

ESCULTURA Y TEORÍA NEOCLÁSICA. A PROPÓSITO DE UN DISCURSO DE ANTONIO SOLÁ EN LA ACADEMIA ROMANA DE SAN LUCA

Javier HERNANDO CARRASCO

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la fundación de Academias de Bellas Artes en toda Europa fue simultánea a la penetración del pensamiento ilustrado. Aunque dichas instituciones nacían como reflejo de la Academia de París del siglo anterior, asumiendo por tanto desde sus inicios los presupuestos organizativos y doctrinales de aquélla, entre los que se encontraban la planificación y el control del gusto, estas instituciones se convirtieron en centros de debate artístico del que participarían teóricos y artistas. Concibiéndose la creación artística como una actividad intelectual, los artistas no podían limitar su formación y posterior actividad productiva a la simple praxis, pues en tal caso la actividad artística quedaría reducida a una producción artesanal alejada de las Bellas Artes, tal como había quedado establecido finalmente en la clasificación de las Artes llevada a cabo en aquellos momentos¹. De acuerdo con esto el nuevo ideal de artista sería el de «artista filósofo», es decir, aquél cuya capacidad intelectual se situaba por lo menos al mismo nivel que su capacidad creativa. El arte volvía a ser «cosa mentale».

En el caso de España, la convulsión doctrinal alentada por el pensamiento ilustrado tuvo un enorme eco en el terreno de las Bellas Artes, viéndose favorecida además por la presencia en nuestro país de numerosos y significativos artistas europeos que protagonizaron en muchos casos el debate. Pero además las tradicionales buenas relaciones entre Madrid y Roma se hicieron si cabe más intensas en unos momentos en que la ciudad italiana se convirtió en el principal foco de difusión neoclásica. La pedagogía, convertida desde el comienzo en una de las actividades dorsales de las Academias, incluía la estancia en Roma de los alumnos más aventajados, con la finalidad de familiarizarles con el arte de la Antigüedad, analizándolo y estudiándolo en directo, ya que toda la teoría artística y arquitectónica del período giraba en torno a la revisión del clasicismo. Para facilitar las estancias los distintos gobiernos irán creando sedes permanentes en la ciudad de Roma —academias nacionales en esa ciudad. Si bien en el caso de España la crea-

¹ Su autor fue Charles BATTEUX en su obra *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747). Vid. KRISTELLER, P. O., *El pensamiento renacentista y las artes*. Ed. Taurus, Madrid 1986, pp. 179-240.

ción de la Academia romana tardará mucho en llevarse a cabo², la presencia de los artistas españoles será permanente y considerable a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y de todo el XIX. A los jóvenes artistas les acompañarán, velando y al mismo tiempo controlando su actividad, personalidades del propio ámbito de la creación o del entorno académico que asimismo contribuirán a la difusión del pensamiento artístico del momento mediante la edición de obras de otros autores o de sus propios escritos³. También tuvieron un protagonismo destacado en la elaboración de discursos teóricos autores ilustrados pertenecientes a diversas órdenes religiosas que recalaban parcial o permanentemente en la ciudad⁴.

El ambiente intelectual de Roma en la segunda mitad del siglo XVIII era por consiguiente muy favorable para la confección de las doctrinas artísticas que sustituirían a las clasicistas, gestadas también en buena parte allí mismo —recuérdese a este respecto la presencia trascendental de Nicolás Poussin el siglo anterior. Desde la propia península italiana y desde distintos lugares de Europa, artistas y pensadores recalaban en esta ciudad-símbolo de la Antigüedad: Piranesi, Mengs, Winckelmann, Algarotti... Allí analizaban pacientemente los restos de la Antigüedad clásica, comparándolos con los estudiados en otras zonas: Asia Menor, Sicilia y Nápoles... dando a luz a continuación las nuevas doctrinas. Éstas, una vez editadas hallarán inmediata difusión, convirtiéndose en auténticos manuales que los artistas seguirán en mayor o menor medida. En este aspecto no harán sino continuar una tradición iniciada en el Renacimiento. Me refiero a los tratados, tan criticados por algunos autores de este momento al considerarlos catecismos que se asumían mecánicamente⁵. Por lo que respecta a la teoría de la escultura, el siglo XVIII tiene en el alemán Winckelmann a su primer y principal inspirador. Sus posiciones marcarán la teoría y la práctica escultóricas hasta bien entrado el segundo tercio del siglo XIX.

