



GRADO EN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

**EL DESNUDO MASCULINO EN LA PINTURA
FRANCESA DEL SIGLO XIX**
**THE MALE NUDE IN 19TH CENTURY FRENCH
PAINTING**

José Manuel Fernández Aparicio

Tutor: Roberto Castrillo Soto

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

RESUMEN

El desnudo masculino es una imagen cargada de significados positivos que, vinculada con la estatuaria clásica, evoca ideas asociadas al heroísmo de la condición masculina. Así mismo, es una forma artística ligada a la tradición académica, y es en relación al proceso formativo donde se crearon la mayoría de representaciones pictóricas que figuran cuerpos masculinos desnudos.

Palabras clave: desnudo masculino, desnudo artístico, pintura del siglo XIX, Academia, Arte Francés.

ABSTRACT

The male nude is an image loaded with positive meanings that, linked to classical statuary, evokes ideas associated with the heroism of the male condition. Likewise, it is an artistic form linked to the academic tradition, and it is in relation to the formative process where the majority of pictorial representations that appear naked male bodies were created.

Key Words: male nude, artistic nude, 19th century painting, Academy, French Art.

TABLA DE CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN	2
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
3.	EL DESNUDO MASCULINO, UNA FIGURA IDEAL.....	10
4.	LA FORMACIÓN ACADÉMICA.....	12
4.1.	La lección de anatomía.....	16
4.2	El desnudo los contextos del <i>prix de rome</i> y los <i>envoi de rome</i>	17
5.	IDEAS EN TORNO AL DESNUDO EN EL SIGLO XIX.....	20
5.1.	El desnudo y la pintura Neoclásica.....	20
5.1.1.	El desnudo masculino en la obra de Winckelmann.....	23
5.1.2.	La influencia del Winckelmann.....	26
5.1.3.	La apropiación política de Winckelmann.....	27
5.1.4	Periodo postrevolucionario.....	28
5.2.	Nuevos movimientos artísticos y la pintura Académica.....	30
5.2.1	La ruptura del ideal neoclásico.....	33
5.2.2.	La resistencia: la pintura Académica o <i>Pompier</i>	36
6.	CATEGORÍAS ESTÉTICAS DEL DENUDO DECIMONÓNICO.....	38
6.1.	El desnudo heroico: <i>La Intervención de las Sabinas</i> (1799) de J.L. David.....	38
6.2.	El desnudo realista: <i>Hombre en el baño</i> (1884) de G. Caillebotte y <i>Job</i> (1888) de L. Bonnat.....	41
6.3.	El desnudo en el paisaje: <i>Pescador con red</i> (1869) de F. Bazille.....	43
6.4.	El andrógino: <i>El sueño de Endimión</i> (1794 de A.L. Girodet.....	45
6.5.	El desnudo trágico: <i>La Balsa de la Medusa</i> (1818-1819) de T. Géricault.....	48
7.	CONCLUSIONES	50
8.	BIBLIOGRAFÍA.....	52
9.	ANEXO FOTOGÁFICO.....	57

1. INTRODUCCIÓN

“Le nu est en peinture, c’est la forme épique, c’est l’ode en poésie. Poscrire le nu serait supprimer l’art”¹

En el arte occidental el desnudo masculino refleja una compleja amalgama de ideales formales, principios filosóficos y tradiciones culturales. La forma del desnudo clásico tiene su origen en el Arte Griego y se asociaba con la gloria y la excelencia moral. Con el Renacimiento el interés renovado por la civilización grecorromana llevará a los artistas a poner la mirada en el desnudo, forma artística que remite automáticamente a la estatuaria antigua y se carga de valores humanistas. El desnudo masculino se ha considerado imagen universal, y no se ha reducido, como su homólogo femenino, a ser un objeto de deseo entendido en términos de belleza y erotismo. Si bien, es cierto que desde el siglo XIX, cuando el desnudo femenino se elevó como absoluto en las artes, el concepto de desnudo ha pasado a evocar de forma automática el cuerpo de las mujeres.

Así las cosas, el desnudo femenino ha sido objeto de incontables estudios, por el contrario, el desnudo masculino no ha recibido el mismo grado de atención hasta fechas muy recientes, y no es por que carezca de importancia, pues es una imagen indisociable de la tradición de la gran pintura europea. Así mismo, desde el Renacimiento desempeñó un papel central en el aprendizaje de las artes del *disegno*. Profundizar en el desnudo masculino en la pintura del siglo XIX es hacerlo en la práctica académica y el arte oficial, y también en la reinterpretación de una imagen vinculada a la gran tradición por parte de los movimientos más vanguardistas. Por ello, el principal objetivo del trabajo es estudiar el desnudo masculino en relación al cuadro institucional en el que nacen estas pinturas y tienen pleno sentido.

Este tema del desnudo ha interesado especialmente a los estudios de género (feministas, *queer*, *gay studies*) pero el tipo de lecturas que plantean acaban siendo en exceso reduccionistas; pues, aunque se prevengan de hacerlo, reconocen como explicación última el sexo y la sexualidad. Estas interpretaciones tienden a leer las imágenes en términos naturalistas y no en términos alegóricos, como realmente fueron

¹ Adrien Paul, “Salon de 1863”, *Le Siècle*, 19 de Julio, 1863, citado en: Henry Loyrette, “The Nude”, en *Origins of Impressionism*, ed. Gary Tinterow and Henri Loyrette (New Haven, Yale University Press) 104.

concebidas, mientras que desprecian como producto del discurso oficial las impresiones de los contemporáneos².

Las fronteras entre el arte y la vida no han sido siempre claras, y menos cuando lo que se representa es algo tan inmediato y familiar como la carne, por mucho que el artista la quisiese trascender; al respecto André Malraux dice “La idea misma de Belleza, en una civilización que hace del cuerpo humano el objeto principal del arte, va unida a lo imaginario y el deseo, y confunde fácilmente las formas admiradas con las formas deseadas”³, tampoco iguales para todo el mundo; no se podía enfrentar al desnudo de la misma manera un erudito familiarizado con la tradición humanista, que un visitante del Salón sin ningún conocimiento sobre arte. Si bien, parece que el placer estético fruto de la contemplación desinteresada del desnudo masculino, como propugnaba Emmanuel Kant, puede no ser tan desinteresada como el defendía, tampoco se debe caer en los excesos psicoanalíticos de considerar el sexo el motor de la producción estética, metodología sobre la que se construyen los estudios de género⁴.

Para comprender acertadamente su estatus como obra de arte, el trabajo se centrará en el papel que tuvieron los desnudos masculinos en relación con la formación de los artistas académicos. En efecto, cuando se profundiza un poco, la mayoría de lienzos que figuran el cuerpo masculino desnudo surgen en unos contextos muy específicos⁵. Así mismo, también se abordarán las ideas estéticas y las reacciones de la crítica que vertebraron la producción de los desnudos masculinos a lo largo del siglo XIX para no

² Abigail Solomon-Godeau en su libro sobre el desnudo masculino escribe “*the fiction prevailed that such raptures were prompted exclusively by aesthetic and formal consideration*”; la autora juzga como una ficción las respuestas y críticas de los contemporáneos a los desnudos masculinos neoclásicos, centradas en aspectos formales y estéticos, mientras que pasan por encima de las cuestiones de género. La autora, al enfocar el tema desde la perspectiva única del género/sexualidad, acepta la sexualidad como explicación última, solo esto sería la verdad, reprimida o no; por tanto da por explicación la orientación sexual, mientras que tacha de reprimidas las repuesta de otra naturaleza. Otros autores, como se verá más adelante, han puesto esto en duda, pues realmente no tiene por qué haber una conexión directa entre la celebración de la belleza masculina y la atracción sexual, restringir el significado de las obras y la reacción de los espectadores a lo sexual simplifica el problema. Abigail Solomon-Godeau, *Male trouble: A Crisis in Representation* (Londres: Thames and Hudson, 1997), 194.

³ André Malraux, *El museo imaginario* (Madrid: Cátedra, 2017), 36.

⁴ Solomon-Godeau, *Male trouble...*, 10-27.

⁵ El INHA (Institut National d’ Historie de l’Art) tiene en curso una investigación que pretende crear un censo documentado e ilustrado de todos los *envois de Rome* entre 1804 y 1914. Contribuirá a conocer en profundidad el arte académico y la pintura y escultura oficiales del siglo XIX. Le Département des études et de la recherche de le Institut National d’ Historie de l’Art “Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914”, *Institut National d’ Historie de l’Art*, 15 de junio de 2020, <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-des-collections-histoire-des-institutions-artistiques-et-culturelles-economie-de-l-art/les-envois-de-rome-base-de-donnees-peinture-et-sculpture-1804-1914.html>

caer en interpretaciones fruto del presente. A modo de coda, se analizarán brevemente algunos desnudos representativos, con un enfoque temático e iconográfico: el desnudo heroico, el desnudo trágico, el Andrógino, el desnudo en la naturaleza y el desnudo realista.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El desnudo masculino, como ya se ha indicado, no ha recibido un interés particular por parte de la Historia del Arte hasta época bastante reciente. Varias monografías generalistas han abordado el desnudo de forma conjunta, tanto el masculino como el femenino, preocupándose sobre todo por cuestiones de tipo temático e iconográfico, estos son los criterios seguidos en *El desnudo en las Artes* de Emiliano M. Aguilera o *El arte del Desnudo* de Edward Lucie-Smith⁶.

Un estudio de referencia en la materia es el ensayo de Kenneth Clark *El desnudo: estudio de una forma ideal*, cuya publicación original en inglés se realizó en 1956. Desde una metodología formalista examina las representaciones del desnudo, tanto el masculino como el femenino, a lo largo de la historia, desde su aparición en Grecia en el siglo V a.C. hasta el arte contemporáneo. Para K. Clark el desnudo no es un tema del arte sino una forma del arte. El autor comienza distinguiendo la desnudez del desnudo: la primera (*naked*) sería un simple cuerpo sin ropa, una imagen con connotaciones negativas y que genera molestia por su falta de pudor, el segundo (*nude*) es una imagen ideal creada por el artista, un manifiesto estético, y su valor en el arte occidental sería positivo. Así mismo, estudia las capacidades expresivas y la pervivencia del desnudo a partir de cinco abstractos que se han perpetuado a lo largo de los siglos y son: Apolo, Venus celeste y terrenal, el atleta, el guerrero y el héroe, el pathos y el extático⁷.

El catálogo de la exposición *Impressionisme, les origines* (1994) celebrada en el *Grand Palais* de París cuenta con un capítulo dedicado al desnudo. Este breve texto es fundamental para comprender la importancia de la pintura de desnudo en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. Henry Loyrette pone sobre la mesa la gran proximidad entre los pintores considerados académicos y los impresionistas, y también el elevado estatus

⁶ Edward Lucie-Smith, *El arte del desnudo* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982).

⁷ Kenneth Clark, Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal* (Madrid: Alianza Forma, 1981).

que tenía la pintura de desnudo en los Salones del Segundo Imperio, el cual ilustra a través de fragmentos de teoría del arte y críticas de los contemporáneos⁸.

A partir de los años setenta, en el contexto anglosajón, bajo la influencia del posmodernismo aparecen los estudios interdisciplinarios y pluralistas, entre los que se engloban los estudios de género, todos ellos buscaban rebasar los límites tradicionales de la Historia del Arte. Respecto al desnudo, van más allá de posturas filológicas e historicistas y profundizan en cuestiones relativas al género, la historia del cuerpo, y de la sexualidad. Si en la obra de K. Clark el desnudo es una entidad que solo se aborda desde la Historia del Arte y de la creación artística, un nuevo enfoque de la cuestión inaugura Margaret Walter en *The nude male: a new perspective* (1978). Se trata del primer estudio feminista en abordar la desnudez masculina, en este describe con detalle la relación de cada cultura con el cuerpo masculino desnudo⁹.

En los años noventa aparecieron una serie de estudios sobre la representación del desnudo masculino en el contexto de la Revolución, y se preocuparon por subrayar el erotismo de estas imágenes y el ambiente homosocial u homoerótico de la enseñanza artística. Son trabajos que pusieron sobre la mesa cuestiones relativas al género y la sexualidad, para ello recurrieron a metodología psicoanalítica. Los trabajos de Thomas Crow, Alex Potts, Abigail Solomon-Godeau, entre otros¹⁰, se han preocupado de la dimensión de la masculinidad triunfante en los desnudos neoclásicos, en un contexto marcado por la emulación de la belleza ideal griega propuesta por Winckelmann. Thomas Crow y Alex Potts fueron los primeros en señalar que las ideas revolucionarias se encarnaron también en la belleza de los cuerpos adolescentes, a veces no carentes de homoerotismo, y no solo en los héroes viriles y combativos¹¹.

Thomas Crow en *Emulación: La formación de los artistas para la Francia revolucionaria* (2002) subrayó la importancia del taller de David como un colectivo en el que se forjaban a la vez ideas políticas comunes y una nueva identidad artística; dentro

⁸ Henry Loyrette, "The Nude", en *Origins of Impressionism*, ed. Gary Tinterow and Henri Loyrette (New Haven, Yale University Press) 95-123.

⁹ Walters, Margaret. *The nude male: a new perspective* (Harmondsworth: Penguin Books, 1978).

¹⁰ Whitney Davis, "The renunciation of Reactions in Girodet's *Sleep of Endymion*", en *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. por Norman Bryson, Michael Ann Holly, y Keith Moxey (Hannover: Wesleyan University Press, 1994), 168-201. Darcy Grimaldo Grisby, "Nudity à la grecque in 1799" en *The Art Bulletin*, vol. 80. n°2 (1998), 311-335.

¹¹ Thomas Crow, "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794", en *Visual Culture...*, 141-167.

de este contexto considera que el desnudo masculino desempeñó un papel privilegiado como medio de autorrepresentación. Así mismo, T.Crow interpreta el interés por el desnudo masculino y los sujetos que muestran relaciones entre hombres (homosociales) como índice de la masculinización general de la sociedad¹².

Alex Potts en *Flesh and the ideal. Winckelmann and the Origins of Art History* somete la obra de Winckelmann a una lectura deconstructiva, de orientación psicoanalítica¹³. En ella invita a una nueva lectura de la desnudez masculina y de las ideas políticas. Para Alex Potts los desnudos neoclásicos promoverían el erotismo del desnudo masculino al tiempo que afirmaban y celebran los lazos fraternales entre hombres como ideal ético-político. Considera fundamental el arte de David, quien a partir de la década de 1790 representó desnudos masculinos que encarnaban significados éticos y políticos, cuyo poder retórico reside en su belleza cargada de erotismo, que explica como reflejo de las ideas de Winckelmann “*a combination of a desire for a fusion between political freedom and a aesthetic beauty*”¹⁴. La belleza corporal del desnudo masculino podía interpretarse como signo de una subjetividad ideal; así mismo, las categorías de género condicionan los significados, un bello desnudo masculino puede funcionar a la vez como objeto ideal deseable y como subjetividad ideal con la que el espectador masculino puede identificarse; desde esta lógica, un desnudo femenino es solo una imagen erótica marginal, carente de significados elevados, que solo pueden manifestarse a través del cuerpo masculino¹⁵.

Abigail Solomon-Godeau centra su estudio en el arte francés del período comprendido entre los años precedentes a la Revolución Francesa (1789) y la instauración de la Monarquía de Julio (1830). Esta etapa es para la autora el último momento en que el desnudo masculino dominó la producción artística. Desde una perspectiva feminista analiza el declive del desnudo masculino en este arco cronológico y lo achaca a una crisis de la masculinidad, que culmina con el remplazamiento total del desnudo femenino a partir de 1830, convertido este en objeto de placer visual del hombre burgués¹⁶. Solomon-Godeau subraya el carácter homosocial de la cultura revolucionaria, concepto a partir del

¹² Thomas Crow, *Emulación: la formación de los artistas para la Francia Revolucionaria* (Madrid: La balsa de la Medusa), 1995.

¹³ Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (Londres: Yale University Press, 1994)

¹⁴ *Ibidem*, 225.

¹⁵ *Ibidem*, 222-237.

¹⁶ Solomon-Godeau, *Male trouble...*, 22-35.

cual vertebra todo su ensayo, y las condiciones de producción artística, y considera que el desnudo entró progresivamente en conflicto por su aspecto sensual y erótico. Así mismo, la autora identifica dos tipos contrastados de desnudo masculino: uno “*active and virile warrior type*”, el otro “*the more or less feminized ephebe*”, este segundo tipo es al que dedica mayor atención e interpreta como expresión de una masculinidad en crisis y solución (inestable) al problema de la polaridad sexual en una sociedad que ha rechazado a las mujeres de la esfera pública¹⁷.

