspectiva. Este nuevo criterio se asoció extrañamente con las palabras científico o naturalista. En realidad, se encuentra en el polo opuesto. En vez del naturalismo del gótico tardío basado en la experiencia, ofrece la forma ideal y el espacio ideal, que son dos abstracciones intelectuales. El arte se justifica, como se justifica el hombre, por la facultad de formar ideas; y el desnudo hace su primera aparición en la teoría del arte en el mismo instante en que los pintores empiezan a proclamar que su arte es una actividad intelectual, no mecánica.»²⁵³

El nu és ... «¿Qué es el desnudo?» Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. La conclusión resulta, desde luego, demasiado brusca; pero tiene el mérito de poner de relieve que el desnudo no es un tema del arte, sino una forma de arte.

Existe la creencia general de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado. Pero cualquiera que haya frecuentado las escuelas de arte y haya visto a las informes y

²⁵³ Clark 1981.

lastimosas modelos a las que los estudiantes dibujan laboriosamente, sabe que esto es una ilusión. El cuerpo no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o de un paisaje nevado. Frecuentemente, al mirar el mundo natural y animal, nos identificamos alegremente con lo que vemos, y mediante esta feliz unión creamos una obra de arte.

No deseamos imitar; deseamos perfeccionar.

Los fotógrafos del desnudo se dedican a esta búsqueda, probablemente, con todas las ventajas; y una vez encontrado el modelo que les agrada, son libres de iluminarlo y hacerlo posar de acuerdo con sus nociones de la belleza; finalmente, pueden atenuar o acentuar su obra mediante el retoque. Pero a pesar de todo su gusto y habilidad, el resultado casi nunca es satisfactorio para los ojos habituados a las armoniosas simplificaciones de la Antigüedad. En seguida nos molestan las arrugas, las bolsas y otras pequeñas imperfecciones que se han eliminado en el esquema clásico. Debido a nuestra larga costumbre, no lo miramos como un organismo vivo, sino como un dibujo; y descubrimos que las transiciones son poco convincentes, y que la silueta es vacilante.

Consciente o inconscientemente, los fotógrafos han solido reconocer que en una fotografía de desnudo, el objetivo real no es reproducir el cuerpo desnudo, sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el cuerpo desnudo.²⁵⁴

Aquest fragment és perfecte per lligar un text que Josep Pla va escriure per sobre els traspassos en els detalls de l'anatomia femenina. Quan un fotògraf reconeix buscar la concepció artística del nu, serà això el que busca. I quan Josep Llimona modela en nu femení com llegirem, és perquè també sap quines són les virtuts de l'antiguitat.

«...seria aleshores quan posaria tots els cinc sentits en la dicció dels més amples i alhora dels més subtils matisos, dels valors més delicats i grandiosos del cos humà que són els del tors, deixant o negligint la dicció d'altres parts accessòries i enutjoses. Llimona no se sentí amb empena o amb paciència suficient pel frasejat d'aquests minúsculs

²⁵⁴ Clark 1981.

*valors tals com la múltiple, enrevessada xerrameca dels dits de les mans i dels peus i de les minúcies de la cara; el desesperador dibuix dels ulls, la gràcia sempre extemporània i rebecca dels nassos, l'endiastrament gairebé embruixat de les orelles, el barroquisme imprecís de les boques. Sovint, aquests petits accents tan vivaços de la cara són sens dubte magníficament esculpits en les estàtues i estatuetes de Llimona, però gairebé sempre són poca cosa si hom els compara amb els solemnes i amples adagios del tors i de les cuixes ; observa si no aquestes esquenes on la llum d'esquitllentes revela els accents infinitesimals, els matisos més fugitius de la vida òssia i muscular; admira aquests ventres que són el més gran poema plasmats de la vida visceral; i el pit i les cuixes i fins les cames que van canviant i reflectint les diverses activitats funcionals del cos humà; i per damunt de tot, l'alta saviesa que combina aquestes cames i cuixes amb aquella esquena i aquell ventre i aquell pit i en fa un tot cohesionat de solta i raó i vida sublimades ; un tot tan perfecte i bell, tan complet i precís que no li calen ni un bell cap, ni uns peus ni uns braços idonis amb les altres belleses tan ben aconseguides. Trenca, si vols, a cops de mall aquests membres mal avinguts i presenti's el tors i les cames sols com a vegades se'ns presenta els marbres antics que desenterren, i veuràs a quina alçada se'n va l'escultura de Josep Llimona».*²⁵⁵

Pla parla de la condició extraordinària que tenen els torsos de les seves escultures. La tenen per la puresa de la forma, la netedat de les línies, la perfecció dels contorns, el dibuix.

²⁵⁵ Pla 1971.



fig. 67 Meditació, 1907. Versió

*“amputada” de la Nióbide
ferida. Auguste Rodin.*

És interessant veure com la descripció dels elements escultòrics del mestre del renaixement poden tenir tantes similituds amb les recients paraules. Segurament sigui perquè la qualitat dels dos escultors és excel·lent, però l'escultura té un llenguatge propi i el cos humà una expressivitat extraordinària, i fa pensar en el que capficava tant al virtuós escultor Rodin, erudit en escultura clàssica, una mena de “traductor” entre tots dos.

«He hablado ya, más de una vez, de la ansiedad con que se aferran todos los grandes amantes de la forma a ciertas secuencias estrechamente trabadas del cuerpo, al paisaje de músculos del tronco o al nudo de músculos alrededor de los hombros o las rodillas. En esas zonas encuentran los elementos de tensión y relajamiento, firmes y suaves, siguiendo una pauta lógica. Son los más completos ejemplos de esa clase de relación formal que los artistas tratan de descubrir en todas las partes del mundo natural.

En sus desnudos de la energía, Miguel Ángel se aferra a esos núcleos y los convierte en puntos focales de sus dibujos; y cuando empieza a utilizar el cuerpo principalmente como instrumento del pathos, desarrolla un poder extraordinario para comunicar sus sentimientos por medio de nudos de músculos, mostrándolos a menudo casi sin contexto.

¿Cómo puede conmovernos tan hondamente un mero detalle de la anatomía? Es cierto que nuestra -familiaridad instintiva con el cuerpo nos hace sensibles a cada inflexión; pero la respuesta hay que situarla también en la naturaleza del esquema clásico. Dado que los serena o trágica, tenebrosa o alegre, así Miguel Ángel, con pocos

elementos, los músculos del torso y los de los muslos, y sobre todo la unión del tórax con el abdomen, puede evocar una gama inmensa de efectos emocionales.²⁵⁶

“En todas las épocas en que el cuerpo ha sido tema del arte, los artistas han comprendido que podía dársele una forma que fuese buena en sí misma. Muchos han ido más lejos y han creído poder encontrar en él el más alto factor común de la forma significativa. En el fondo de su mente hay una idea parecida a la que inspiró a los teóricos del Renacimiento su creencia mística en el hombre vitruviano, o la que lanzó a Goethe a su igualmente desesperanzada búsqueda de la Urpflanze. Abandonaron, naturalmente, la tesis platónica de que el hombre divino debe ajustarse a una figura matemáticamente perfecta: el círculo y el cuadrado; pero siguieron invirtiendo la posición, hasta afirmar que nuestra admiración de una forma abstracta, una cerámica o un modelado arquitectónico se debe a que tiene cierto parecido con las proporciones humanas satisfactorias.” (Kenneth Clark)

²⁵⁶ Clark 1981.