EL DISCURSO WINCKELMANNIANO Y LA ESCULTURA NEOCLÁSICA ESPAÑOLA

Aunque Winckelmann publicó numerosos escritos durante los años cincuenta y sesenta del siglo XVIII, dos obras principales contienen sus ideas acerca de la escultura: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1754) e *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764)⁶. Como es bien conocido este

² Vid. BRU ROMO, M., *La Academia española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid 1971.

³ Destacan sobre todo los relativos a la arquitectura: José Ortiz y Sanz, Diego de Villanueva, José de Castañeda..., pero también los dedicados a la pintura y la escultura. Destacan los de Nicolás de Azara, editor de las obras de Mengs, Diego A. Rejón de Silva, Gregorio Mayans, Francisco Preciado de la Vega, etc.

⁴ El más destacado de todos fue Esteban de Artiaga, autor de *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación* (1789), obra absolutamente trascendental de nuestro pensamiento ilustrado. Existe una edición facsímil a cargo de Miguel Batllori. Ed. Espasa Calpe, Madrid 1972.

⁵ José de Herosilla por ejemplo calificará el Vignola de «libretillo» por entender que aquel tratado había venido siendo utilizado como un auténtico recetario y no como un modelo para la reflexión.

⁶ Utilizó las ediciones de Ludwig Uhlig. Ed. Península. Barcelona 1987 y de Emiliano M. Aguilera. Ed. Iberia. Barcelona 1967, respectivamente.

autor anticipó algunas ideas que más tarde serían retomadas y desarrolladas por pensadores del siglo XIX, tal como la teoría del medio físico en la que atribuye a las condiciones geográficas, sobre todo a las climáticas, de un territorio, una incidencia decisiva en los resultados artísticos. Esta tesis sería asumida primero por Sthendal y más adelante por Hippolyte Taine, principal codificador de la teoría positivista del Arte⁷. Winckelmann es también el verdadero iniciador de la Historia del Arte como disciplina independiente, centrandó su estudio en el mundo antiguo; o de la concepción orgánica de dicha Historia, entendida como un organismo vivo que acumula etapas de crecimiento y decadencia. En este caso anticipa a Hegel. Pero sin duda su idea más trascendental para el desarrollo de la escultura fue la consideración del arte griego como prototipo de la perfección de esta disciplina, lo que le llevó a proponerlo como modelo de imitación para la escultura contemporánea. La pasión de Winckelmann por la escultura griega en un principio respondió, como en tantos otros autores del periodo, a la fascinación que le produjo el contacto con el arte clásico de la antigüedad. Pero a medida que iba profundizando en él creyó descubrir que en el mismo se plasmaba con total perfección la belleza ideal que Winckelmann, en consonancia con el pensamiento artístico que se estaba gestando, consideró objetivo principalísimo, si no único, de la producción artística.