Los argumentos de Solomon-Godeau han sido fuertemente contestados por Tony Halliday en *From the Naked to the Nude*(1999), *review* del ensayo de la autora. Este reconoce que Solomon-Godeau acierta a la hora de identificar dos modelos distintos de representación del hombre desnudo en la pintura neoclásica, pero argumenta que se equivoca al buscar la explicación en base al género y la sexualidad; critica que Solomon-Godeau rechace por positivistas las interpretaciones de tipo político que hacen Thomas Crow y Regis Michael de obras como *El sueño de Endimion* de Girodet o *La Muerte de Joseph Bara* de David, cuando precisamente este tipo de lecturas son las que realizaban los contemporáneos, mientras que no hay evidencias de la persistente erotización que encuentra A. Solomon-Godeau en todas ellas. Así mismo, T. Halliday señala que el concepto de homosocialidad como marco para el análisis es erróneo, pues no se puede dar por sentado que en el periodo revolucionario se produjese una intensificación de la homosocialidad a nivel institucional¹⁸, sin embargo para T. Halliday la autora lo emplea a nivel psicológico más que social, y sostiene que usa el término como eufemismo de

¹⁷ *Ibidem*, 45-67.

¹⁸ Las mujeres no vivirían mejor en el Antiguo Régimen que en periodo posterior, como sugiere A. Solomon-Godeau; para T. Halliday es un error asumir que las medidas destinadas a excluir a las mujeres de la vida pública, se tradujeron en un aumento de las instituciones homosociales: la mayor hostilidad lingüística e iniciativas legislativas, a favor de la exclusión femenina, son respuesta a que las estructuras que habían asegurado el privilegio masculino en el Antiguo Régimen habían sido abolidas, o perdido su privilegio tras la Revolución. En la parcela del arte, en este momento, las mujeres se convirtieron en amenaza para los monopolios masculinos; antes de la Revolución el arte oficial estaba en manos de cincuenta académicos reales, entre los que se permitía cuatro mujeres. Tras esta, el arreglo fue abolido y gran cantidad de mujeres aprovecharon la oportunidad de exhibir y vender su trabajo al público general, para 1800 el principal género exhibido en el Salón eran retratos, tipo de obras al que la mayoría de pintoras se dedicaban, y un tercio de ellos estaban pintados por mujeres artistas, este es el período que en proporción exhibió más obras creadas por ellas. Así las cosas, en el arte, como en otros campos, lo que pidieron los hombres fue la retirada femenina, no la vuelta de los monopolios que echaría por tierra la cabeza de lanza de la nueva ideología oficial: la libertad de mercado. En el conjunto de la sociedad tampoco se iría en el periodo hacia un incremento de las instituciones homosociales, sino en la dirección opuesta: hacia el dominio heterosocial de la familia burguesa. La exclusión femenina no sería solo de estas, sino también de los hombres, pues desde 1793 se alentó a los ciudadanos a una retirada en masa de la política activa, paralelo al elogio de la felicidad del hogar. También, la visita a exposiciones se esperaba que fuesen un asunto familiar, de ahí la creciente intolerancia al desnudo en el arte. Tony Halliday.”From the Naked to the Nude”, *New Ledt Review*, nº233 (1999), 144.

homosexualidad, (aunque esta rechace el empleo de homosexual por anacrónico, el sentido en que lo emplea denota lo contrario) ya que continuamente da como explicación el “*homosocial desire*”¹⁹.

Mechthild Fend en *Les limites de la masculinité : L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France, 1750-1830* relaciona la historia del arte, la literatura y la historia del cuerpo y la sexualidad²⁰. Su metodología asocia los cuerpos andróginos del arte neoclásico, sobre todo en pinturas pero también esculturas y grabados, con textos de la teoría del arte, además de textos filosóficos y literarios de los Ilustrados y discursos médicos. Estas fuentes históricas las combina con la teoría de género, feminista, *gay* y *lesbian studies queer theory* de los trabajos de Michel Foucault, Judith Butler y Thomas Laqueur con el fin de profundizar en la construcción de la diferencia sexual. Para M.Fend la figuración del adolescente o efebo es el soporte de un duelo interminable entre la Antigüedad y lo homoerótico²¹: el desnudo masculino encarna un ideal de belleza inspirado en la Antigüedad en un contexto de apropiación exaltada y melancólica de la misma; así mismo sostiene, que la popularidad y prolijidad del desnudo masculino se debe a que circulaba en contextos homosociales (el taller, la Academia etc.), que caracteriza por ser un “*continuum d'homosocialité et homoerotisme*”. Por tanto, da una respuesta de naturaleza psicosexual al problema. El desnudo es para la autora una imagen sobre la que los artistas se identifican, como grupo y como individuos, y que al mismo tiempo desean²².

Para M.Fend, además, el andrógino es un fenómeno histórico que le permite explorar los límites y las contradicciones internas del orden sexual binario, en una época de transición. En los tiempos de la Revolución Francesa, la imagen del andrógino floreció en el arte neoclásico francés, estas imágenes coinciden con los nuevos esfuerzos científicos y culturales destinados a establecer una clara diferenciación de los sexos. La autora especifica que el término andrógino o afeminado no se emplea por la crítica hasta

¹⁹ *Ibidem*, 140-151.

²⁰ Mechthild Fend, *Les limites de la masculinité: l'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France (1750—1830)* (Paris:La Découverte 2011).

²¹ Para M. Fend el ideal antiguo como norma atemporal puede ser evocado a través del efebo, considera que la lectura de la antigüedad y del adolescente del arte posterior a 1800 es melancólica: hay un lamento por la Antigüedad de carácter homoerótico, por ser una época caracterizada por la valoración del homoerotismo y la aceptación de las relaciones sexuales entre hombres; y también un lamento por el adolescente, por un lado como objeto de deseo perdido, pero al mismo tiempo recuperado por la apropiación de la antigüedad que hace el arte neoclásico. *Ibidem*, 51-53.

²² *Ibidem*, 84-85.

1810, y considera que este es un índice del establecimiento progresivo del orden sexual de la sociedad burguesa, en la que la diferenciación de los sexos sustituyen a las diferencias de estamento y condición, propias del antiguo Régimen, como fundamento de la sociedad. Argumenta que el establecimiento férreo de una rígida binaridad es un proceso lento que no se verifica hasta las primeras décadas del siglo XIX, a partir de entonces, la androginia progresivamente se convirtió en problemática, pues las imágenes de una masculinidad erótica y pasiva entraban en conflicto con la idea de virilidad burguesa²³.

Richard Leppert, en *The Nude: The Cultural Rethoric of the Body in the Art of Western Modernity* (2007), profundiza sobre la forma en que la pintura de desnudo, desde el Renacimiento al arte Contemporáneo, aborda las cuestiones de sexualidad, género, clase, edad y raza, y se introduce en el terreno de la historia cultural de las sociedades europea y americana. Analiza la relación que ha existido en contextos diversos entre el cuerpo desnudo y su representación artística, y la información que se puede extraer de estas sociedades partir de sus desnudos. También trata de dar explicación a la función del desnudo (*the why question*) y al papel del espectador (*the who's looking question*)²⁴.

Henri Zerner, en uno de los capítulos de la obra *Histoire du corps*, analiza las representaciones pictóricas del cuerpo humano en el arte del siglo XIX. Aquí el desnudo se aborda como un capítulo más de la historia cultural del cuerpo, desde el punto de vista de los artistas y su continuo fluir entre lo ideal y lo material²⁵.

En fechas muy recientes Anthea Callen ha publicado *Looking at Men: Art, Anatomy and the Modern Male body* (2018). En este estudio va más allá de las narrativas histórico-artísticas y participa de la metodología de los discursos históricos interdisciplinares, aborda la medicina, la educación artística, las normas de comportamiento psicosociales, así como las cuestiones de masculinidad, clase y raza²⁶.

Así mismo, una fuente importante de bibliografía específica han sido las exposiciones dedicadas al desnudo masculino, *Nackte Männer* (2012)²⁷, en el Leopold

²³ *Ibidem*, 123-135.

²⁴ Richard Leppert, *The Nude: The Cultural Rethoric of the Body in the Art of Western Modernity* (Cambridge: Westview Press, 2007) 161-234.

²⁵ Henri Zerner, "Le regard des artistes", en *Histoire du corps 2. De la Révolution a la Grande Guerre*. Dir. por Alain Corbin (Paris: Éditions du Seuil, 2005) 87-120.

²⁶ Anthea Callen, *Looking at men: Art, Anatomy and the Modern Male Body* (Londres, Yale University Press, 2018).

²⁷ Tobias G. Natter y Elisabeth Leopold, *Nude men from 1800 to the present day* (Viena: Hirmer, 2012).

Museum de Viena, y *Masculin/Masculin* (2013) en el Musée d'Orsay de Paris²⁸. Ambas muestras confrontaron obras de distintas épocas y técnicas, en torno a grandes temas en los que se ha desplegado la figura masculina desnuda.

3. EL DESNUDO MASCULINO, UNA FIGURA IDEAL.

Kenneth Clark en su ensayo *El desnudo: estudio de una forma ideal* define el desnudo como una forma de arte nacida en la Antigua Grecia y, sirviéndose de los distintos términos en inglés *nude* y *naked*, diferencia el desnudo artístico (*nude*) —una imagen idealizada y positiva del cuerpo que se corresponde con lo que se ha denominado cuerpo clásico—, de la desnudez (*naked*), —visión del cuerpo sin ropa, con connotaciones negativas y vergonzantes por la falta de pudor—²⁹.

La teoría del arte Clásica convierte el cuerpo desnudo en instrumento e imagen de la perfección que sus principios defienden. El desnudo es una imagen sublimada por la práctica artística, una reconstrucción intelectual del cuerpo humano que elabora el pintor a partir de la naturaleza y de lo antiguo, no es naturalista ni antinaturalista, sino “*un corps qui est à la fois vrai et idéal*”³⁰. La desnudez en el arte es un problema —choca con la moral católica—de ahí el ahínco por suprimir la sensualidad y el excesivo realismo, que impedirían que el desnudo trascendiese como ideal. Debido a su condición de imagen ideal el desnudo estaba asociado a la pintura de Historia, el más elevado de los géneros. En ella el desnudo se justificaba por los argumentos sacados de la historia antigua, la historia sagrada, la literatura y sobre todo la mitología y la alegoría. Así mismo, de acuerdo con el principio del decoro, los temas artísticos más elevados requerían del vocabulario artístico más elevado, por ello buscaban las formas ideales de la estatuaria clásica, canon y medida del arte³¹.

El cuerpo masculino es el del Hombre como ser universal, esta idea se ve reforzada en la cultura cristiana, pues Adán, creado a imagen y semejanza de Dios, preexiste a Eva, su copia y origen del pecado. El desnudo masculino tenía una serie de significados asociados, pues, el cuerpo clásico, como imagen de la perfección humana era simultáneamente un ideal físico y moral³². El hombre se representa o vestido o

²⁸ Guy Cogeval et al., *Masculin/ Masculin: L' homme un dans l'art de 1800 à nos jours* (París: Flammarion, 2013).

²⁹ Clark, *El desnudo...*, 18-21

³⁰ Fend, *Les limites...*, 84.

³¹ Potts, *Flexh...*, 224.

³² Callen, *Looking...*, 13.

desnudo, pero no sorprendido en su desnudez; es una imagen que denota heroísmo y que se exhibe con orgullo y seguridad frente al pudor que debe denotar el femenino³³. Es una imagen positiva heredera de los dioses, héroes, guerreros y atletas griegos. A saber, los significados del desnudo pueden ser diferentes, incluso antitéticos dependiendo del género, también el lugar de exhibición difiere: el desnudo masculino es público, el femenino privado (aunque en la segunda mitad del XIX conquistó los Salones); el primero simboliza el orgullo cívico, la desnudez del hombre es símbolo de su autonomía, comunica el control de sus propias acciones y el dominio de su propio destino. En contraste, el segundo se asocia a la pasividad, es todo erotismo y belleza³⁴.

Los artistas durante su formación adquirirían los códigos apropiados para la representación del cuerpo desnudo, en determinados periodos de la historia del arte como en el Neoclasicismo y sus ecos en la Pintura Académica, más que cuerpos con vida se pintan estatuas griegas, es lo que Kenneth Clark denomina “coraza clásica”; todos los signos de la vida orgánica desaparecen, el desnudo se idealiza, y queda revestido de un significado alegórico y moral³⁵. Si bien, la desnudez ideal tampoco debe entenderse como algo completamente alejado de la realidad, sino que representa los rasgos esenciales del cuerpo masculino, prescindiendo de aquello anecdótico o circunstancial. Esta visión del desnudo está totalmente imbricada en la teoría clasicista, que insistía en la distancia entre la representación y el referente. Así, el siglo XIX, que fue el siglo por excelencia del pudor, no dejó de producir este tipo de imágenes, pues ellas mismas se justificaban por los valores ideales que encarnaban, mientras en la vida real nunca se había procurado con tanto ahínco ocultar el cuerpo³⁶.

La carga potencialmente erótica o animal de la desnudez se desactivaba de diversas maneras: la distancia cronológica era fundamental, el desnudo aparece (por regla general) en temas antiguos —estos reenvían a una época en que el desnudo era lícito públicamente, o al menos así se consideraba—; las poses emulaban a la estatuaria antigua, se prefería una cierta contención capaz de prevenir de posturas sospechosas y que evitase

³³ Hasta principios del siglo XX cuando la mujer se representa desnuda se juega con la idea de la sorpresa o el desvelamiento, así sucede en temas populares como: Venus dormida, Diana y Acteón, Susana y los viejos o Friné ante el Aerópago, entre muchos otros. Philippe Comar, “Nu masculin: la figure de l’ideal” en *Masculin...*, 92-93.

³⁴ Daniela-Hammer-Tugendhat, “On the semantics of male nudity and sexuality”, en *Nude men...*, 39-40.

³⁵ Walters, *The nude...*, 210.

³⁶ *Ibidem*, 94.

el abandono lascivo; de la perfección anatómica se buscaba que despertase en el espectador admiración estética, no turbación sensual³⁷.

Junto a estos recursos destaca particularmente la prevención hacia los genitales masculinos, visibles por naturaleza. En aquellas imágenes de filiación más clásica el sexo quedó a la vista, pero siempre con modificaciones, enmascarado e idealizado, por medio del *litote*, reducción del tamaño del pene, y *savonnage*, afeitado de la zona púbica. El recurso más radical fue la supresión de los atributos sexuales, en posiciones en las que debería estar a la vista. Un camino intermedio, y el más común y recomendado por la tratadística, fue el ocultamiento casual a partir de estudiadas posiciones y drapeados ingeniosamente situados, de esta manera alguna extremidad o figura intermedia se interponía entre el espectador y el sexo (**Fig.1**) (**Fig.2**)³⁸.

4. LA FORMACIÓN ACADÉMICA.

Leon Battista Alberti en *della pittura* (1435) posicionó el estudio del desnudo como base de la formación de los artistas, así desde el Renacimiento, la copia del modelo vivo se consideraba esencial. La razón de la superioridad del Arte Italiano se atribuía a sus academias de dibujo en Roma, Florencia y Bolonia, donde se instaba a los artistas a que practicasen el *disegno* dibujando del natural a partir de modelos desnudos. Con el deseo de emular la grandeza del Arte Italiano, desde el siglo XVII, se implementaron por Europa estudios de élite, destinados a la formación de artistas capaces de producir complejas composiciones narrativas sobre temas de la historia sagrada, antigua o mitología, los denominados cuadros de historia, reconocido como el más elevado de los géneros pictóricos, *grande genre*, según la jerarquía establecida, por delante de las escenas de género (*petit genre*), retrato, paisaje y bodegón³⁹.

La institución que lo regulaba era la Academia de Bellas Artes, —creada por iniciativa real en el siglo XVII como *Académie Royale de peinture et sculpture*⁴⁰—, esta tenía como fin controlar el gusto y formar a artistas “custodios de un canon de belleza que suponía el conocimiento de los modelos antiguos y el empleo de unas técnicas

³⁷Hugh Honour, *Neoclassicismo* (Madrid: Xarait Ediciones, 1991), 148-150.

³⁸Carlos Reyero Hermosilla, “El prestigio del desnudo artístico masculino, ¿pero hasta dónde?”, en *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*, coord. por Fernando Durán López (Cádiz: Editorial UCA, 2012), 54-61.

³⁹ Philippe Comar, “Nu masculin: la figure de l’ideal”, en *Masculin...*, 90-91.

⁴⁰ La Academia Real de pintura y escultura fue suprimida durante la Revolución por la Convención Nacional (1793). En 1795 el Directorio creó el Instituto de Francia para apoyar las ciencias y las artes. Posteriormente en 1816 se creará *Académie des Beaux. Arts.*Fend, *Les limites...*, 84.

ancladas en la tradición clásica”⁴¹. Estos artistas eran aquellos que podían aspirar a las máximas recompensas que el Estado ofrecía⁴².

Desde la creación de la institución los artistas contaron con un cenáculo donde debatir las cuestiones que conciernen tanto a la teoría como la práctica artística. Sus conclusiones son la base de los fundamentos artísticos que dictaron la ejecución de la pintura hasta la eclosión de movimientos rupturistas como el Impresionismo⁴³. De acuerdo con los principios clasicistas, la pedagogía estaba sujeta a reglas racionales, que podían ser aprendidas y estudiadas. La vocación de la Academia era transmitir a las nuevas generaciones de artistas una concepción elevada de la pintura basada en la enseñanza, tanto teórica como práctica, a través del aprendizaje del dibujo (las clases de pintura no se incluyeron hasta la antidavidiana reforma de la institución en 1863)⁴⁴.

