

Augusto Rodin (1840/1917) y Henri Moore (1898-1980)

Modelar tallando

La talla y el modelado han sido los procedimientos clásicos de los que se ha servido la escultura. Las influencias recíprocas de ambas técnicas son patentes desde los mismos tiempos arcaicos de la escultura griega: la "cera perdida" permitía la realización de pequeñas figurillas en un material duro como el bronce con un molde modelado a mano. Con la llegada a Grecia de las influencias orientales, el procedimiento se hace más audaz con el invento de la fundición en hueco, atribuido a Rhoikos y Theodoros de Samos. Pero mucho antes que lo utilizase la estatuaria romana para copiar originales griegos, Grecia poseía ya el modo de llevar un modelo en material dúctil, tal que la arcilla, a otro mucho más duro: el mármol. El bronce o cualquier otro tipo de metal se podía manejar fundiéndolo e introduciendo en un molde, no así el mármol, para cuya fusión se hubieran necesitado temperaturas telúricas. El método "de sacar puntos" para pasar del modelo en terracota al mármol conjugaba esos dos procedimientos de la escultura. Las relaciones se fueron intensificando, hasta desembocar en una aguda dialéctica entre modeladores y tallistas en el umbral del siglo XX; producto de un anquilosamiento del sistema con el que se venía procediendo desde la Antigüedad.

NATURALEZA Y MEDIOEVO

"Florecitas que he encontrado en los jardines y los bosques, me habéis ofrecido observaciones como vosotras las habéis suministrado, en las bellas épocas de ornamentos, a los escultores y a los vidrieros": estas palabras fueron escritas por Auguste Rodin en "Les Cathedrales de France", obra publicada en 1914, poco tiempo antes que Laon, Reims, Soissons, presentaran un luminoso cuadro bajo el devastador fuego de la artillería. Los movimientos de revalorización del estilo gótico, nacidos al amparo de una romántica vuelta a los modelos medievales, cuaja-



Henry Moore: "Virgen con el Niño".

da de doctrinarismos teóricos y prácticos y apasionadas incursiones en los subterráneos de la Historia, van cambiando su rostro pintoresco por una nueva faz unificadora de tendencias y actitudes entre las artes; de nuevo vuelven los talleres, el artista busca la práctica artesanal y colectiva. La sensibilidad superficial de los primeros goticistas decimonónicos, que convertían en bandera de purismo el lenguaje de los *maçons* medievales, se va afinando, tornándose una relación unívoca, de la naturaleza hacia el arte, en biunívoca. El idealismo de los últimos neogóticos, coincide con el de aquellos pacifistas que, en vísperas de la larga y dolorosa contienda, jura-

ban "guerra a guerra", para atestar poco después las oficinas de reclutamiento de los países beligerantes. La ruina de la catedral de Reims tras los bombardeos cierra una etapa de debates entusiastas: las nuevas reconstrucciones se realizarán dentro de un clima de aséptica fidelidad al "antes" del monumento.

La postura de Rodin en la polémica neogótica resulta sintomática: "El arte de la Edad Media, tanto por sus construcciones como por su ornamentación, procede de la naturaleza. Es, pues, siempre necesario recurrir a la naturaleza para comprenderlo", dice en "Les Cathedrales", marcando el sistema de lectura que ha de seguirse para comprender lo gótico. "En cual-

quier caso, obedezco a la naturaleza y nunca pretendo dirigirla...", "Tomo en vivo los movimientos que los impone", dice Rodin en otras ocasiones. Su presencia en el debate neogótico da testimonio de su interés por categorías estéticas de pura rai-gambre naturalista: la expresión del movimiento, del volumen real, de la realidad misma. Pero el gótico incide en su actitud estética, no en el carácter de sus formas ni en sus procesos operativos, que se alejan de la mítica actividad de los canteros medievales. El mismo nunca llegó a tocar el mármol, fueron sus ayudantes: Bourdelle, Despiau... cuyas manos desbrozaron la piedra y dieron a luz los Rodines. El hacía el ejemplar en barro, estudiando largas horas las anatomías y su relación con la luz y el espacio, de unos cuantos modelos masculinos y femeninos que libremente paseaban desnudos por el estudio, realizando flexiones corporales y movimientos de sus miembros; "incluso cuando un tema me constriñe a solicitar de un modelo una determinada actitud, se lo indico, pero evito cuidadosamente tocarle para ponerle en esta pose, pues no quiero representar más de lo que la realidad me ofrece espontáneamente": la fidelidad a la Naturaleza queda fuera de dudas en la intención de este hombre de formación fragmentaria, de quien sus contemporáneos declaran que nunca consiguió hablar ni escribir con coherencia.