En efecto, de una forma casi simultánea Baumgarten confirma la autonomía de la Estética, Batteux lleva a cabo la clasificación definitiva de las Artes y el propio Winckelmann busca la manera de materializar las lecciones del mundo antiguo constituyendo las normas del arte neoclásico, con especial incidencia en la práctica escultórica. Tanto Winckelmann como el resto de teóricos y filósofos que especulan en estos años en torno al hecho artístico, establecen un principio que se convertirá inmediatamente en axioma, a saber: que las artes nobles o mayores, diferenciadas de las industriales o menores, son imitativas, es decir, deben reflejar la naturaleza y por otra parte, son depositarias de la belleza —objetivo central de la naciente Estética— en cuya búsqueda debe trabajar el artista. De esta forma se establece una dialéctica entre el método: *imitativo* y el fin: *la belleza*; o si se prefiere entre lo real: *la naturaleza*, objetivo de la mimesis y lo ideal: *la belleza*; o entre dos nociones de distinta especie: *la naturaleza*, perteneciente al ámbito de lo tangible y *la belleza*, al de lo inaprehensible. En realidad esta cuestión se hallaba planteada en estos mismos términos desde el Renacimiento, por lo que las tesis de Winckelmann en este punto hallarán soporte en algunos autores que le precedieron en el tiempo. El más directo de todos ellos, tanto por la cercanía cronológica como por la coincidencia doctrinal es G. Prieto Bellori, tal como señaló Panofsky⁸. La clave reside en la noción sobre la Idea de la belleza que el artista posee. Según Bellori y más tarde Winckelmann, el artista se forma en la mente una Idea de belleza superior, ideal, gracias a la contemplación de la naturaleza, a pesar de que en esta última no es posible hallar la belleza sino en pequeños retazos. Una vez consolidada en la mente la Idea de belleza suprema —se trataría por

⁷ Cfr. TAINE, H., *Filosofía del Arte*. Ed. Iberia, Madrid 1960. Recoge varios textos del autor publicados en Francia entre 1865 y 1870.

⁸ *Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte*. Ed. Cátedra, Madrid 1977, p. 99.

tanto de una noción básicamente intelectual, pues es el-intelecto el que llega a la misma a partir de la mínima base que le ofrece la observación de la realidad— el artista estaría en condiciones de hacer uso de ella como si se tratase de un modelo; un modelo paralelo y superior al que el artista tiene en la naturaleza y al que éste imita. Bellori lo explica en los siguientes términos:

«los buenos Pintores y Escultores, imitando a aquel primer artesano —la suma inteligencia creadora de la naturaleza— *se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior* y, contemplándolo, imitan a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas»⁹.

Winckelmann en su interpretación parte de la observación de la naturaleza que llevaron a cabo los griegos, lo que les permitió concebir

«ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual *concebida por el solo entendimiento*»¹⁰.

El resultado de la aplicación de tales operaciones, es decir, el objetivo artístico, superará en belleza, en perfección a la misma naturaleza, ya que mientras en esta última la belleza se halla dispersa, en el producto artístico es posible reunirla, unificarla, acercándose de esta forma a la belleza ideal. Por consiguiente el proceso creativo para Winckelmann comienza con la observación de la naturaleza, en la que aprecia una belleza sensible y se continúa con la «corrección» de aquélla por medio de la belleza ideal que el artista posee en su mente.

Ahora bien, ¿cómo explica Winckelmann ese grado de perfección logrado por los griegos en la práctica escultórica que le lleva a considerarla paradigmática? Si los griegos lograron tal cima, explica, se debió en primer lugar a que fueron los primeros en descubrir la belleza y en desentrañar los mecanismos de apropiación intelectual de la misma. Pero si tal cosa sucedió fue debida a las condiciones excepcionalmente favorables que vivió la cultura griega, en especial durante algunos períodos, coincidiendo los de máximo esplendor social con los más fecundos desde el punto de vista creativo. Todo, según el teórico alemán, favoreció el acercamiento de los griegos a la belleza: la favorabilísima climatología y sobre todo el ambiente de libertad que posibilitó el culto al cuerpo humano, desarrollado a través de prácticas físicas y exhibiciones públicas. El acercamiento a la belleza era de este modo fácil, casi inevitable. Ni con anterioridad ni posteriormente la contemplación de la belleza en la naturaleza será posible. En ambos momentos el dominio de sistemas teocráticos de poder impedirán el acceso a la misma, potenciando al contrario conductas alejadas de la naturaleza en función de los postulados religiosos. Así explica Winckelmann las toscas manifestaciones artísticas de las culturas pregriegas, en especial la egipcia¹¹. A los griegos por el contrario les resulta-

⁹ BELLORI, G. P., *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderne* (1672), I, p. 4. Utilizo la edición facsímil de Arnaldo Forni Editore. Bologna 1977, a cargo de Corrado Ricci. El subrayado es mío.