Entorno a esta institución se organizaba toda la actividad artística, dirigía la *École des Beaux-arts*, los *concurs*, las exposiciones y los Salones oficiales, también la organización del Gran Premio de Roma, galardón que permitía a los mejores artistas el estudio becado en la Academia de Francia en Roma entre tres y cinco años, para que se familiarizasen con el arte de la Antigüedad y la gran pintura italiana del Renacimiento. El éxito de un pintor dependía de que participase en estos eventos, y por tanto debía respetar los principios de la Academia⁴⁵.

El proceso pedagógico era progresivo, prolongado y laborioso, y solía durar entorno a tres años de formación básica. El artista previamente debía entrar en algún taller privado donde aprender los rudimentos de la pintura, lo que le permitiría superar las exigentes pruebas de acceso. Una vez dentro de la *École des beaux-arts* todo giraba en torno al dibujo, con largas sesiones durante años. Primero se comenzaba copiando

⁴¹M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, “La crisis del modelo clásico y la construcción de una imagen nueva”, en *El siglo XIX: la mirada al pasado y a la modernidad*, coord. por M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, Víctor Nieto Alcaide, Joaquín Martínez Pino (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015), 32.

⁴²Thomas Crow, “Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres”, en *Historia crítica del Arte del siglo XIX*, coord. por Stephen F. Eisenman (Madrid: akal, 2001), 16.

⁴³ En lo relativo al arte de la pintura, la doctrina académica se puede resumir en base a estos principios: el respeto a la jerarquía de géneros, la afirmación de la superioridad del diseño sobre el color, la sublimación del cuerpo humano a partir del dominio del desnudo, la conveniencia de imitar a los antiguos y a la naturaleza, y el gusto por las obras técnicamente acabadas. Côme Fabre, “¿Sabemos mirar la pintura académica?”, en *El canto del cisne: Pinturas Académicas del Salón de París*, coord. por Guy Cogeval et al., (Madrid: Fundación Mapfre, 2015), 41.

⁴⁴ *Ibidem*, 41-43.

⁴⁵ Pablo Jiménez Burillo, “El canto de cisne: una nueva mirada sobre el arte académico de París de los salones”, en *El canto...*, 19-23.

grabados de partes del cuerpo, luego de obras de arte. Cuando el joven artista había demostrado con soltura sus capacidades pasaba a dibujar a partir de copias en yeso de esculturas antiguas, por último, tras haber absorbido la abstracción idealizante, podía pasar al estudio de la naturaleza viva directamente del modelo desnudo, no antes del tercer año(Fig.3)(Fig.4)⁴⁶. Los juicios académicos evaluaban los aspectos técnicos y formales, se valoraba la capacidad del alumno en la representación anatómica, la calidad del dibujo, el color y la iluminación, el cuerpo quedaba reducido a una superficie de tonos, colores y sombras que debía medirse con el canon representado por la estatuaria clásica y los maestros del Renacimiento⁴⁷.

Los profesores, además de corregir el trabajo de los jóvenes, elegían las poses de los modelos, buscaban en ellas enfatizar los grupos musculares con la intención de que los artistas profundizaran en el estudio de las proporciones, volúmenes, luces y sombras, la secuencia de movimientos y el juego muscular. Denis Diderot criticó las poses artificiales en las que se obligaba a permanecer a los modelos durante horas, estáticos como estatuas: “*all of these academic poses (...) maintained in such a cold and awkward manner by a poor devil who is paid to come in three times a week, who take off his clothes, and allows himself to be handled by the professors like a manikin; what does all of this have in common with the attitudes and movements of nature?*”⁴⁸

La Academia se regía por los principios de universalidad e imitación, según los cuales en la naturaleza existía una belleza universal e invariable, y la tarea del artista era separarla de imperfecciones e impurezas, eventuales y anecdóticas⁴⁹. El estudio del natural y el estudio a partir de las esculturas antiguas eran complementarios, si bien “este plan de estudios situaba la herencia del arte clásico por encima de la directa contemplación de la naturaleza”⁵⁰, pues la escultura antigua era la guía infalible en el proceso de selección de lo natural. Además, los modelos posaban en las mismas posiciones que las obras maestras de la antigüedad, “de este modo las posturas de las estatuas antiguas quedaban indeleblemente impresas en la mente del joven artista hasta el punto de que llegaba a pensar, por decirlo así, en lenguaje clásico”⁵¹. En consecuencia, son numerosas las citas directas a esculturas de la antigüedad en la pintura, un ejemplo

⁴⁶ Fend, *Les limites...*, 83-84.

⁴⁷ Crow, *Emulación...*,76.

⁴⁸ Tobias G. Natter y Stefan Kutzemberg “The nude life class and its consequences”, en *Nude men...*, 141.

⁴⁹ Fabre, “¿Sabemos...”, 38-41.

⁵⁰ Crow, *Patriotismo...*, 15-16.

⁵¹ Honour, *Neoclasicismo...*, 148 149.

puede ser el Leónidas de David en *Leónidas en las Termopilas* (1814)(**Fig.1**), recuerda al Torso de Belvedere de frente(**Fig.5**), y también el anciano ciego de este mismo lienzo a Harmodio y Aristogitón del grupo clásico de *Los Tiranidas*(**Fig.6**); más aparente es el Orestes que pinta Louis Baader en *El remordimiento* (1875) (**Fig.7**), un trasposición directa del Torso de Belvedere visto de espaldas(**Fig.8**)⁵².

El cuerpo masculino suponía a los pintores un mayor reto a la hora de representar con corrección la anatomía humana y demostrar su capacidad para modelar los músculos, el desnudo femenino no se consideraba que requiriese tanto esfuerzo por el menor desarrollo de la musculatura. Así mismo, la primacía del desnudo masculino también se entiende porque solo estaban autorizados a posar hombres⁵³, detrás del veto había una cuestión de orden moral y decencia que perduró durante casi todo el siglo XIX⁵⁴. En 1756 un pensionado en la Academia de Francia en Roma fue duramente castigado por haber empleado modelos femeninas. Posteriormente, hubo algunos intentos de que se levantase el veto al estudio del cuerpo de las mujeres, en 1790 Quatremère de Quincy propuso una reforma de la enseñanza de las bellas artes para permitir los modelos de ambos sexos, pero fue contestado con sorna “*M. Quatremère n’espère pas sans doute que des femmes pudiques se dévoileront devant soixante ou quatre-vingts jeunes gens. Pour en avoir et en changer, il faudrait aller souvent dans des lieux que le professeur pourrait ne pas fréquenter; en supposant qu’il y aille d’habitude, il est beaucoup de ces femmes, même les moins pudibondes, à qui cette publicité ne conviendrait pas*”. El desnudo femenino hasta la reforma de 1863 no entró en las aulas, y aún entonces estaba limitado a un estatus accesorio en el currículo. Hasta esta fecha la figura femenina podía ser únicamente estudiada en los talleres privados⁵⁵.

Con este modelo de formación artística la Academia buscaba la comprensión de la arquitectura del cuerpo desnudo por parte de los jóvenes artistas⁵⁶, y que el acercamiento del artista al natural, en este caso al cuerpo desnudo, se produjese tras haber

⁵² Dorothy Johnson, *Jacques Louis David: New Perspectives* (Newark: University of Delaware Press, 2006), 78-80.

⁵³ A. Callen señala que en Francia los modelos masculinos empleados procedían de las capas más bajas de la sociedad, en muchos casos de origen extranjero, por lo general italianos o procedentes de Europa del Este; y que, paradójicamente, es sobre estos cuerpos racializados y de clase obrera sobre los que se sustenta el ideal masculino, paradigma blanco, occidental, física y estéticamente perfecto. Callen, *Looking...*,20.

⁵⁴ En sus orígenes, como institución real era una institución católica por lo que se condenaba la exhibición femenina. Halliday, “From the naked...”,147.

⁵⁵ Comar, *Nu masculin...*,91.

⁵⁶ Ophélie Ferlier, “L’ideal classique”, en *Masculin/masculin...*,49.

absorbido previamente una serie de filtros que le llevasen a plasmar un cuerpo ideal plausible, un cuerpo artificial pero de apariencia natural y verosímil⁵⁷.

4.1. La lección de anatomía.

En el Renacimiento, la concepción del arte como ilusión y el deseo de producir conocimiento a través de la representación pictórica —que debe entenderse en relación a las reivindicaciones de nobleza y liberalidad de la pintura como actividad del intelecto— llevaron a los artistas a estudiar la anatomía humana; las disecciones familiarizaban a los artistas con el cuerpo, desde el interior al exterior, y les preparaban para una perfecta comprensión de la estructura corporal. Con la institucionalización de la formación académica, las lecciones de anatomía pasaron a ser parte del currículo formativo de los pintores oficiales⁵⁸; por ejemplo, en la *École des beaux-arts*⁵⁹, uno de los concursos anuales obligatorios era el *concurs Huguier*, consistía en la elaboración de un desnudo sobre el que debían dibujar la osteología en color negro y la miología en rojo (**Fig.9**) (**Fig.10**)⁶⁰.

La enseñanza de anatomía varió a lo largo de la centuria, y pasó progresivamente de la búsqueda de proporciones perfectas que sublimasen los dones de la naturaleza, a la de una exactitud fundada sobre los estudios médicos; de esta manera, la idea estética de belleza se sustituye por la noción científica de perfección. Las lecciones de anatomía gozaban de gran popularidad entre los alumnos. Los profesores encargados de impartir la materia eran médicos y abordaron la enseñanza del cuerpo desde diversas metodologías, una de las tendencias hacia prevalecer las disecciones, frente a otros que preponderaban la observación del cuerpo vivo, como fue el caso del profesor Mathias Duval (1844-1907), quien ejerció entre 1873 y 1903. Este se centró en el estudio científico del cuerpo a partir de sus movimientos en lugar de las disecciones⁶¹.

⁵⁷ Fend, *Les limites*, 84.

⁵⁸ Clark, *El desnudo...*, 339.

⁵⁹ La predominancia del modelo masculino lo era también en el estudio de la anatomía. El cuerpo masculino se consideraba modelo genérico de la forma humana. Los *écorchés*, figuras sin piel que recrean la musculatura, tanto aquellos realizados sobre obras de la antigüedad como los que no, solían tomar el cuerpo del hombre por modelo, si bien las principales diferencias más allá de los genitales entre el cuerpo masculino y el femenino serían visibles desde el exterior, estos estudios anatómicos de la musculatura se aproximan a las formas superficiales del cuerpo de los varones. En cambio, cuando se incluían también las vísceras, el modelo anatómico solía ser femenino para mostrar el aparato reproductor. El *Gladiador Borguense* o el *Laocoonte* fueron *écorchés* recurrentes por su hipertrofiada musculatura, sin embargo, la *Venus Medici* se vaciaba para exhibir su matriz. Comar, “Nu Masculin...”, 91.

⁶⁰ Callen, *Looking...*, 43.

⁶¹ *Ibidem*, 60.

El médico Pierre-Nicolas Gerdy (1797-1856), quien daba clases en el hospital *La Charité* durante la década de 1820, centró su enseñanza en el cuerpo vivo animado. El método de Gerdy consistía en el estudio del cuerpo vivo a través de modelos, y se complementaba con el análisis de obras de arte de los grandes maestros del Renacimiento o la estatuaria clásica, sus clases estaban abiertas a los jóvenes artistas. Fue el autor de *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie* (1829), manifiesto con el que aspiraba obtener la Cátedra de Anatomía de la *École des beaux-arts*, esta obra tuvo una especial influencia en sus alumnos, y demás artistas a lo largo de toda la centuria. La novedad de sus planteamientos reside en el detalle e inmediatez de las observaciones. Su metodología será posteriormente recuperada, hacia finales de siglo por los profesores Richer y Duval⁶².

Este conocimiento empírico se combinaba con las copias de la escultura antigua y el dibujo del modelo vivo, fundamentales como ya se ha visto. En la mayoría de casos, al menos dos de estas tres opciones se combinaban, en qué grado lo hacían dependería del criterio del artista o la estética que imperase en el momento —inclinada hacia una concepción más ideal o más materialista del cuerpo—, pues la desnudez ideal no ha sido lo mismo en todos los momentos y lugares⁶³. A. Callen señala que la representación del desnudo masculino en el XIX estaba significativamente polarizada entre una tendencia conservadora y otra modernizadora: la clasicista frente a una visión del cuerpo materialista/diseccionista⁶⁴.

4.2 El desnudo los contextos del *prix de rome* y los *envoi de rome*.

La importancia del desnudo masculino se acrecentó con las reformas que tuvieron lugar en la institución a finales del Antiguo Régimen emprendidas por d'Angiviller, quien introdujo un programa de estudios estrictamente reglamentado. Por otra parte, Joseph-Marie Vien, nombrado director de la Academia de Francia en Roma en 1775, hizo de la maestría en el estudio del desnudo masculino una de los objetivos esenciales de los pensionados⁶⁵.

El desnudo masculino es sobre todo una imagen vinculada a la formación de los pintores, sobre este gravitaba la pedagogía, y por tanto, era la vara de medir el progreso

⁶² *Ibidem*, 38-43.

⁶³ Wolfgang Schmale, "Nakedness and Maculine Identity. Negotiations in the Public Space", en *Nude Men...*,31.

⁶⁴ Callen, *Looking...*, 81.

⁶⁵ Fend, *Les limites...*,83-85.

artístico; además, gozaba del prestigio de ser una imagen cargada de significados elevados. Su estatus privilegiado en la institución académica se puede apreciar a través de los lienzos que concurrían al *Prix de Rome* y los *envois de Rome*, prácticamente los únicos contextos en que se representaba la desnudez masculina *per se*. El *Prix de Rome* contaba con tres pruebas; después de un primer ejercicio en el que los concurrentes debían presentar un boceto, la segunda prueba consistía en la realización de un estudio de desnudo masculino —*académie peinte*— al óleo a partir de un modelo (**Fig.11**); solo los diez que la superaban pasaban a la tercera prueba, que consistían en pintar un lienzo de historia sobre un tema dado, y era común que, siempre que el argumento lo permitiese, los artistas demostrasen su valía incorporando en sus cuadros desnudos masculinos — forma con la que estaban de sobra familiarizados y además era valorada por su contenido clásico y humanista—. El desnudo masculino eran las credenciales de un artista, un “certificado de aptitud”, demostrar el dominio de la forma mayor del arte ante el jurado podía ser una buena forma de hacerse con la victoria, pues demostraba adhesión a los códigos académicos, y sino, al menos, conseguir un segundo premio o mención de honor⁶⁶.

Prácticamente todos los lienzos ganadores del *Prix de Rome* entre 1793 y 1863 contenían un desnudo o semidesnudo masculino, en cambio solo uno de este largo período incluía un desnudo femenino, Jean Jaques Henner *Adán y Eva encuentran el cadáver de Abel* (1858)(**Fig.12**). En 1801 Ingres fue laureado con una representación de *Los embajadores de Agamenón ante Aquiles y Patroclo* (**Fig.13**), supo demostrar a los académicos su dominio de los códigos de la belleza masculina distinguiendo tres tipos físicos en relación a las edades del hombre, con unos significados asociados a cada prototipo—evidenciaba con ello un conocimiento erudito de la teoría de Winckelmann—. Cuerpos musculosos, maduros y articulados, próximos al estilo de Policleteo y Fidias, son los elegidos para representar a Ajax y Odiseo. Para figurar al viejo Fénix recurre a un cuerpo anciano ideal, presentable y con cierto vigor. Por último, los desnudos de Aquiles y Patroclo, aunque atléticos, son gráciles y juveniles, su musculatura está menos desarrolladas y las formas son suaves y blandas, —podrían recordar a Praxíteles y están cercanos a los efebos que alababa Winckelmann por su belleza ideal—⁶⁷.

⁶⁶ Thomas Röske, “For and against Winckelmann”, *Nude men...*,57-60.

⁶⁷ Solomon-Godeau, *Male Trouble...*,230.

Los laureados, una vez instalados en la Academia francesa en Roma debían demostrar su progresión enviando cada año a París un estudio de desnudo a tamaño natural⁶⁸. En París eran evaluados por un comité de académicos y después se exponían, este ejercicio debía repetirse cada año de estancia pensionada en la Villa Medici⁶⁹. La mayoría de *académies* estaban construidas por una pose de estudio, tumbada o reclinada⁷⁰, un poco de *atrezzo* clasicista, la identidad del modelo ligeramente transformada y un título de héroe o personaje clásico. Con estas obras debían demostrar el dominio de la anatomía y capacidad de modelar el cuerpo a través de un rico juego de luces y sombras, sin embargo solían ser del todo convencionales, incluso cuando el personaje que pretendían representar estaba muerto, los cuerpos quedaban sin signos de dolor o heridas. Pero algunos artistas más ambiciosos elevaron el nivel y trataron de eclipsar a sus compañeros dotando a la figura desnuda de la complejidad emocional y narrativa que se esperaba de una verdadera pintura de Historia⁷¹.