LA CONTRADICCIÓN OPERATIVA

Pero fidelidad a la Naturaleza no quiere decir en Rodin fidelidad a los procedimientos habituales de la escultura, y menos aún a los góticos: su trabajo con el barro es concienzudo, aprovechando enormemente las cualidades expresivas que ofrece ese material; pero es la fase consistente en llevar el modelo de barro al mármol la que produce el engaño, y consta que, junto a su completa ignorancia del trabajo en mármol, su desdén hacia la supervisión de los productos acabados que salían del taller, pone de manifiesto una distorsión en el proceso. El resultado en piedra, es decir, el Rodin, suele estar cuajado de imperfecciones técnicas, obra de la incompetencia de algunos ayudantes. El significado del modelado se modifica: el colaborador va a tallar un bloque mediante el método de sacar puntos, calculando la profundidad de los cortes e incisiones que aplicará al mármol, al establecer la distancia entre la superficie real del modelo y la superficie ideal que lo esconde, y que sería la cara de la piedra que se dispone a tallar; un proceso mecánico que culmina una primaria actitud intelectual, en dos pasos realizados por distinta mano.

Rodin trabaja el barro girando en torno al material: así van surgiendo sus figuras; individualiza ciertos detalles y los ensaya una y cien veces, martiriza a los modelos del taller repitiendo un



Auguste Rodin: "La Catedral".

nimio movimiento hasta el hastío. El ayudante trabaja la piedra labrando sus planos a una piedra; el resultado adolece de una inorganicidad apuntalada por el mismo interés de Rodin en pormenorizar en el modelo los aspectos que más le interesaban. El tallado pierde así toda su potencia unificadora, para Adolf Hildebrand (1847-1921) sus mármoles carecen por completo de sentido de la estructura. Rodin sale al encuentro de Miguel Ángel, cuando sus obras adquieren las trazas de lo inacabado, cuando sus torsos parecen surgir de la piedra como un fenómeno de la naturaleza, al igual que la Pietá Rondanini semeja el nacimiento por gemación de los cuerpos en el seno del mármol, pero a pesar de lo efectista de la imitación, el propio carácter de los procesos de Rodin, nos muestra cuán lejos se hallaba del gran maestro cuyo grito de "¡Vuelta a la piedra!", parecía no escuchar.

Se ha pensado que esa atención prestada por Rodin a las facetas distintas que presenta la forma en la naturaleza, proventía de las experiencias que Paul Cézanne (1839-1906) realizaba en pintura durante esos mismos años, y eso es lo que nos dice Rilke, de la mano del cual empezó Rodin a ser conocido por sus contemporáneos. De modo que en un principio, las reacciones contra su escultura pudieron tener mucho que compartir con los ataques hacia la poesía de Rilke, generalmente escritos con las mismas plumas. Pero posteriormente esa crítica se independiza de la animosidad antirrilkeana: otros modeladores, como Aristide Maillol, adoptan el método de trabajo de Rodin, de manera que el tallado corre peligro de desvirtuarse en una híbrida cooperación con el modelado, si acaso se puede utilizar la palabra "tallado", para definir el trabajo de desbrozar la piedra mediante el método mecánico de los puntos. Los mismos vicios que Hildebrand achacaba a Rodin aparecen en la obra de muchos de aquellos que cultivan sus mismos métodos; pero sobre todo, esa nueva crítica reacciona en favor de la talla directa, que se estaba relegando a un suspenso segundo plano. Nace así con



Auguste Rodin: "Amor que huye".