¹⁰ WINCKELMANN, *Reflexiones...*, *op. cit.*, p. 25. El subrayado es mío.

¹¹ Cfr. su *Historia del Arte en la Antigüedad*, *op. cit.*, pp. 41-66.

rá relativamente fácil trasladar esa belleza presente de una forma constante en la realidad a sus creaciones artísticas. Sus resultados fueron excelsos. Como en el mundo contemporáneo tampoco existe la posibilidad de acceder a la belleza natural con facilidad, y en todo caso su estudio es más penoso que el de las obras de la antigüedad griega que superan a aquélla gracias a la operación correcta que se llevó a cabo en ellas, es por lo que Winckelmann propone como modelo aquellas obras, pues imitándolas no sólo se extrae la belleza ideal presente en las mismas, sino también la de la propia naturaleza incluida asimismo en las obras griegas.

Las repercusiones de estas tesis fueron inmediatas en toda Europa, pues se insertaban a la perfección en el ámbito de la cultura ilustrada que se identificará inmediatamente con el paradigma clásico. Los autores más relevantes del período, con Mengs a la cabeza, beberán de la fuente winckelmanniana y se identificarán completamente con sus propuestas acerca de la escultura y de la necesidad de retornar a los modelos iconográficos y a los métodos de trabajo de los grandes escultores de la Grecia clásica. En España la potencia del conservadurismo frenó el despliegue del pensamiento ilustrado, afectando, como parece lógico también al terreno artístico. A pesar de contar con una de las personalidades más paradigmáticas, reconocida en la propia época, como fue la de Mengs, los avances fueron escasos. El propio Mengs halló numerosas dificultades en el interior de la Academia que le condujeron a renunciar a su presencia en aquella Institución, lo que supuso la paralización de su sistema pedagógico, dentro del cual el estudio de la anatomía y la reproducción del desnudo eran piezas básicas. Si tenemos en cuenta que a un insuficiente trabajo en este sentido hay que añadir la fuerte oposición al desnudo por parte del «establishment», por considerarle indecoroso, y a la misma mitología, por pagana, no debe extrañarnos que la escultura española durante la segunda mitad del siglo XVIII apenas responda a la categoría de neoclásica, ni en formas ni en contenidos.

Del mismo modo que en la pintura, el acercamiento definitivo de la escultura a las formas neoclásicas tuvo lugar a partir de 1800. La razón fundamental fue la presencia permanente de algunos escultores españoles en Roma, al lado de los grandes nombres de la escultura neoclásica, encabezados por Canova. La recepción y consolidación de estas formas en España se deberán a los jóvenes escultores pensionados en esa ciudad que tras su estancia regresarán a la Península. Sin embargo ninguno de ellos se acercará ni en calidad ni en formas a la producción de los residentes en Roma. Quiero decir por tanto que la verdadera escultura neoclásica española es la que se produce en Italia y no en España, donde la producción no sobrepasa el grado de académica. En este sentido José Álvarez Cubero, Damián Campeny y Antonio Solá —los tres nombres más destacados y en los que se cumple aquella doble condición de residentes en Roma y responsables de una obra estrictamente neoclásica— deberían ser considerados artistas internacionales más que españoles. Un situación que se repetirá un siglo después con el alumbramiento de la vanguardia¹². Sobre la

¹² En efecto nada tiene que ver la vanguardia española del interior con la que trabaja en París. Picasso, Miró, Gris, González... y tantos otros españoles son artistas internacionales, cuya producción sólo fue posible por su residencia en aquella ciudad que posibilitó su integración en las distintas tendencias del momento.

categoría artística de los tres nombres referidos así como sobre su pureza estilística nadie ha dudado hasta el momento. Ya desde su propia época fueron considerados como artistas cumbre del neoclasicismo escultórico¹³. Acerca de su presencia continuada en Roma tampoco hay dudas. Álvarez Cubero pasó veinte años ininterrumpidos, entre 1804 y 1824, falleciendo a los tres años de su regreso. Damián Campeny fue de los tres el que mayor tiempo residió en España, en Cataluña sobre todo, a partir de 1816, año de su retorno, aunque su poética neoclásica no se vio afectada por ello. Por último Solá moriría en la propia Roma en 1861, tras muchos años de residencia permanente.