Las pinturas de historia a tamaño natural, cumbre en la carrera de un artista, eran costosas de producir en tiempo y recursos, por tanto, requerían del patrocinio público. Con la Revolución el mecanismo para la comisión de este tipo de pintura se dismanteló; por ello, debido a la dificultad de conseguir encargos oficiales, los jóvenes artistas que ya se habían embarcado en el *cursus honorum* de la pintura, los ganadores del Prix de Rome, se esforzaron por reducir las pérdidas —maximizando el impacto de las academias obligatorias que debían enviar a París— al incorporar peso narrativo y emocional en sus desnudos, y disfrazar los ejercicios obligatorios de cuadros de Historia⁷².

La búsqueda de impacto en el Salón —sobre todo en un momento de incertidumbre para los artistas— explica la evolución de estos ejercicios hacia algo más complejo, iniciativa que tuvo especial recorrido entre los discípulos de David; en este

⁶⁸ A lo largo del siglo los “*envois de Rome*” serán tanto estudios del cuerpo masculino como del femenino. Ingres fue el pionero en estudiar las formas de la mujer con su *Bañista de Valpinçon* (1808), en su momento fue toda una provocación para las autoridades académicas, no solo por tratarse de un desnudo femenino, sino también porque el tratamiento del desnudo de espaldas, poco articulado, con líneas fluidas, sin sombras acusadas y casi sin modelado trastornó las expectativas y las costumbres de la institución. Zerner, “Le regard...”, 98.

⁶⁹ Fend, *Les limites...*,84.

⁷⁰ Las academias de figura desnuda a tamaño natural comúnmente reproducían un cuerpo tumbado o reclinado, esta postura se prestaba a que la pintura representase a personajes famosos por sus muertes, de los muchos que los pintores podían escoger en la historia antigua, sagrada o mitológica. Estas composiciones también les serían posteriormente útiles cuando tuviesen que elaborar grandes lienzos de historia con múltiples figuras. Crow, *Emulación...*, 71-73.

⁷¹ *Ibidem*, 76.

⁷² Halliday, “From the Naked...” “147

contexto se explican *La muerte de Abel* (1791) de François-Xavier Fabre (**Fig.14**), *El sueño de Endimión* (1793) de Anne-Louis Girodet (**Fig.15**) o *Amor llorando la ausencia de Psique* (1794) de Charles Meynier (**Fig.16**). Estas pinturas de la década de 1790 seguían el prototipo que definió Germain Drouais en *Atleta moribundo* (1785) (**Fig.17**)⁷³. Pero no fue patrimonio exclusivo de los seguidores de David, Étienne-Barthélémy Garnier, *Ajax naufrago* (1791) o Louis Lafitte, *El galo moribundo* (1791), son ejemplos de obras en las que subyacen las mismas aspiraciones, y que también se pueden rastrear a lo largo de toda la centuria siguiente en obras como *La Cólera de Aquiles* de François Léon Bénouville (1847) (**Fig. 18**) *El Ángel Caído* de Alexandre Cabanel (1847)(**Fig. 19**), o los poderosos *Automedonte conduciendo los caballos de Aquiles* de Henri Regnault (1868) y *Perseo* de Joseph Blanc(1869) (**Fig.20**)(**Fig.21**), estos dos últimos fueron creados en un momento en que revivió el interés por la pintura de Historia por parte del estado tras las reformas de 1863, y ambos pintores aspiraron a demostrar su valía con el fin de obtener algún encargo público⁷⁴.

Estas academias de desnudo masculino son un fin en sí, en muchos casos, como dice Kenneth Clark: “no expresan idea alguna salvo el esfuerzo del pintor por la perfección formal”⁷⁵. La ambición personal llevaría a maximizar los esfuerzos de los envíos obligatorios de los pensionados y así posicionarse como excepción dentro de un sistema que premiaba la disciplina y el conformismo, pero que era tremendamente competitivo. Conseguir repercusión en el Salón era fundamental para los pensionados, cuyos pasos eran seguidos muy de cerca por la prensa, ya que se trataba de las jóvenes promesas del arte. Demostrar maestría en sus desnudos masculinos a tamaño natural sin duda era la mejor forma de ir forjándose un nombre en el cada vez más competitivo mercado del arte, e incluso que el lienzo fuese adquirido por el Estado⁷⁶.

5. IDEAS EN TORNO AL DESNUDO EN EL SIGLO XIX.

5.1. El desnudo y la pintura Neoclásica.

“Se está produciendo un notabilísimo cambio en nuestras ideas, y con tal rapidez que parece prometer un cambio aún mayor por venir. Corresponderá al futuro decidir el fin, la naturaleza y los límites de esta revolución, sus inconvenientes y

⁷³ Crow, “Observations...”,151.

⁷⁴ Fabre, “¿Sabemos...”, 41-47.

⁷⁵ Clark, *El desnudo...*, 339.

⁷⁶ Fabre, “¿Sabemos...”, 46-50.

desventajas, que la posteridad podrá juzgar mucho mejor que nosotros".⁷⁷ Estas palabras fueron escritas por d'Alembert en 1759, aunque se refiriesen a la filosofía, reflejan el clima de cambio que también estaba afectando a las artes desde mediados del siglo XVIII. En el Siglo de las Luces se perfilaron los rasgos esenciales de la modernidad artística, se desarrolló la crítica de arte, la estética como disciplina, la historia del arte, las exposiciones públicas —con los Salones de París como principal exponente—. Además, se introdujeron nuevas categorías estéticas, como lo sublime —que desplazó el concepto clásico de belleza—, estos cambios serán fundamentales para el desarrollo del arte posterior⁷⁸. Se debe tener en cuenta que los Salones contribuirán a la aparición de un nuevo modelo de artista, que se dirige a todo el público y no a un patrón privado, y que "se investirá con el manto del sumo sacerdote de las verdades eternas, del educador público"⁷⁹. Aunque esta aparente liberación supuso en buena medida el sometimiento de los artistas a la clientela burguesa y al mercado⁸⁰.

En el último tercio del siglo XVIII las artes experimentaron un fervor moralizante y el triunfo de las ideas racionalistas; el rechazo del Rococó —hedonista y licencioso— no se entendía como una cuestión de moda que pasaba a ser sustituido por el gusto griego, sino como un cambio profundo que discurre paralelo a la reacción contra una sociedad corrompida, petulante, cínica y desigual. De hecho, en el momento, no se empleaba el término Neoclasicismo ni siquiera Clasicismo, sino que se hablaba del "verdadero estilo", o "restablecimiento de las artes", se entendía este fenómeno como un nuevo renacimiento, una "reafirmación de las verdades atemporales" frente a las modas pasajeras, como se juzgaba lo Rococó⁸¹.

En el último tercio del siglo, con una intención moralista, se propugnaba la vuelta del hombre desnudo, ello implicaba liberarle de la corrupción y su falsa sofisticación. La vestimenta sirve para cubrir el cuerpo, pero también lo insinúa y permite jugar con el

⁷⁷ Honour, *Neoclasicismo...*, 59.

⁷⁸ Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*. (Madrid: Taurus, 2014), 25-45.

⁷⁹ Honour, *Neoclasicismo...*, 59.

⁸⁰ Crow, "Patriotismo...", 15.

⁸¹ El arte neoclásico con su búsqueda de la austeridad moral, seriedad e idealismo, propondrán nuevos temas, nobles y edificantes: "sobrias lecciones de las virtudes domésticas y patrias, estoicos ejemplos de sencillez sin mácula, de abstinencia y de continencia, de nobles sacrificios y heroico patriotismo"; a la altura de estos, el estilo que los expresase debía ser severo y disciplinado, por lo que las formas se purificaron y simplificaron. Desde la crítica de arte se alzaban voces en reclamo de una pintura viril y moralmente íntegra. Diderot pedía a los artistas la moralización de las artes y criticaba la pintura de Boucher por indecente y la censuraba por "afeminado", un reflejo del declive de las artes y de las costumbres. Honour, *Neoclasicismo...*, 57-61.

desvelo. A veces, la representación del cuerpo vestido puede transmitir una experiencia de la carne más viva que los desnudos; así había sucedido en el arte Rococó. El siglo XVIII, además, había experimentado una verdadera obsesión por la moda, que no fue ajena al arte, la vestimenta era vista como señal del estatus y riqueza. En estos momentos el desnudo clásico comienza a ser asociado con un estado de la evolución humana más noble, incluso podía relacionarse con otro de los mitos favoritos del siglo de la Ilustración, el de buen salvaje⁸². Por tanto, el desnudo tenía la capacidad de mostrar al hombre, desprovisto del envoltorio engañoso de la vestidura y las costumbres de su tiempo, tal y como la naturaleza lo había hecho. Al presentar las figuras desnudas, afirmaba Diderot: “alargamos la escena, recordamos una edad más inocente y sencilla, de costumbres más salvajes, más análogas a las artes de imitación”⁸³.

Desde el último tercio del siglo XVIII la reivindicación del desnudo masculino y su preeminencia era también una cuestión de orden estético. La representación del desnudo femenino se veía como problemática por su capacidad de suscitar erotismo, lo que desnaturalizaría su belleza. El cuerpo del hombre se libraba de este obstáculo pues no ofrecería más que placer estético, libre de todo deseo de posesión carnal⁸⁴. Para Immanuel Kant (1724-1804) la perfección física del cuerpo viril reflejaba las más elevadas aptitudes morales; mientras que el cuerpo de la mujer reenviaba a la idea de belleza, el del hombre, en cambio, a lo sublime⁸⁵; tampoco estaba manchado con la concupiscencia, por ello, su contemplación procuraba una satisfacción desinteresada, que según el filósofo alemán era la condición del placer estético⁸⁶. El desnudo se reconocía como la forma suprema de belleza en el arte. Para Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) la belleza ideal del arte estaba en la representación del cuerpo humano, en el *Laoconte o sobre los límites entre la poesía y la pintura* (1766) decía: “la necesidad inventó el vestido, pero ¿qué tiene que ver el arte con la necesidad? Os concedo que hay también una belleza en los paños, pero ¿qué es eso comparado con la belleza de la forma humana?”⁸⁷.

La concepción neoclásica del desnudo era idealista, por tanto, únicamente lícita en tanto que distante en el tiempo y en el espacio y abstraída de la realidad natural. Cuando

⁸² Zerner, “Le regard...”, 98-99.

⁸³ Honour, *Neoclasicismo*, 151.

⁸⁴ Comar, “Nu masculin...”, 91.

⁸⁵ Honour, *Neoclasicismo*, 149-150.

⁸⁶ Comar, “Nu masculin...”91.

⁸⁷ Honour, *Neoclasicismo...*, 151.

se salía de estos esquemas las obras se encontraron con el rechazo y el pudor del público; por ejemplo en el lienzo de J.-L. David *La intervención de las Sabinas*, el rey Tacio, cuyo cuerpo tiene una apariencia más real e inmediata que el de Rómulo, fue objeto de críticas y se consideró que estaba demasiado desnudo⁸⁸. La frialdad del blanco mármol propiciaba un distanciamiento de la realidad respecto a lo representado, lo que impedía que se alcanzase un grado intolerable de verdad. Sin embargo, en pintura el grado de permisividad era menor: “¿Acaso lo que se permite en escultura es permisible también en pintura, donde los objetos pueden ofender a la decencia, presentados con las formas y los colores de la naturaleza, ofrecen un intolerable grado de verdad?” Este elocuente comentario fue la respuesta del Jurado del Instituto a la hora de negar un premio a David, y viene a recordar que “el desnudo era solo aceptable cuando estaba alejado al máximo del verdadero cuerpo humano⁸⁹”.

5.1.1. El desnudo masculino en la obra de Winckelmann.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1868) fue, además de un teórico que contribuyó al asentamiento definitivo de la historia del arte como disciplina⁹⁰, un esteta cuyos escritos marcaron el desarrollo del arte Neoclásico: la pasión contenida, “*la noble ingenuidad y la grandeza calma de las estatuas griegas*”, a su juicio, rasgo distintivo del Arte Griego, condicionó el distanciamiento y la falta de expresividad de las obras Neoclásicas. Su obra de arqueólogo está escrita desde la sensibilidad del esteta, y en ella ensalzó con pasión la belleza masculina, en *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) dice: “(quienes) *nada o casi nada se conmueven* (por la belleza de los hombres) *difícilmente poseen congénito, general y vivaz el sentimiento de lo bello. Imperfecto será para ellos lo bello en el arte de los griegos porque sus bellezas más sobresalientes son más frecuentes en el sexo masculino que en el femenino. Por eso se necesita más sentimiento para percibir lo bello en el arte que el que se necesita para percibirlo en la naturaleza*”⁹¹ Bajo su influencia, los artistas y la Academia situaron la belleza masculina en el centro de su reinterpretación de lo antiguo⁹².

⁸⁸ *Ibidem*, 150.

⁸⁹ *Ibidem*, 150.

⁹⁰ “En la segunda mitad del siglo XVIII todo el bagaje figurativo que había proporcionado la escultura grecorromana a lo largo de los siglos anteriores fue organizado y jerarquizado según unos principios histórico-artísticos, su utilización empezó a contar con justificaciones que podrían ser calificadas ya de científicas. Lo bello empezaba a ser razonablemente explicado a partir de la historia.” Reyero Hermosilla, *Apariencia...*, 16

⁹¹ Reyero Hermosilla, *Apariencia...*, 17.

⁹² Bordes, “Le genre...”, 680.

En *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) declara que “las estatuas antiguas no son meras reliquias de una civilización desaparecida, sino obras vivas de arte que han de importar mucho a los contemporáneos porque encarnan la esencia del espíritu griego”⁹³. Winckelmann en este ensayo abogaba por que los artistas contemporáneos volvieran al espíritu de la antigüedad, no a partir del plagio del arte antiguo sino tomándola como fuente de inspiración artística.

Para Winckelmann el ideal griego cristalizaba en el cuerpo masculino; especial repercusión tuvo su distinción entre la belleza severa y la belleza graciosa, entre el cuerpo potente y viril del hombre maduro como se presenta en el *Torso de Belvedere* y la belleza juvenil del *Apolo de Belvedere*, que reconoce como el ejemplo perfecto de este tipo⁹⁴. Apreció la variedad de tipos de belleza en las distintas edades, pero ensalzó particularmente las formas juveniles y gráciles del efebo. En su obra abrió la puerta a la crítica subjetiva pues reconoce que la subjetividad intervenía en la comprensión de la belleza⁹⁵.

Así mismo, para Winckelmann la representación del cuerpo en la Grecia Clásica y Helenística era un reflejo de la realidad, concebía el Arte Griego como el ideal naturalista. La razón de la superioridad del Arte Griego estaba, según él, determinada por el clima templado de Grecia y las tradiciones, que permitían la visibilidad total del cuerpo masculino desnudo en el deporte. Suponía una mayor perfección física a los griegos que a sus contemporáneos, perfección que asociaba a la libertad política de la polis de Atenas. Para Winckelmann, no es la representación lo que confiere al desnudo antiguo las formas ideales, sino al contrario, la representación es precedida por el modelado del cuerpo “natural”⁹⁶. Al respecto dice:

*Todos los jóvenes griegos hallaron en los grandes Juegos un poderoso estímulo para los ejercicios corporales (...) Igualarse al divino Diágoras era el supremo deseo de la juventud*⁹⁷.

⁹³ Honour, *Neoclasicismo...*, 96.

⁹⁴ Henner, “Le regard...”, 91.

⁹⁵ Röske, “For and against...”, 58.

⁹⁶ Fend, *Les limites...*, 56.

⁹⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Trad. por Vicente Jarque (Barcelona: Península, 1987), 82.

En su obra posterior, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), Winckelmann sistematizó el arte griego hasta época romana, concibió el devenir del Arte Antiguo como un proceso orgánico, con cuatro ciclos: primitivo o arcaico, el sublime o grande, el bello y el de imitación. Pero además de desarrollar su particular esquema histórico, volvió sobre las ideas entorno al cuerpo masculino ya comentadas, y reflexionó extensamente sobre la belleza graciosa y la relación entre belleza y libertad.