SOLÁ DIFUSOR DE LA DOCTRINA NEOCLÁSICA

Solá acudió a Roma siendo prácticamente un niño, entre 1800 y 1802, con sólo catorce o quince años, pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona, no abandonando ya nunca aquella residencia sino de modo temporal. Probablemente por ello fue nombrado Director de los jóvenes pensionados, cargo en el que permaneció hasta 1856. Allí se labrará su gran prestigio como escultor, reconocido desde diversas estancias oficiales italianas y españolas mediante diversos nombramientos: académico de la de San Fernando y de la de San Luca, que llegó a otorgarle además el título de Príncipe, y escultor de Cámara Honorario. Solá añadió a su producción escultórica algunos textos como el que motiva el presente trabajo, un discurso dictado precisamente en la Academia de San Luca en 1836, dirigido a los alumnos de dicho Centro. El texto, que debió ser elaborado por Solá en español, fue editado —previa traducción al italiano como se indica en la página de presentación— por la propia Academia e impreso en sus talleres tipográficos. Siguiendo una larga tradición que se continuará a lo largo del siglo XIX Solá hace uso de un dilatado título descriptivo: *Sobre el método que usaron los antiguos griegos para servirse de modelos vivos en sus bellas obras de arte*¹⁴.

El discurso está desprovisto de la menor originalidad; domina en el mismo una orientación instrumental al centrarse, tal como se apunta en el enunciado, en los procedimientos que los escultores griegos utilizaron para plasmar la belleza en sus obras. Solá hace hincapié al explicar dicho proceso en determinados conceptos muy consolidados desde el siglo anterior, tales como la mimesis y el genio. Asimismo se presenta como un escultor convencido de la supremacía absoluta de la escultura griega. A pesar de ello no propone utilizarla como modelo directo sino hacer uso de los métodos que aquéllos aplicaron con tan excelsos resultados.

¹³ Las revistas románticas dedicaron desde sus comienzos monografías laudatorias a los principales artistas neoclásicos, tanto arquitectos (Juan de Villanueva, *El Artista*, t. I, e. I, p. 135; Isidro González Velázquez, *El Artista*, t. III, e. I, pp. 25-27), como pintores (José de Madrazo, *El Artista*, t. II, e. XXVI, pp. 306-310; Juan Antonio Ribera, *El Artista*, t. III, e. III, pp. 25-27) y escultores (José Álvarez Cubero, *El Artista*, t. I, e. I, pp. 121-123; Thorwaldsen, *No me olvidas*, n.º 39, 1838, pp. 5-6).

¹⁴ *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro belle opere d'arte*. Tipografía della R.C.A. Roma 1836.

Comienza calificando a las artes de imitativas, tanto a la pintura como a la escultura, pues su finalidad sería la representación de la naturaleza. Dicho carácter estaría presente, según Solá, en las manifestaciones artísticas de todos los pueblos con anterioridad y posterioridad a los griegos. Lo que marca la diferencia y la superioridad de estos últimos con el resto es la conversión que ellos llevaron a cabo de las «artes» en «bellas artes», es decir, la alteración de los objetivos de la mimesis que pasarían de la totalidad de la naturaleza a sólo lo bello de la misma. Es por tanto una operación de selección de finalidades. Pero al mismo tiempo que se produce esa reducción se limitan los elementos de la naturaleza de los que extraer la belleza, eligiéndose de una forma casi exclusiva el cuerpo humano. La escultura por tanto tendría desde entonces un carácter antropomorfo. A continuación Solá recoge algunas anécdotas que demuestran el arraigo del culto al cuerpo humano en la sociedad griega, lo que sería tanto como decir del culto a la belleza. Esto explicaría la transformación habida en las artes, pues en realidad estas últimas sólo habrían tenido un objetivo: la belleza, algo que se hallaba normalizado en la sociedad griega. Arte y sociedad tendrían por tanto la misma vocación, lo que añorarán teóricos y artistas durante el siglo XIX¹⁵. Seguidamente Solá aborda el problema central de la estética clasicista: la belleza ideal.

A pesar del elevado grado de perfección que según Solá y los autores neoclásicos acompañaba a la naturaleza humana griega, reconoce que el máximo grado de perfección no era posible de encontrar ni siquiera allí. Los artistas griegos hubieron por ello de recurrir a otros métodos para poder llegar a plasmar en sus obras un elevado nivel de perfección. Basándose en todo momento en supuestos comentarios de artistas: Zeusis, Parrasio... y de escritores que o bien recogen las de aquéllos o bien opinan directamente al respecto, Solá ratifica que los artífices griegos de la época más gloriosa —siglo V a.C.— nunca reprodujeron al pie de la letra ni los modelos naturales ni los artísticos. El método por el contrario consistió en la elección de las perfecciones de distintos elementos naturales y artísticos. La base de la mimesis no es por consiguiente sólo la naturaleza, sino que otras obras de arte sirven con igual o incluso superior eficacia al objetivo final de alcanzar en nuevas obras de arte la «belleza total». En este sentido el arte se eleva por encima de la naturaleza al superarla en belleza, lo que permite a Solá afirmar que «este arte vale para ayudar a la naturaleza»¹⁶, invirtiendo finalmente el punto de partida inicial: la inspiración del arte en la naturaleza.

En las siguientes líneas Solá culmina su argumentación al añadir a los medios instrumentales de los que el artista debe hacer uso —meditar la naturaleza con juicio recto y las obras de los grandes ingenios e imitarlos; «ser francos en el conocimiento de la construcción física del cuerpo humano, de la geometría, la óptica y otras ciencias auxiliares»¹⁷— el «talento natural», es decir, el genio. Este elemento servirá para otorgar calidad al producto final. Solá advierte que mientras

¹⁵ La crítica decimonónica, convencida de la relación indisoluble entre la situación social y el estado de las artes, vino atribuyendo a lo largo del siglo la, a su juicio, pésima calidad de sus productos artísticos, al estado de indefinición y crisis social vividos en dicha centuria.

¹⁶ *Intorno...*, op. cit., p. 8.

¹⁷ *Ibidem*.

todo lo anterior puede adquirirse, el genio en tanto que «actitud natural» si no existe en el hombre es inadquirible. En definitiva a la postre la creación artística está condicionada por la Idea que el artista posea. El proceso mental es decisivo en la materialización de la obra, lo que permitirá la creación de imágenes alejadas absolutamente de la naturaleza o lo que es igual la configuración de un mundo propio paralelo a la naturaleza, pero autónomo. Solá ofrece como muestra de tal autonomía con respecto a la naturaleza las esculturas de los centauros, inexistentes en la realidad. De esta forma la doctrina neoclásica, en palabras de Solá en este caso, apuesta por un producto cada vez más alejado no ya sólo de la representación literal de la naturaleza, sino de las imágenes de la propia naturaleza. La creación de un mundo propio, fantástico, generado en la mente del artista anticipa la doctrina romántica, sólo distanciada de la neoclásica por su pretendido alejamiento del normativismo formal al que el neoclasicismo nunca renunció.