En la obra de Winckelmann el efebo encarna el *beau idéal*. La figura del adolescente no es simplemente, según él, una variante del cuerpo masculino en una etapa concreta de la vida sino que como imagen ideal se convierte en universal, y en ella se conjugan belleza ideal y masculinidad ideal⁹⁸. En la estética de la ilustración lo sublime —vinculado con el poder, lo elevado y lo austero— se asociaba comúnmente a lo masculino, mientras que lo bello —que sugiere una sensualidad gratificante— se asociaba a lo femenino; pero Winckelmann ve las categorías interconectadas e incluso parece que invierte los paradigmas (ilustra lo sublime con la escultura de Niobe)⁹⁹. El arqueólogo señala el *Apolo de Belvedere* como el más elevado ideal del Arte Antiguo y en la

⁹⁸ A. Potts juzga problemático que el ideal de masculinidad se encarne en un cuerpo indeterminado, donde la identidad sexual no está plenamente manifiesta. En contra está T. Halliday que no considera la ambigüedad del efebo de índole sexual sino de clase, porque la adolescencia sería el último momento en que la imagen de un solo hombre pudiese representar a la totalidad, antes de que los cuerpos de aquellos menos favorecidos fuesen señalados con la marca de Caín, el trabajo. A esta interpretación llega apoyándose en la teoría de los temperamentos de Pierre-Jean-Georges Cabanis (1757-1808) en *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802). Halliday, "From naked to...", 148-152. Potts, "Flesh...", 117-123.

⁹⁹ Para Winckelmann el ideal de belleza toma forma en el desnudo masculino. Pero mientras que el arte griego se produjo en el seno de una civilización donde el homoerotismo tenía cabida, Winckelmann escribe en una época en que los ideales de belleza física son determinados por el paradigma de la heterosexualidad obligatoria, en este contexto es difícil describir la belleza del cuerpo de los varones sin recurrir al cuerpo femenino. En su obra perpetúa una convención de su tiempo que asocia belleza y feminidad; la belleza de la apariencia corporal se delinea como una cualidad femenina, pero el *beau idéal* toma cuerpo en las estatuas masculinas, en base a esto, belleza y masculinidad quedan vinculadas, pues el ideal está estrechamente ligado a lo masculino. Para llegar a esto, Winckelmann concibe las categorías estéticas de forma novedosa, la estética ilustrada de Burke establecía una división sistemática por géneros de las categorías estéticas: la belleza y lo sublime. La categoría de lo sublime, como se define en el siglo XVIII, es el paradigma de una experiencia estética agotadora, grave, pesada y trascendente. Concebido lo sublime en estos términos lo sublime es masculino y escapa a las formas convencionales de disfrute sensual de los bellos objetos, concebidos como femeninos. La belleza estaría asociada a lo femenino y sugiere sensualidad, lo sublime a lo masculino y está vinculada a lo poderoso, elevado, austero etc. Esta dualidad de Burke impide la asociación del desnudo masculino con la belleza, si bien es cierto que en su teoría lo sublime se encuentra en la naturaleza y no en el cuerpo humano ni el arte, a la hora de ejemplificar la belleza si lo hace con el cuerpo de la Venus Medici. En resumen, Burke se establece una separación categórica entre el poder de lo sublime y lo erótico de la belleza. Según A. Potts tanto Burke como Winckelmann ponen el sexo y el poder en el centro de sus estéticas, pero de maneras diferentes, pues frente a la estricta polarización del primero, Winckelmann ve las distintas categorías perfectamente interconectadas. Potts considera que el desnudo masculino ideal se movía en un espacio liminal entre dos tendencias estéticas, por un lado evocaba una deseabilidad erótica, que convencionalmente estaba asociada con el cuerpo femenino, y por otro, la sugerencia de una presencia masculina desfeminizada que expresase poder. Fend, *Les limites...*, 51. Potts, *Flesh...*, 113-123.

interpretación — subjetiva— que realiza de la escultura fusiona la belleza cargada de erotismo y la elevación poderosa de lo sublime. Convirtió esta imagen en el ideal de representación masculina y proyectó en ella sus deseos eróticos, al tiempo que mantuvo su carga significativa como imagen elevada y poderosa “he envisaged it as a complex intermingling of erotically charged beauty and sublime power and elevation”¹⁰⁰.

Las obras de Winckelmann fueron pronto traducidas al francés y generaron importantes debates cuya repercusión fue duradera; al respecto, C. Reyero dice: “La idea de que la belleza debía ser apreciada en un cuerpo desnudo, cuya fascinada exaltación constituye uno de los aspectos más esenciales de su pensamiento, sobrevivió, incluso, a la personalidad de su creador”¹⁰¹.

5.1.2. La influencia del Winckelmann.

Winckelmann hizo del efebo la encarnación *del beau idéal*, una imagen desinteresada, formalmente pura y de abstracta perfección. Así mismo, su descripción del *beau style* griego contribuyó a que se difundiese un lenguaje formal neoclásico que se distingue por la acentuación del contorno y la renuncia al modelado interior —desde la segunda mitad del XVIII era común la asociación entre una figura únicamente definida por su contorno con las formas femeninas—. El ideal de belleza que reintroduce es ambiguo porque se constituye incorporando elementos propios del canon de representación femeninos¹⁰².

Los estetas del momento como Touissant-Bernard Emeric-David (1755-1839) y Louis Visconti (1791-1853), adscritos al *beau idéal* que había definido Winckelmann, reconocían una especial belleza “*dans un âge, entre l’enfance et l’adolescence*”. El efebo se caracterizaba por la androginia, al no haberse desarrollado con plenitud los caracteres sexuales secundarios el cuerpo se mantenía en un estado de indefinición. El propio Winckelmann veía la belleza ideal en la imagen de un varón que pudiese ser confundido con una muchacha, como había sucedido a Aquiles entre las hijas de Licomedes¹⁰³.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 117-128.

¹⁰¹ Reyero Hermosilla, *Apariencia...*, 19.

¹⁰² Barbara Stafford interpreta a Winckelmann dentro de la tradición neoplatónica y de la teoría del arte renacentista, en la dicotomía entre línea y color, en este sentido la línea se concibe como un elemento racional e implícitamente masculino. Para M. Fend, no se puede pasar por alto las nuevas connotaciones que adquiere la línea ondeante en el siglo XVIII, que al asociarse con el agua y las metáforas líquidas quiere una cualidad sensual en lo formal e implícitamente femenina en el plano simbólico. Fend, *Les limites...*, 51-53. Barbara Stafford, “Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of the Imperceptibility”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, nº13, (1980), 71-73.

¹⁰³ Fend, *Les limites...*, 53.

5.1.3. La apropiación política de Winckelmann.

A finales del siglo XVIII confluyeron el deseo de renovar el arte a través de la emulación de las formas puras y simples de la antigüedad, con la voluntad política de cambio de régimen; el ideal Revolucionario aspiraba a los valores públicos, patriotismo y virtud de las repúblicas antiguas. Lo clásico se presentaba como un modelo alternativo a la corrupción del antiguo régimen, tanto en lo político como en lo artístico; en este contexto el desnudo masculino actuó como una imagen capaz de conectar la libertad republicana con la libertad antigua. Se debe tener en cuenta que estas ideas se construyen sobre el pensamiento platónico, en uno de los pasajes de *El banquete*, Platón describe la contemplación del bello efebo por un ciudadano maduro como un medio potencial para elevar la mente desde el reino de lo sensual hacia una comprensión del bien universal¹⁰⁴.

El desnudo masculino se tomó como la imagen del sujeto verdaderamente emancipado al asociarse el arte de la antigüedad con las libertades ciudadanas de las sociedades que lo crearon; estas son ideas fundamentadas en los textos de Winckelmann. En *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), que en el momento se consideraba el compendio más completo de información sobre el arte de la Antigüedad, había establecido una relación de causalidad entre el clima de libertad y la eclosión del arte griego. Fue precisamente en los años de la Revolución cuando se publicó, entre 1790 y 1794, una nueva traducción al francés a cargo de H.J. Hansen, actualizada con notas y ampliada con nuevos artículos¹⁰⁵.

En la década de 1790, estética clásica y republicanismo político parecían ir de la mano; Winckelmann creció en reputación en los círculos de artistas más radicales, pues a través de sus interpretaciones y lecturas del arte clásico se podía justificar la búsqueda de un arte republicano reviviendo el ideal estético antiguo. Winckelmann era en palabras de Athanase Déroulède (1766-1807): “*the only one to have described with some dignity the beauties of the Antique*”. Su obra se veía como la enciclopedia donde los artistas podían aprender el vocabulario que les permitiese crear un verdadero arte clásico y regenerado. Déroulède en el *Journal de la Société Populaire et Republicaine des Arts* en su intento por definir un arte republicano recurrió y parafraseó a Winckelmann, concretamente aquellos pasajes en que relaciona la belleza de la estatuaria antigua y los

¹⁰⁴ Crow, “Observations...”, 158.

¹⁰⁵ Potts, *Flesh...*, 222-226.

ideales de libertad política¹⁰⁶. En relación con este contexto se han explicado la aparición de obras alegóricas con una clara intencionalidad política en las que se representan efebos desnudos, como es el caso de *La muerte de Bara* (**Fig.22**), de J.L. David (1794), que representa al joven mártir de la Guerra de Vendée; Jean Baptiste Regnault, *La libertad o la Muerte* (1794)(**Fig.23**), alegoría en la que el genio alado de Francia elige el destino de la Nación; *La Unión del Amor y la Amistad* (1793)(**Fig.24**), también una alegoría, en este caso sobre la concepción burguesa, y jacobina, del matrimonio¹⁰⁷.

5.1.4 Periodo postrevolucionario.

A principios del XIX el desnudo masculino se valoraba según el filtro estético del Neoclasicismo, que había sido formulado por Winckelmann; pero, poco a poco, la pasión que el esteta había proyectado en el desnudo masculino se diluirá en una mayor preocupación por los aspectos formales, mientras la Antigüedad perdía progresivamente su carácter de norma estética obligada. Con el Directorio se experimentó una resintitucionalización de la educación artística, la Academia Real se había suprimido por la Convención Nacional en 1793 y ahora se fundará el Instituto de Francia (1795). Esta institución contribuyó a que emergiese un academicismo post-revolucionario, escéptico con las implicaciones libertarias del arte clasicista. Las publicaciones que animó el Instituto insisten en la perfección del arte de la Antigüedad pero dejan a un lado la utopía política¹⁰⁸.

En torno a 1800 se comienza a cuestionar la noción del *beau idéal* inspirado por Winckelmann. El efebo no escapaba de las asociaciones con la Revolución, pues había sido parte de su cultura visual, como también lo fue Hércules, que momentáneamente se reconoció símbolo de la unión fraternal de los franceses contra la monarquía¹⁰⁹.

A finales del XVIII, Johann Heinrich Lavater (1741-1801) ve la belleza por excelencia representada en el cuerpo femenino y no en el del efebo; encumbró a la Venus de Medicis como *summum* de la belleza y la gracia antiguas, en lugar del Apolo de Belvedere, como habían hecho Winckelmann y sus seguidores. Con el rechazo del efebo

¹⁰⁶ Alex Potts ha señalado la inestabilidad de una imagen que, a través de las formas sensuales del desnudo masculino ideal, encarnase o simbolizase valores éticos y políticos elevados. La carga erótica y política que Winckelmann había identificado en el desnudo masculino fue breve, las apasionadas descripciones que hizo del *beau idéal* y que habían tenido un especial eco en el periodo jacobino, recibieron cada vez menos atención en la teoría artística post-revolucionaria. *Ibíd*em, 225.

¹⁰⁷ Fend, *Les limites...*, 92-94.

¹⁰⁸ Potts, "Flesh...", 226.

¹⁰⁹ Halliday, "From the Naked...", 148-150.

deja a un lado las formas indeterminadas y andróginas y, como consecuencia, se vuelve a trazar una frontera neta entre los sexos. Estas ideas las desarrolló en *Elementos anatómicos de osteología y miología: para el uso de los pintores y escultores* (1790, traducido y publicado en francés en 1797)¹¹⁰.

En los primeros años del siglo XIX se estaba debatiendo con intensidad la noción del *beau idéal* que había concebido Winckelmann, Emeric-David fue uno de los primeros en contestar al ideal de Winckelmann, en *Recherches sur l'art statuaire* (1805) propuso una imagen más moderada y sobria. Para el autor, el arte griego es ejemplo de la imitación de la naturaleza, aunque su concepción del *beau idéal* difiere de Winckelmann, pues considera que los griegos buscaban la belleza ideal en la naturaleza, no por encima de ella ni del plano de la percepción sensible “*le nom de beau idéal considéré en lui meme, ne puet donc que désigner le beau visible, le beau réel, le beau de la nature*¹¹¹”. Emeric-David aboga por un arte más real, más materialista, un cuerpo que no eluda su contenido interno, al contrario que Winckelmann anima a la representación de músculos, venas y huesos, el interior no debe suprimirse. Insiste en la importancia de que los artistas estudien en profundidad la anatomía, y les invita a que se acerquen al cuerpo de la mano de la medicina con una mirada empírica.

Las reglas que propone Emeric-David están por encima de las distinciones entre los sexos, son válidas tanto para el cuerpo de hombres como de mujeres. Si bien su ideal corporal masculino es implícitamente viril pues lo concibe entrenado y con la musculatura desarrollada. Considera que la estima de los griegos por la belleza masculina tiene su explicación en la funcionalidad militar del cuerpo entrenado. El desnudo masculino sigue teniendo una dimensión política, pero ya no evoca un sujeto libre como el efebo de la utopía republicana, sino el cuerpo utilitario para la patria del soldado. Así mismo, para Emeric-David el efebo no representará más un ideal universal, las formas poca marcadas del adolescente deben restringirse a la imitación de los cuerpos juveniles¹¹².

Auguste Hilarion Kératry (1769-1859) en su obra *Beau dans les arts d'imitation* (1822) ataca, como Emeric-David, el idealismo de Winckelmann y su particular visión

¹¹⁰ Fend, *Les limites...*, 52.

¹¹¹ Fend, *Les limites...*, 143.

¹¹² *Ibidem*, 144.

de la Antigüedad¹¹³. Su estética es conservadora y en ella asocia belleza y bondad moral que confluyen en el *beau absolu*, correspondencia entre lo bello material y lo bello moral; este se alcanza cuando la figura se construye conforme a su tipo ideal, de acuerdo con las funciones específicas de su sexo. Por ello lo bello solo puede expresarse en la forma consumada a la que hombres y mujeres son destinados, en la plena madurez de sus facultades intelectuales, físicas y morales; y no en la figura del adolescente, que es relativa porque no ha culminado su desarrollo. Por otro lado, Kératry acusa al arte de la antigüedad de haber confundido las diferencias naturales entre los sexos. Las formas andróginas asociadas en el arte Neoclásico al *beau idéal* le sugieren degradación moral¹¹⁴: “*Ce que nous nommons beau idéal dans les formes a été l’effet d’une dégénération dans les moeurs*”¹¹⁵.

5.2. Nuevos movimientos artísticos y la pintura Académica.

Algunos historiadores del arte han afirmado con rotundidad que el desnudo masculino desapareció a medida que avanzaba el siglo XIX, y que este fue remplazado por el desnudo femenino¹¹⁶, imagen que en los Salones del Segundo Imperio se representó hasta el paroxismo, y cuyo grado de idealización le permitió abrazar el erotismo sin chocar con el público —siempre que lo hiciese respetando la muletilla clásica que proporcionaba la mitología, o la distancia física de un oriente exótico y fantástico—¹¹⁷. Pero aunque no desaparezca, si decae la representación del desnudo masculino en comparación con el femenino, sobre todo si se tiene en cuenta la relevancia que tuvo a principios de la centuria, además en estos momentos, los escasos desnudos masculinos que se representan pasan desapercibidos porque “las publicaciones más difundidas no tienden a darlos relevancia gráfica alguna”¹¹⁸. Las causas del menor protagonismo pueden

¹¹³ Su teoría artística se ve influenciada por su profunda fe cristiana, y en ella confluyen sus postulados estéticos con disquisiciones de orden moral. Será un férreo defensor del clasicismo Davidiano en contra de las tendencias románticas. *Ibidem*, 143.

¹¹⁴ El desprecio por las formas andróginas ha sido relacionado con la consolidación de las determinaciones burguesas sobre la diferencia sexual, el *beau idéal* se convirtió progresivamente en imagen conflictiva, mientras se afirmaba plenamente la asociación entre cuerpo erotizado y cuerpo femenino. *Ibidem*, 143-149.

¹¹⁵ *Ibidem*, 148.

¹¹⁶ Solomon-Godeau, con esta afirmación refuerza la hipótesis de que los desnudos masculinos “afeminados” de la pintura neoclásica son el precedente directo de los desnudos femeninos de la segunda mitad del siglo, un cuerpo exhibido para el placer de la mirada masculina. Solomon-Godeau, *Male...*, 27-35.

¹¹⁷ La caricatura de Honoré Daumier “*Des Vénus, toujours des Vénus*” (1863) refleja el protagonismo del desnudo femenino en el Salon de 1863, año en que fueron exhibidos *Venus Anadyomène* de Alexandre Cabanel, el *Nacimiento de Venus* de Amaury-Duval y *La Perla y la Ola* de Paul Baudry, el que obtuvo la palma. Loyrette, “The Nude”, 101.

¹¹⁸ Reyero Hermosilla, *Apariencia...*, 25.

ser múltiples¹¹⁹; pero en particular, la crisis en la que entró la pintura de historia —con cada vez menos peso frente a otros géneros como el paisaje, el retrato o las escenas de género—, y también la búsqueda de un arte menos narrativo, deben señalarse entre las causas principales de la creciente escasez¹²⁰.

De todos modos, hay que tener en cuenta que el problema del desnudo se ha sobredimensionado, ni el desnudo femenino se había expulsado de las representaciones neoclásicas, como afirma A. Solomon-Godeau —y desmiente con acierto P. Bordes—¹²¹, ni en la segunda mitad lo hace el masculino. La educación artística contribuyó a la primacía del desnudo masculino y esta no se desvaneció en la segunda mitad del siglo. La mayoría de ejemplos con que A. Solomon-Godeau ilustra la primacía del desnudo masculino en la pintura Neoclásica son obras vinculadas a los contextos formativos —cuadros de Historia concurrentes al *Prix de Rome* y los *envois de Rome* de los pensionados—. Medio siglo después, el desnudo masculino ya no tendrá el papel privilegiado de antaño en la teoría artística¹²², y el desnudo femenino será sinónimo de éxito en los Salones, pero en esos contextos mencionados continuó estable y en los mismos términos la figuración del desnudo masculino *per se*¹²³. Fuera del contexto formativo, la aparición del cuerpo desnudo en cuadros de Historia era y había sido muy arbitraria, casi exclusiva de escenas mitológicas, (y desde luego no siempre, un maestro del Clasicismo como Nicolas Poussin (1594-1665), cuyo ejemplo seguía muy vigente, había cubierto también sus figuras mitológicas con drapeados), un par de sujetos bíblicos

¹¹⁹ Solomon-Godeau desde una perspectiva de género apunta a las convenciones sobre la sexualidad burguesa. Solomon-Godeau, *Male...*, 195-103.

¹²⁰ La crisis de la pintura de Historia es también la crisis de la esfera pública; en el bloque dedicado a la Academia ya se ha señalado como los cuadros de Historia, debido a lo costoso en tiempo y esfuerzos de su producción, requerían del apoyo de las instituciones; en aquellos momentos que el patrocinio público decayó, los pintores se vieron obligados a buscar alternativas y crear obras de menor formato, comúnmente escenas de género, que podían ser colocadas en el mercado con mayor facilidad. Pero además de la falta de apoyo institucional, su base conceptual entró en cuestionamiento, el arte cada vez se volcaba más hacia lo moderno y no a la búsqueda de la belleza absoluta y las verdades inmutables. Stephen. F. Eisenman, “El declive de la pintura de Historia: Alemania, Italia, Francia”, en *Historia crítica...*, 243-251. Fabre, “Sabemos mirar...”, 31-50.

¹²¹ P. Bordes sostiene que basta con echar un vistazo a la producción de finales del XVIII y principios del XIX para ver que la mujer desnuda se sigue representando. Bordes, “Le genre...”, 684-685.

¹²² La pasión que Winckelmann había volcado sobre el desnudo masculino se fue olvidando progresivamente. Como ya se ha visto, en los años que trascurrieron entre la Revolución de 1789 y la Monarquía de Julio el desnudo masculino, especialmente la figura del efebo, había ido perdiendo de manera muy progresiva su posición privilegiada como imagen que encarnaba la belleza ideal. Zerner, “Le regard...”, 92.

¹²³ A lo largo del siglo los “*envois de Rome*” serán tanto estudios del cuerpo masculino como del femenino. Ingres fue el pionero en estudiar las formas de la mujer con su *Bañista de Valpinçon* (1808), en su momento fue toda una provocación para las autoridades académicas, no solo por tratarse de un desnudo femenino, sino también porque el tratamiento del desnudo de espaldas, poco articulado, con líneas fluidas, sin sombras acusadas y casi sin modelado trastornó las expectativas y las costumbres de la institución. *Ibidem*, 98.

como David o Abel, y muy rara en temas históricos; lo que realizó J.-L. David en las *Sabinas* y el *Leónidas en las Termópilas* es más la excepción que la norma¹²⁴.

A mayores, pese a la admiración que suscitaba el desnudo masculino a artistas y críticos, la belleza de estos cuerpos no fue vista como inocente por todo el público, que solía mostrar cierto grado de turbación, sobre todo si el sexo se presentaba explícitamente; por ello, más allá de los círculos artísticos, la contemplación del desnudo estaba sometida a prejuicios¹²⁵. Hay que tener en cuenta que hasta finales del XVIII los Salones estaban restringidos a un número escaso de visitantes, la corte y las élites culturales; pero a lo largo del siglo XIX las exhibiciones públicas se convirtieron en eventos de masas que democratizaron el acceso al arte. Los Salones de París eran un divertimento al que acudían familias enteras, y este es el mayor problema, pues cualquier acercamiento del público femenino al hombre desnudo se veía como conflictivo y se procuró evitar, por ejemplo Kératry formuló el imperativo de respetar el pudor pasivo de las espectadoras. Se debe recordar que en el marco de la cultura burguesa, durante el siglo XIX, el pudor —seña de identidad de la burguesía— se impuso como comportamiento público¹²⁶.

Además tampoco se podría hablar de desaparición del desnudo masculino porque, más allá de los temas mitológicos y de la pintura sagrada donde tradicionalmente se representado el cuerpo desnudo, surgieron nuevos temas que aprovecharon los pintores de los movimientos más a la vanguardia para colocar desnudos masculinos contemporáneos¹²⁷: Como los bañistas de Honoré Daumier Frédéric Bazille, o Paul Cezanne con varias series sobre el tema (**Fig.25**); trabajadores semidesnudos como en *Los acuchilladores de parqué* (1875) Gustave Caibellotte (**Fig.26**); o *Luchadores* de Gustave Courbet(1853) y Alexandre Falguière (1875) (**Fig.27**)(**Fig.28**).

¹²⁴ Solomon-Godeau, *Male trouble...*, 43.

¹²⁵ Reyer Hermsilla, *Apariencia...*, 22-23.

¹²⁶ Reyer Hermsilla, “El prestigio...”, 61.

¹²⁷ También el desnudo masculino se desplazó a otros medios de representación. La invención de la fotografía abrió nuevas posibilidades para la distribución y consumo de imágenes que representasen el cuerpo masculino, muchas veces en contextos deportivos. Estas imágenes proliferaron en publicaciones y manuales de todo tipo: médicos, higiénicos, de cultura física, *bodybuilding*, deportivos, artísticos, y un largo etcétera. En estos nuevos medios, muchas veces conectados con la medicina, la sociología y la antropología, la exposición del cuerpo desnudo se prestó a una mirada científica, que fue fundamental en el reconocimiento y negociación de una masculinidad saludable, así como también en la búsqueda de diferencias raciales y de clase. Entre esta mirada científica del cuerpo masculino desnudo, que se podría denominar “médica” y la producción pictórica se desarrollaron interesantes influencias. Callen, *Looking...*, 73.

5.2.1 La ruptura del ideal neoclásico.

Los artistas románticos serán los primeros en contestar el ideal Neoclásico, los años veinte y sobre todo los treinta fue el momento en que el desnudo masculino entró en una profunda crisis. Estos artistas por una parte denuncian el formalismo vacío y también se declaran aburridos de los sempiternos sujetos sacados de la Antigüedad, que figuran una desnudez masculina heroica y guerrera, con anatomías tersas, perfectas, lisas, frías y sin vida, fieles al canon clásico que preconizaba la pintura de David¹²⁸. Algunos declaran su voluntad de representar “*la grandeur simple et vraie de l’homme réel*”, —frase del historiador y crítico de arte Adolphe Thiers (1797-1877)—, invadidos por un espíritu ansioso por abolir la distancia entre el arte y la vida¹²⁹.

Así mismo, se erosionó la base conceptual del desnudo académico, que no es sino la noción de *beau idéal*, el principio que considera que la obra de arte debe trascender la presencia material del modelo para encarnar, a través de un cuerpo masculino idealizado, los valores más nobles de la humanidad. En este contexto, la creación artística se reorganiza entorno al desnudo femenino, que se convertirá progresivamente en el nuevo emblema de una belleza idealizada, pero sin ser desposeída de su erotismo¹³⁰. Además, lo que los clasicistas defendían por sus valores atemporales, para otros ya poco tenía que decir en la era de las Revoluciones. El escritor francés Marie-Henri Bayle (1783-1842), más popularmente conocido por su seudónimo Stendhal, veía el desnudo masculino como una imagen anacrónica. Sus críticas al *Salon* de 1824 ofrecen un jugoso testimonio del desapego creciente hacia el Arte Clásico como modelo obligado: “*What do I care about a Antique bass-relief? Let us do good modern paintry. The greeks like the nude, we, we never see it, and I will go further and say that it disgust me*”¹³¹.

La representación del desnudo moderno fue crecientemente identificado como femenino, ya que la vanguardia artística progresivamente marginalizó el desnudo masculino, indisociable de la tradición académica. En este sentido, la crítica al desnudo masculino se entiende porque este encarnaba el *beau idéal Antique*, no el *beau idéal moderne*. El Romanticismo, para Stendhal, se identificaba con el espíritu de su tiempo, los artistas tenían la obligación de reflejar en su arte el momento en que viven; por ello,

¹²⁸ Lucie-Smith, *El arte...*, 24-27.

¹²⁹ Lise Manin, “L’artiste face à l’âpre verité du nu”, *Masculin/ masculin l’ homme nu dans l’art de 1800 à nous jours* (Paris: Edition Beaux Arts, 2013), 33.

¹³⁰ *Ibidem*, 30-34.

¹³¹ Walters, *The nude...*, 235-238.

el desnudo heroico no tiene cabida en la pintura moderna porque no la tiene en la sociedad del momento— es una imagen alejada que distancia al espectador del arte. — Sin embargo, la situación con el desnudo femenino es diferente “*In antiquity, all was achieved through the male, our modern taste let's the female triumph*”. El desnudo masculino no se correspondía con la imagen del hombre burgués de su tiempo, pertrechado en su austero uniforme negro de chaqué y pantalón. Sin embargo, el femenino aumentó las ocasiones en que se representa, justificado por la historia, la mitología o el orientalismo, y cada vez más en escenas realistas de mujeres desnudas, baños, vistiéndose, desvistiéndose, en la *toilette*, si bien se tachaban como sujetos vulgares¹³². El desnudo femenino ha sido descrito como “*display nude*”, un cuerpo desprovisto de connotaciones más elevadas, “degradado” al plano de la belleza y deleite puramente visual.¹³³

Stendhal también criticó el papel que desempeñaba el desnudo en la formación de los artistas. Los términos en que comienza a ser entendido el arte por los románticos, como triunfo de la libertad creativa del artista, llevarán a un desprecio por el modelo pedagógico académico, que pasaba por enseñar el arte como si de una ciencia exacta se tratase, estos “caducos” ideales de la Academia preparaban a los pintores para crear obras sin pasión— según el criterio del crítico—¹³⁴.

Pero más radical fue la actitud de los realistas, estos prolongaron el esfuerzo de aquellos románticos preocupados por lo contemporáneo. Charles Baudelaire demandaba a los artistas que representasen “el heroísmo de la vida moderna”, que, con la mirada atenta del *flâneur*, se inspirasen en la realidad circundante y abandonasen los temas del pasado. Es por ello que rechazaban los desnudos de la pintura clasicista “porque aparecían revestidos de historia o de mitología” y como tales eran un arte falso e hipócrita. De la misma forma, el arte Realista reivindicaba naturalidad, los artistas tenían la obligación de inspirarse en la actualidad de forma indiscriminada, sin excluir aquello vulgar o marginado¹³⁵.

En 1865 Émile Zola (1840-1902) describe Gustave Courbet como “*faiseur de chair*”, su visión del cuerpo es sincera y nada complaciente, como en la naturaleza, es una

¹³² En la vida cotidiana existían mujeres que se exhibían su desnudez, las prostitutas. Reyer Hermosilla, *Apariencia...*, 40-41.

¹³³ Walters, *The nude...*, 237.

¹³⁴ *Ibidem*, 235-238.

¹³⁵ Zerner, “Le regard...”, 101-107.

carne que palpita, a menudo sucia, seca, flácida o desagradable. El gusto dominante rechaza esta mirada sincera, desagrada a los críticos y a un buen sector del público, que preferían la idealización de Ingres o el virtuosismo de los pintores académicos¹³⁶. Desde el punto de vista de las costumbres, la representación verista del hombre desnudo parece en desventaja con aquella idealizada —pues esta se ve como obscena y degradante—, aunque nunca se proscribió de la escena artística. Cuando se traspone al lienzo el modelo con sus propias características —sin ningún filtro idealizante—, en vez de una imagen convencional, que podría haber sido la de un héroe, lo representado se convierte en hombre desvestido, y por tanto inadecuado e indecente¹³⁷.

La escasez de pinturas realistas o naturalistas que representan desnudos masculinos tiene también que ver con las pocas ocasiones en que el hombre contemporáneo muestra su desnudez —en el caso de las mujeres cabía la posibilidad de representar prostitutas—. Deporte o eventualmente en algunos trabajos se podía representar con naturalidad el cuerpo masculino desnudo. En el caso del hombre las ocasiones eran más limitadas¹³⁸.

También la voluntad de describir objetiva y minuciosamente el cuerpo, dejando a un lado todo intento de idealización, llevará a algunos artistas a poner la mirada en los avances de las ciencias de la observación, biología, etnología, anatomía y antropología. La aparición de la fotografía a partir de 1839 afectará a los hábitos artísticos y visuales. La imagen fotográfica gozó del estatus de verdad positiva indiscutible, su objetividad proporcionará imágenes de la realidad transparentes, y para algunos artistas se convirtió en sustituta de la naturaleza. De todos modos “la concepción del arte como representación empírica de un objeto desaparece gradualmente, de manera que la vitalidad formal de la anatomía corporal masculina comienza a convertirse en un referente puramente material”¹³⁹.

¹³⁶ Thomas Schelesser, “L’inéluctable déchéance des corps”, *Masculin/Masculin...* Editions Beaux Arts..., 38.

¹³⁷ Loyrette, “The Nude”..., 103-104.

¹³⁸ Callen, *Looking...*, 59-65.

¹³⁹ Reyero Hermosilla, *Apariencia...*, 43.

5.2.2. La resistencia: la pintura Académica o *Pompier*.

En torno a la década de 1860, en contraste con la debilidad de la pintura de historia, el desnudo goza de cierta vitalidad en el Salón¹⁴⁰. Se trata de pintura de figuras a tamaño natural realizadas a partir de un modelo de estudio y pasadas por el filtro del clasicismo —que las convierte en sujetos mitológicos o alegorías—, si bien son más veces desnudos femeninos que masculinos. Estos desnudos pintados por los académicos o *pompier*s, quieren retrotraerse a los ideales utópicos de Winckleman y la perfección del arte clásico, pero aunque heredero de la tradición, el desnudo aquí está libre de proyecto revolucionario alguno, es más bien un reflejo del imaginario burgués en su búsqueda del *juste milieu*, una forma artística que integra el academicismo clasicista con la sensibilidad romántica y el realismo emergente. Estos desnudos —en los que el cuerpo masculino es heroico y viril, y se contrapone al ideal femenino, suave y delicado— parecen imágenes soñadas, carentes de tensión, pero son también provocadoras¹⁴¹.

Quienes permanecían fieles a los principios de la Academia —que son los del arte clasicista— creían que la pintura debía aspirar a la perfección, y confiaban en el canon de la discernible y mesurable belleza, defendían el desnudo, pues no concebían “*forme plus parfaite que celle de homme*”. El desnudo, era para ellos, la expresión más elevada del arte, la imagen que mejor traducía la nobleza humana, también un lenguaje universal capaz de ser entendido y valorado en todos los tiempos y lugares. El desnudo es “*l' essence même de l'art...., son principe et sa forcé, l'armature mystérieuse qui l'empêche de se descomposer et de se dissoudre*”¹⁴².

Con una percepción tan elevada del desnudo, forma en la que confluyen verdad, belleza, eternidad e imaginación¹⁴³, Théophile Gautier (1811-1872), crítico de arte, se lamentaba hacia mediados de siglo de la progresiva desaparición del desnudo clásico, que censuraba como la muerte del gran arte, frente a los otros géneros que cada vez tenían mayor peso en los salones: el género, el paisaje o el retrato. Paul de Saint-Victor en el

¹⁴⁰ La diferenciación que aquí se hace entre pintura de Historia y pintura de desnudo es que la primera se refiere a escena con múltiples figuras, que pueden estar desnudas o no, y la segunda a los estudios de figura desnuda a tamaño natural. Jiménez Burillo, “El canto de cisne...”, 24.

¹⁴¹ *Ibidem*, 24.

¹⁴² Loyrette, “The nude”..., 100.