Es natural que Solá arremeta contra el naturalismo y su pretensión de ser fiel a la realidad imitada, ya que de esta forma el arte renuncia a su única misión: la búsqueda de la belleza. Únicamente admite la fidelidad al modelo en los retratos o «estatuas icónicas» según su expresión, para diferenciarla de las «estatuas de estilo» o esculturas propiamente dichas¹⁸. Vuelve Solá a basarse en la Antigüedad clásica para justificar este tipo de producción, señalando algunos ejemplos de retratos de la Antigüedad que supuestamente cumplirían tal condición. Esta licencia se explica en función de la distinta finalidad, ya que frente a la belleza ideal que persigue la «escultura de estilo», el retrato busca fundamentalmente el testimonio para la posteridad. Pero una obra de arte que renuncia a la belleza o al menos no la contempla como su objetivo primordial, es una obra secundaria por muy excelentemente que esté ejecutada. Solá recalca de esta forma en la división jerárquica de la escultura en función del género, algo que pervivirá en las artes plásticas hasta bien entrado el último tercio del siglo. La absoluta prioridad de los contenidos sirve para categorizar la producción tanto pictórica como escultórica, pues el grado de complejidad conceptual exigirá del artista un esfuerzo mental paralelo que en los temas más elementales será irrelevante. No sería exactamente el caso del retrato, que precisa la captación de la psicología y espiritualidad del retratado, pero la eliminación de la problemática selectiva y transformadora del modelo, facilita las cosas y al mismo tiempo trivializa la acción creativa.

Prosigue su discurso señalando la coincidencia de criterios entre los artistas griegos y los teóricos («artífices de la palabra»)¹⁹. Estos últimos ofrecen las pautas que deben seguirse en la creación artística: variedad de formas, simetría, belleza, gracia, grandiosidad... Si los artistas se hubieran limitado a reproducir los modelos naturales nada de aquello hubiera quedado reflejado en sus obras. Insiste en el estudio de la belleza corporal que llevaron a cabo hasta alcanzar el arquetipo de belleza que lograrían basándose en un modelo en primera instancia, del que se sustituirían las partes deficientes por otras perfectas. Hacer uso en este caso de alguna de las obras maestras de la estatuaria griega era lo más habitual. Transitar desde la naturaleza al artificio (modelo humano - modelo artístico) para

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 12.

construir un nuevo artificio, es el sistema que usaron los griegos y que Solá presenta como el más idóneo, llamando la atención sobre el peligro de manierismo, es decir, de repetición de las formas de un maestro anterior, si bien lo considera fácilmente salvable. Tras insistir en nuevos ejemplos sobre cómo actuar ante modelos alejados de la belleza —un hombre de edad avanzada y cuerpo voluminoso por ejemplo— en los que repite la fórmula, concluye proclamando la superioridad de las artes sobre la naturaleza en Grecia y por consiguiente la imposibilidad de superar aquellos resultados. Apela a continuación a su joven auditorio a seguir el camino, o sea, el método que aquéllos utilizaron, olvidado durante siglos y recuperado en el Renacimiento.

En resumen el texto de Solá ofrece una total continuidad del discurso wincelmanniano. Fascinado por la estatuaria griega, todo su esfuerzo se centra en la consecución de unos volúmenes antropomorfos que respondan a la Idea de belleza ideal. Pero dicho concepto parece devenir en un modelo eminentemente formalista, pues los distintos análisis y el método objeto del discurso se centran en la manera de lograr las formas más perfectas, o sea, más bellas, identificándose la belleza ideal con la perfección formal. Precisamente esta posición sería fuente de crítica radical por parte de los románticos al considerar que el resultado era una belleza material, en el sentido más peyorativo del término, frente a la que proponían una belleza espiritual (léase religiosa). En realidad el romanticismo, tan moderado, sobre todo en España, no rechazará el sistema que propone Solá y que tenía como se ha repetido una larga tradición. La Academia sostenedora de dicha tradición continuará fomentándola, soslayando los modelos griegos o al menos demostrando bastante menor admiración hacia los mismos. Este romanticismo conservador triunfante, continuará obsesionado con el concepto idealista de la belleza absoluta que sólo con la penetración de las ideas positivistas —a mediados de siglo en Europa, desde los años sesenta en España— comenzará a hacer aguas. Por tanto este discurso, aparentemente desfasado —recuérdese que data de 1836— no debió ocasionar la menor sensación de extrañeza a los jóvenes artistas que escuchaban al por entonces maduro escultor. En el fondo las diferencias entre neoclásicos y románticos —entendidos ambos tanto en un sentido ortodoxo, radical, como conservador— eran episódicas.