¹⁴³ Théophile Gautier, en el Salon de 1864 dice “*Le nu est pour la peinture ce que le contre-point est pour la musique, le fondement de la vrai science. L' étude de la forme humaine, absolue et dégagée de tout costume et de toute mode transitoires, est seule capable de produire des artistes complets. Là est la vraie, le beau, l'eternel. L'imagination en quête d' idéal ne saurait aller plus loin. L'homme ne peut donner à son reve une forme plus parfaite que la sienne. Aussi c'est à rendre cette forme modelée à son image par le créateur que doivent tendre les efforts et les ambitions de l'art sérieux* .*Ibidem*, 101.

Salon de 1864 dice: “*L'étude du nu remis l'honneur replacera sur la base la souveraineté de la forme humaine... Le genre exercé par tant de talents restera la peinture de la vie privée; le paysage a conquis un espace qui ne lui sera plus disputé. Mais entre le Paysage et le Genre, il est nécessaire que le un historique ou mythologique domine, comme d'un piédestal, les vicissitudes pittoresques de la fantaisie et du goût*”. Defender el desnudo era defender la forma suprema del arte, se debe recordar que el desnudo estaba estrechamente asociado a la pintura de historia, la que se tenía por más noble; también era herencia del arte de los grandes maestros del pasado, desde los *ignudi* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina a las sensuales escenas mitológicas de Corregio o Tiziano, y, por supuesto, de los escultores de la Antigüedad¹⁴⁴.

No obstante, recibía también duras críticas, Pierre-Joseph Proudhon(1809-1865), defensor de la pintura realista y amigo de Courbet, condenaba los desnudos académicos que abundaban en los Salones del Segundo Imperio por la banal “*adoration de la forme*”, y pedía a los pintores “*l'affranchissement de l'art de toutes les atteintes de la prostitution*”. En su rechazo del desnudo subyacía una condena moral a las galantes escenas mitológicas, que no eran a sus ojos más que pornografía que evidenciaba la avanzada corrupción del Segundo Imperio¹⁴⁵.

5.2.2.1. Línea y color, clásicos y modernos.

El cuerpo desnudo fue también un escenario privilegiado en la polémica entre el dibujo y el color. La línea más clasicista concebía el cuerpo desnudo como una escultura, era una forma fruto del dibujo, donde el color poco o nada añadía. Esta fue la línea que defendieron Ingres y sus seguidores. Charles Blanc (1813-1882) en *Grammaire des arts du dessin* (1867) justifica la naturaleza dibujística del desnudo: “*La chevelure, les sourcils, les oils de la paupière et la barbe, étant plutôt des effets de clair-obscur que des oppositions de couleur, il est évident que le corps humain est l'oeuvre d'un dessinateur suprême et non celle d'un coloriste*”¹⁴⁶.

Para los idealistas el desnudo es una forma a la que después se le añade el color, rosas nacarados para el cuerpo femenino y una tonalidad más oscura si se trata de un hombre, en cambio los realistas o pintores modernos conciben el desnudo como carne palpitante y viva. Los partidarios de artistas académicos, como Cabanel, Bouguereau o

¹⁴⁴ *Ibidem*, 101.

¹⁴⁵ *Ibidem*, 101-102.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 104.

Baundry, acusan a los segundos de crear desnudos vulgares, los de Courbet y sus seguidores censuran los desnudos de los primeros por su ausencia de vida “*ni músculos, ni nervios, ni sangre*” y su aspecto “*repulido y flácido,... algo como la carne blanda del pulpo*”¹⁴⁷

Si bien, tampoco se puede leer la situación de la pintura en la segunda mitad de la centuria como una oposición maniquea entre los defensores de una belleza ideal y aquellos que, en la línea de Courbet o Manet, buscaban la belleza moderna. Y es que, la pintura académica, aunque heredera de los principios y respetuosa con la tradición, no dejó de incorporar cambios y volverse cada vez más ecléctica. Su arte no es insípido, respetaba la tradición pero al tiempo introduce nuevas y ricas soluciones, y las relaciones e influencias mutuas entre académicos y modernos son más frecuentes de lo que la historiografía había hecho creer hasta hace pocas décadas¹⁴⁸.

6. CATEGORÍAS ESTÉTICAS DEL DENUDO DECIMONÓNICO

6.1. El desnudo heroico: *La Intervención de las Sabinas* (1799) de J.L. David.

El héroe en el imaginario occidental es el hombre completo, dotado de cualidades excepcionales, tanto físicas como morales, en realidad, indisociables en el arte clasicista que concibe el cuerpo como reflejo del espíritu. Los dioses y los héroes, representados desnudos, tuvieron la primacía en el arte de la Antigüedad, que fue el canon sobre el que se construyó el arte occidental a partir del Renacimiento. Las cualidades sobrehumanas de los héroes se comunicaban a través de la desnudez heroica, *nu héroïque*, pues sus rasgos físicos ideales traducen valores superiores, universales y eternos, al fusionarse *le Vrai, le Beau, y le Bien*¹⁴⁹.

En el desnudo heroico subyacen conceptos morales, es imagen de la virtud encarnada, que no puede hacerlo sino en el cuerpo masculino: en latín *virtus* designaba la fuerza viril. Desde el último tercio del siglo XVIII, la valorización del desnudo heroico buscaba combatir el “*gout dépravé dans les arts*”, aquellas tendencias que estimaban el manierismo, el preciosismo, la sobrecarga y la afectación “*une maladie de l’esprit*” según Voltaire¹⁵⁰. Los actos más heroicos y las actitudes más abnegadas estuvieron siempre atribuidas a los hombres, a excepción de celebres heroínas ejemplo por su virtud. Los

¹⁴⁷ Jimenez Burillo, “El canto de cisne...”, 23.

¹⁴⁸ Loyrette, “The nude”..., 122-123.

¹⁴⁹ Tobias G. Natter y Stefan Kutzenberg, “Heroes as a cultural pattern”, en *Nude men...*, 185-188.

¹⁵⁰ Philippe Comar, *L’ nu masculin* (Paris: Gallimard, 2013), 8.

héroes encarnan una imagen masculina dominante y activa, pero en el arte han estado lejos de tener los mismos rasgos físicos, las formas de representación del desnudo heroico son múltiples, y su diversidad se hace eco de los distintos tipos de la belleza corporal masculina que Winckelmann había identificado en el arte de la antigüedad¹⁵¹.

Entorno a los años previos a la Revolución se estaba buscando un arte didáctico que exaltase la virtud y el patriotismo; el clasicismo era la vía, tanto formal como temática; los debates filosóficos de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XVIII habían resemantizado la herencia de la antigüedad clásica que pasó de “proveer símbolos de autoridad y poder” a “proveer un contraejemplo en un presente corrupto”. Los lienzos más valorados celebraban a los héroes antiguos, de las repúblicas griegas y romana, como ejemplos de abnegación, son los años de los Horacios, Brutos y Catones. El modelo más representativo de esta nueva poética, comprometida políticamente y que buscaba divulgar mensajes patrióticos y edificantes, sería encarnado por la pintura de Jacques-Louis David (1748-1825)¹⁵².

Como ya se ha indicado más arriba, en el último tercio del XVIII existían razones de tipo ideológico y plástico para la representación del cuerpo masculino desnudo. Sin embargo, David, en un primer momento, se mostró reticente a introducir el desnudo masculino en sus lienzos de historia, como imagen dotada de heroísmo. Rechazó pintar *El juramento de los Horacios* (1785) con los protagonistas desnudos, como le había sugerido uno de sus discípulos, al que respondió que no estaba preparado para tomar “*une chose aussi difficile*”. Parece ser que en el momento, su concepción del desnudo no estaba asociada tanto con lo heroico sino a una cierta idea de pasividad y exhibición¹⁵³, conceptos antitéticos con el carácter estoico de sus héroes romanos. Será durante el Directorio, una vez diluidas sus aspiraciones revolucionarias, cuando David se dejó inspirar por el ideal griego de escultura, esta aproximación a lo griego está en sintonía con la estética en boga del momento¹⁵⁴.

¹⁵¹ Ophélie Ferlier, “Nus héroiques”, en *Masculin/Masculin...*, 97.

¹⁵² En los años precedentes a la revolución Francia vio el surgimiento de un nuevo modelo de artista un artista, asumido como figura masculina, ansioso por mostrar al gran público, quien juzgaría el éxito o fracaso independiente de patronos reales y de la iglesia, que se jactaba Patriotismo y virtud eran los emblemas que distinguían la obra de estos artistas. Al respecto: Crow, “Patriotismo...”, 15.

¹⁵³ Walter, *The nude...*, 213

¹⁵⁴ A finales de siglo se difunde una nueva corriente estética que nuevamente separa “la tradición clásica de la reflexión política y moral sobre el presente”, seguirá la estela de las innovaciones gráficas del inglés John Flaxman en la búsqueda de un arte más puro, inspirado en el primitivismo del arte renacentista y la cerámica griega, considerada por entonces etrusca. Crow, “Patriotismo...”, 40.

En *La intervención de las sabinas* (1799) (**Fig.29**), recrea un episodio de la historia primitiva de Roma, cuando las mujeres que habían sido raptadas por los romanos para convertirlas en esposas se interpusieron entre raptadores y padres. En las *Sabinas* David invierte los valores que rigen en los Horacios y en Bruto, las mujeres propician un final feliz al sofocar el terrible idealismo masculino, haciendo que se superen las lealtades enfrentadas en favor del afecto familiar. El giro de su arte hacia un clasicismo helenizado le llevó a interesarse por la desnudez heroica, “*Graecum nihil velare est*” había sentenciado Plinio el Viejo. Acompañó el lienzo con un ensayo *Le tableau des Sabinas: suivi de Note sur la nudité de mes héros*. En el texto defiende que el desnudo significa arte porque evoca lo antiguo, y lo describe como un logro artístico superior a la figura vestida; también, explicita que su deseo era crear una obra que no hubiera sido vista como extraña a las costumbres de griegos y romanos: “*je veux faire du grec pur*”¹⁵⁵. Como ideal clásico la desnudez trasciende las particularidades de la sociedad contemporánea, David confía en el poder estético del arte para mejorar una sociedad fracturada por la Revolución, en esta obra que de manera simbólica apelaba a la reconciliación de los franceses.

La desnudez estetiza el cuadro, lo hace más puro y “griego”, pero en un tema romano carecía de pertinencia. Por tanto, David prioriza las pretensiones artísticas por delante de la consecución de una obra verosímil, su intención es crear un lienzo que pueda ser apreciado como obra de arte y no tanto como representación histórica; los propios contemporáneos sabían perfectamente que los griegos representaban a sus héroes vestidos en las escenas de batalla, y también que los primeros romanos poco tenían que ver con los helenos. La búsqueda de pureza artística le lleva a prescindir de las prescripciones académicas y del realismo histórico y adoptar la forma del *beau idéal* ¹⁵⁶. La triada protagonista, Romulo, Hersila y Tacio, dispuestos como si de un friso se tratara podrían estar extraídos de una viñeta de John Flaxman(1755-1826); la pose calmada de los héroes desnudos contrasta con la intensidad del drama representado, parece hacerse eco de la concepción del ideal griego según Winckelmann “*Como la profundidad del mar que permanece inmóvil por más que se agite la superficie, la expresión de las figuras griegas, aún agitadas por la pasión, muestran siempre un alma grande y ejemplar*”¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Walter Friedlander, *De David a Delacroix* (Madrid: Alianza, 1989), 35-41.

¹⁵⁶ Johnson, *Jacques-Louis David...*, 78-79.

¹⁵⁷ Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación...*, 99.

Pero el desnudo de los paladines no fue entendido por todos sus contemporáneos, las críticas que recibió el lienzo demuestran que mientras unos veían clásicos desnudos ideales, con un significado metafórico, otros se encontraron ante guerreros sin ropa, y la juzgaron negativamente como imagen verista y literal. De hecho, esta polaridad en las reacciones la alimenta el distinto tratamiento de los dos protagonistas: el mortal Tacio, que está de frente, se muestra absolutamente desnudo *in puris naturalibus* (en 1808 David lo retocó y cubrió su sexo con la vaina de la espada pero hasta la fecha la sensación de desnudez total era aún mayor); la sobrexposición de Tacio, su pose asimétrica e inequilibrada, su cuerpo más realista (a juzgar por las costillas) y la sensación de fatiga por el peso de las armas le hacía parecer vulnerable y prosaico frente a Rómulo, hijo de Marte y por tanto semidiós. La figura de este trasmite perfección y plenitud, paradójicamente lo consigue ocultando en mayor medida su cuerpo, con el escudo e intensas sombras. Su mayor idealismo le hace parecer más calmado, elevado y bello que su rival¹⁵⁸. El Rómulo de las Sabinas parece corresponderse con la apasionada descripción del *Apolo de Belvedere* que hace Winckelmann, la potencia de ambas figuras reside en la fusión de fuerza heroica y exquisita belleza¹⁵⁹.

6.2.El desnudo realista: *Hombre en el baño* (1884) de G. Caillebotte y *Job* (1888) de L. Bonnat.

La obsesión por la realidad marcó el pensamiento y las artes del XIX. Este giro hacia lo inmediato es parte de la emergencia de la modernidad en el arte. Frente a los tradicionales sujetos sacados de la historia y la mitología, el arte moderno buscaba su inspiración en lo contemporáneo, en el mundo bullicioso de las ciudades, sin concesiones ni complacencias. Con estos principios la representación de la desnudez masculina será escasa, como escasas eran las ocasiones de que un hombre se exhibiese en ese estado, por ello vulnera con más facilidad las normas del pudor, y les hace parecer aún más obscenos que su análogo femenino¹⁶⁰.

En el óleo *Hombre en el Baño* (1884) (**Fig.30**) el pintor impresionista Gustave Caillebotte recrea con fidelidad realista un tema de la vida moderna, al figurar un hombre fornido que se asea en un austero cuarto de baño, de espaldas a la mirada del observador. En esta escena prosaica el desnudo ha perdido toda connotación ideal, lo doméstico y

¹⁵⁸ Grisby, "Nudity à la grecque...", 311-317.

¹⁵⁹ Potts, *Flesh...* 229.

¹⁶⁰ Xavier Rey, "Nuda veritas", en *Masculin/ Masculin...*, 144-147.

mundano reemplazan el heroísmo¹⁶¹. Al respecto, T. Garb sostiene que el naturalismo puso en jaque la imagen heroica y triunfal del desnudo masculino, al desproveerlo de proporciones y significados épicos¹⁶². Aquí, el hombre está ocupado en una actividad asociada a lo femenino —por las connotaciones coquetas y hedonistas que se atribuían en el momento a la higiene corporal— pero no por ello deja de ser resolutamente viril, la factura meticulosa y la paleta azul violáceo subrayan el contorno de las piernas y los músculos robustos. Las lecturas de género han considerado que el hecho de subrayar el carácter viril de su modelo evidencia la intención de Caillebotte de distinguir el aseo del hombre de la actividad lánguida y sensual de las mujeres.

La historiografía del arte feminista ha argumentado que las imágenes de mujeres bañándose representadas por los pintores impresionistas figurarían escenas asociadas con la prostitución, la higiene sería parte del ritual de aseo realizado en la presencia del cliente, antes de que el encuentro sexual tuviese lugar¹⁶³. Pero esta imagen no puede ser leída en esa clave, F. Barber considera que Caillebotte se preocupó por definir el sujeto por su actividad, frente a la pasividad que desprenden los *toilette* femeninos, y que puede ser percibido a través de la forma en que el cuadro se construye, mediante pinceladas vigorosas, así como las marcas de agua en el suelo sugieren la rapidez con la que ha salido del agua y la energía que trasmite con el gesto de secarse¹⁶⁴.

La recepción del lienzo fue problemática, cuando se expuso en 1888 en Bruselas se colocó en una sala aparte, ajeno a la vista del público general. R. Leppert subraya la violación de privacidad que el espectador podría sentir al confrontarse ante la desnudez masculina en una escena cotidiana no prevista para la contemplación, lo que haría que el tema o sujeto fuese tachado como ordinario e indigno para la representación artística¹⁶⁵.

Pero la fascinación por lo real se impuso también en la pintura religiosa y fue una importante vía de renovación de la misma, el realismo permite presentar a los

¹⁶¹ Fiona Barber, "Caillebotte, masculinity, and the bourgeois gaze", en *The Challenge of the Avant-garde*, ed. por Paul Wood (New Haven: Yale University Press, 1999), 152.

¹⁶² Tamar Garb, *Bodies of modernity: Figure and Flesh in Fin de Siecle France* (London: Thames and Hudson, 1998), 28.

¹⁶³ Para A. Callen en el pastel de Degas, tanto la construcción de la figura como su relación con el espectador sugieren disponibilidad sexual, concretamente lo percibe a través del difuminado de la cadera derecha con los muebles, lo que evoca una continuidad táctil entre mujer y el espacio percibido por el espectador. Anthea Callen, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas* (London and New Haven: Yale University Press, 1995), 170.

¹⁶⁴ Barber, "Caillebotte...", 149-152

¹⁶⁵ Richard Leppert, *The nude: The cultural rhetoric of the body in the art of western modernity* (Cambridge: Westview Press, 2007), 194-197.

personajes bíblicos libres de toda complacencia artística. El pintor Léon Bonnat(1833-1922) se convirtió en maestro de un naturalismo preciso, que además se ha denominado “realismo científico”. Su arte se inscribe en esa tendencia realista óptica o retiniana que en vez de insistir en la materia y en la opacidad, como Courbet, busca la transparencia. El artista confronta al espectador con el objeto representado sin que este sea consciente —o lo menos posible— del medio de representación. Esta tendencia pretende emular la objetividad de la fotografía, y en parte rivalizar con ella, superficies lisas, continuas y detalladas serán el signo de la fidelidad a lo real. Pero sobre todo esto, la fuente de inspiración primera de Bonnat es el realismo de la Escuela Española del XVII — pintura que conocía bien pues había residido en Madrid durante su adolescencia (entre 1846 y 1853)—¹⁶⁶.

Sus escenas sacras sorprenderán por la crudeza, que se hace ostensible en los cuerpos desnudos representados con la precisión de un cirujano —como su *Cristo en la Cruz* (1874), del cual uno de los críticos comentó en sentido metafórico el “*vague odour of the amphitheatre*” que desprendía —. Su *Job* (1880) (**Fig.31**), de quien el Antiguo Testamento narra el tesón y la fe con que resistió las duras pruebas impuestas por Satanás, se representa a través del cuerpo descarnado de un anciano que agota las últimas fuerzas que le quedan en su búsqueda espiritual. Este cuerpo no tiene nada de la idealización y decoro con que Ingres había pintado el cuerpo del viejo Fénix en *Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón* (1801), Bonnat no esconde la decrepitud sino que la dota de un valor expresivo y pinta en toda su crudeza cada una de las arrugas¹⁶⁷.

6.3.El desnudo en el paisaje: *Pescador con red* (1869) de F. Bazille.

La inscripción de la figura desnuda en el paisaje no es un tema nuevo que surja en el siglo XIX, había sido un reto plástico exigente para los pintores de Historia, pues requiere armonizar el cuerpo desnudo con el entorno, y atender las correspondencias de proporción, profundidad y enfoque entre figura y panorama, como demuestran academias como *Joven junto al mar* (1836) —*envoi de Rome*— de Hippolyte Flandrin. El pintor Frédéric Bazille fue de los pocos impresionistas que se interesó por el desnudo masculino, mientras que la mayoría de ellos solo pintaron desnuda a la mujer. Sus desnudos masculinos destacan por inscribirse en composiciones *plein air*— además de *Pescador con red*, también pinta: *Escena de Verano* (1869-1870) (**Fig.32**) y *Joven desnudo sobre*

¹⁶⁶ Zerner, “Le regard...”, 107-110.

¹⁶⁷ Xavier Rey, “Im natur”, *Masculin/Maculin...*,182-184.

la hierba (1870)—; seguirá por tanto la lección de *Desayuno sobre la hierba* (1863) de Manet, obra que se ha considerado pionera del desnudo impresionista, por someter a la figura al análisis de las condiciones atmosféricas particulares, yendo más allá de un trabajo de taller que traspone el cuerpo al exterior de manera artificial. También el ejemplo de Courbet con sus desnudos contemporáneos y realistas, en los que el cuerpo se presenta como verdaderamente es¹⁶⁸.

Los desnudos que se exhiben en *Pescador con red* beben aún de las convenciones del desnudo académico, y sus poses remiten al repertorio clásico—sobre todo el joven en segundo plano que recuerda a *El Espinario* (siglo I a.C)—; pero a pesar de ello, el lienzo es una pintura moderna: el tratamiento de la luz y del color crean una atmósfera cuyas sombras singularizan el instante, además la pesca con red—practicada en Languedoc—, los rostros individualizados y el bigote indican al espectador que se encuentra ante una escena contemporánea, y por tanto, ante hombres desnudos sin justificación aparente. La pintura vulnera las normas del pudor, el efecto de inmediatez conseguido impedía que la desnudez pudiese ser justificada como una imagen atemporal del motivo de la pesca. Como resultado la obra se tachó de obscena por el jurado y fue rechazada del Salón de 1869¹⁶⁹.

Pero la imagen también interesa por las nuevas sensibilidades que anuncia, la imagen del cuerpo desnudo en el paisaje tiene una fuerte carga poética. Los pintores del XIX revivieron el mito de la Edad de Oro, cuando el hombre vivía en comunión y armonía con la naturaleza, inocentemente desnudo bajo los rayos del sol. Esta búsqueda de la Arcadia perdida en la naturaleza está cargada de nostalgia por los tiempos preindustriales, y es por tanto parte de una reacción defensiva contra la vida moderna y el progreso técnico, que comienzan a ser percibidos como nocivos para el hombre. La desnudez simboliza la ambición de retornar a la naturaleza, en tanto que signo de esta, encarna en un sentido literal la esencia primitiva, resuenan en esta imagen los ecos de Rousseau y el buen salvaje. El elemento bucólico se inscribe en el propio cuerpo, no es un disfraz del que el hombre se pueda deshacer¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Loyrette, “The Nude”..., 95-104.

¹⁶⁹ Walters, *The nude...*, 239-241.

¹⁷⁰ Xavier Rey, “Im natur”..., 182-184.

6.4.El andrógino: *El sueño de Endimión* (1794 de A.L. Girodet).

La androginia es un rasgo distintivo de algunos desnudos masculinos neoclásicos, que luego fue nuevamente recuperada por pintores simbolistas como Gustave Moreau en Francia, y Edward Burne-Jones, George Frederic Watts o Simeon Solomon en Inglaterra¹⁷¹. Los pintores simbolistas se apropiaron del ideal de belleza puro para rechazar por igual a la pintura académica, los naturalistas y los impresionistas, todos ellos estarían corrompidos por el materialismo¹⁷². El andrógino con su aspecto corporal redondeado y poético sugiere pasividad, melancolía, inocencia y un carácter onírico¹⁷³.

La forma masculina de la androginia —celebrada por Winckelmann— deriva directamente de modelos clásicos. El *Apolo Sauroctono* sirvió a los artistas neoclásicos como modelo para sus desnudos masculinos, Winckelmann había reconocido en esta escultura —atribuida a Praxíteles— la gracia juvenil y el contorno ondeante que distinguían al *beau style*. Torsos tratados como un bloque con las formas sin marcar, se adecuan bien a las formas del cuerpo adolescente, una etapa de desarrollo donde el hombre no ha alcanzado su culmen¹⁷⁴. El cuerpo del andrógino es el del efebo, permanece relativamente indiferenciado en el plano sexual y representa una especie de etapa transitoria entre la indeterminación del cuerpo infantil y la afirmación de la diferencia sexual de la edad adulta, momento en que se desarrollan los caracteres sexuales

¹⁷¹ Busst plateó la existencia de dos imágenes opuestas del andrógino; una optimista y saludable, que identificó con la primera mitad de la centuria, y otra pesimista y desesperada, que ubica en la segunda mitad del siglo. Este esquema de Busst resulta un tanto rígido, pero según C. Reyero acierta a la hora de librar de connotaciones negativas a la imagen del andrógino en las artes antes de mediados de siglo, solo a partir de este momento la indefinición sexual pasaría a identificarse con una forma de perversidad sexual, aun así continuó la idea de que la superación o síntesis de las diferencias sexuales era una imagen que aspiraba a la totalidad y al infinito. Alan J.L. Busst, “The image of the Androgyne in the Nineteenth Century”, en *Romantic Mythologies*, ed. Ian Fletcher, (Londre: Routledge, 1967)10-27.

¹⁷² El espíritu romántico encumbró al andrógino por su valor simbólico como ideal inalcanzable. El amor, fundirse con la persona amada, desde la óptica de los románticos alemanes, es la forma última de androginia, “el concepto más místico de la Totalidad” —en palabras de E. de Diego—. El Endimión de Girodet precisamente se ha apuntado como obra que manifiesta ya un sentimiento romántico. Schegel se preguntaba “*What is uglier than the over-emphasized womanliness, what is more repulsive than the exaggerated manliness, which prevails in our mores, our opinions, yes, even in our art?*”. Sus palabras critican la polaridad sexual, que no es sino un producto de la educación y los hábitos; para el filósofo alemán, por tanto, la especie humana debe tender a la integración de los sexos, entiende la androginia como igualdad social, como una utopía. La idea de subvertir de algún modo las barreras entre lo masculino y lo femenino es un eco de las armonías de tiempos pretéritos, pero guarda una promesa para el futuro. El arte se hace eco de estas ideas pero la diferenciación sexual nunca llegó a quebrantarse completamente. En definitiva, la figura del andrógino desvela las tensiones que genera una polaridad sexual exacerbada, y aspira a superarlas; pero al mismo tiempo las confirma, pues el hombre no pierde su condición. Walters, *The Nude...*,241. Estrella De Diego Otero, *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2018), 47.

¹⁷³ Ulrich Pohlmann, “Entre studio et jardin d’Eden”, en *Masculin/masculin...*, 176-177.

¹⁷⁴ Fend, *Les limites...*,131-138.

secundarios. Pero también permanece indiferenciado en el plano social, su cuerpo no se ha marcado por el trabajo por lo que puede saltar por encima de las diferencias de clase, por ello el cuerpo del efebo encarna el ideal masculino, pues la adolescencia sería el último momento en que un hombre puede representar a la totalidad¹⁷⁵.

El sueño de Endimión es un símbolo de la belleza andrógina, la obra ha sido sometida a todo tipo de interpretaciones¹⁷⁶. Fue pintado como academia obligatoria o *envoi de Rome* por Girodet en 1793. Trata un tema extraído de la mitología antigua. Según la leyenda, el joven pastor Endimión había sido condenado por Zeus a un sueño eterno. En una de las versiones del mito, el pastor habría visto satisfecho su deseo de obtener la eterna juventud, pero a cambio de un sueño eterno. La diosa de la Luna— Selene o Diana según las versiones— quedó prendada de su excepcional belleza y todas las noches visitaba al joven dormido. En el lienzo Endimión yace recostado sobre un lado, exhibiendo todo su cuerpo— apenas modelado—, mientras Céfito mueve las ramas de la frondosa vegetación que les rodea como si desvelase la escena. Aunque la pose, con la cabeza caída y los brazos tendidos hacia atrás recuerde a modelos iconográficos femeninos que sugieren abandono como la Ariadna pintada por Tiziano en *La Bacanal de los Andrios*, (la pasividad, interpretada por los estudios de género como rasgo femenino ha alimentado que se interprete como imagen lasciva¹⁷⁷), el modelo lo tomó —

¹⁷⁵ Cabanis en la séptima de sus once memorias dedicadas a aspectos de la diferencia humana trata la doctrina de los cuatro temperamentos, aquellos que tradicionalmente se habían considerado determinantes del carácter humano individual, a mayores añade otros dos, el cerebral y el muscular. De acuerdo con Cabanis, la gente dominada por un temperamento cerebral era superior en muchos aspectos sobre aquellos en que dominaba el temperamento muscular, estos eran doblemente desafortunados, no solo a nivel intelectual y moral, sino también físico pues la fortaleza era solo una apariencia. Las ideas de Cabanis no eran desconocidas por los artistas, había un ejemplar en el Instituto, e influye en críticos como Quatremère de Quincy y Keratry. Para Cabanis la representación del hombre musculoso por excelencia era *Hercules Farnese*. Pero Hercules, encarnación de la fuerza, durante la Revolución simbolizó la unión de la soberanía popular con el poder. Tras la Revolución, por tanto, el efebo prospero por su ambigüedad, para Tony Halliday no entendida en términos de género sino de clase. Solo la imagen del efebo puede representar al hombre universal, pues el umbral de la etapa adulta es el último momento de la vida en que, según los temperamentos de Cabanis, los tipos cerebral y muscular permanecen latentes. La adolescencia es el último momento en que un solo hombre puede representarlos a todos antes de que la predestinación económica señale a los menos privilegiados con la marca de Caín, pues los músculos no crecen si no es por el duro trabajo. Los prejuicios ideológicos son muy claros en la teoría de Cabanis, el temperamento muscular lo vincula directamente a las clases bajas. Halliday, “From the Naked...”, 148-151.

¹⁷⁶ Solomon-Godeau la toma como ejemplo de la supuesta expulsión de las mujeres de las representaciones pictóricas Neoclásicas. Solomon-Godeau interpreta la sustitución de Diana por un rayo de luna como reflejo de la exclusión institucional de las mujeres. también interpreta la andrógina como incorporación del elemento femenino excluido en el cuerpo masculino.

M. Fend ve en la androginia de Endimion un índice de la inestabilidad de la identidad masculina en un momento de transición entre el antiguo régimen y la sociedad burguesa. Fend, *Les limites...*, 83-87. Solomon-Godeau 88-89.

¹⁷⁷ Para T. Crow la androginia no puede ser leída con connotaciones sexuales, considera que el espectador moderno fracasa al proyectar las convenciones del presente sobre el lienzo pues no atienden a otros

como el propio autor expresó— de dos relieves de sarcófagos Romanos que formaban parte de la colección Borguese, y que hoy día se encuentra en el Louvre.

Como apunta C. Reyero, la estética occidental —puede que como resultado de un mundo configurado por hombres— ha asociado tradicionalmente la idea de belleza a lo femenino, por ello cuando el sujeto masculino se caracteriza como bello es común que sus formas tiendan a feminizarse. Por ello no debería sorprender la decisión formal de Girodet a la hora de representar un personaje que destaca por su hermosura, y más en un momento—como ya se ha visto en el apartado de las ideas estéticas— en que las formas ambiguas de los cuerpos juveniles se celebraban como *beau idéal*. Especial interés ha suscitado la exclusión del elemento femenino, lo que sumado al aspecto andrógino ha dado pie a lecturas homoeróticas; pero aunque la diosa no se represente físicamente, lo hace de forma simbólica a través del rayo de luna que acaricia el cuerpo del pastor. Tampoco se debe pasar por alto que el lienzo, aunque se quiera aproximar a la pintura de historia, realmente es un trabajo obligatorio cuyo fin era estudiar el cuerpo masculino desnudo; y por tanto, la novedad iconográfica que introduce Girodet —no representar a la diosa de forma física, sino de manera incorpórea a través de la luz—, es una manera original de ser fiel a la narración sin quebrantar lo esperado del ejercicio, si bien su interpretación del ideal neoclásico le lleva a prescindir de poner en valor y modelar plásticamente la musculatura.

El lienzo fue acogido con admiración en Paris, el joven pintor alumno de David, creó un obra clásica, pero de un clasicismo etéreo, atemporal e irreal. T. Crow considera que el lienzo se creó con la voluntad de ser diferente al lenguaje de su maestro, y por ello buscó la independencia artística invirtiendo los códigos del cuerpo heroico¹⁷⁸. T. Crow hace una lectura politizada del lienzo, considera que revolución política y rebelión artística van parejas¹⁷⁹, y por tanto, interpreta la obra como una declaración de independencia artística al realizar una oposición sistemática de los elementos que

aspectos que son igualmente importante “Youth and age; inexperience and maturity; the timeless and the insantaneous immediate” Por ello el espectador moderno malinterpreta la ambigüedad del cuerpo al reducirla a un registro sexual. Crow, “Observations...”, 153.

¹⁷⁸ Concretamente considera que se trata de una oposición sistemática del Atleta moribundo de German Drouais, uno de los envíos de Roma del que había sido alumno predilecto de David. Crow, “Observations...”, 145-153.

¹⁷⁹ Considera el estudio de David no únicamente como un lugar de formación artística, sino como un colectivo intelectual donde se generan ideas políticas y nuevas identidades artísticas a través de un tejido emocional de rivalidades y amistades, entre alumnos y entre alumnos y maestro, y que tienen por fin la independencia y la afirmación de la individualidad artística frente a la autoridad institucional de la Academia. Crow, *Emulación...*, 19-50.

integraban el *Atleta Moribundo* de Drouais. Rehúye a cualquier imitación del malogrado discípulo de David pero sin embargo comparte el mismo código al concebir de manera heroica el cuerpo masculino desnudo¹⁸⁰.

6.5.El desnudo trágico: La Balsa de la Medusa (1818-1819) de T. Géricault.

El vocablo griego *pathos* significa en una de sus acepciones dolor, sufrimiento y enfermedad. Aristóteles en su *Retórica* entiende el *pathos* como la capacidad de convencer o conectar afectivamente despertando emociones en la audiencia, esa es la finalidad del desnudo patético, expresivo por sí mismo. Frente al desnudo heroico — seguro y sereno— existe este otro que expresa la derrota, en el que el destino trágico se inscribe en el cuerpo que padece, y el dolor se manifiesta mediante la tensión corporal.

La sensibilidad romántica¹⁸¹, fascinada por la violencia, los estados irracionales y la fragilidad dio nueva vida al desnudo patético. Los pintores románticos raramente emplearon el desnudo masculino si no era para expresar *pathos* y muerte, con esta imagen ensalzan, no al héroe dueño de su destino, sino a las víctimas, los rebeldes y los parias. El imaginario romántico se interesó por los personajes moralmente ambiguos, los artistas rastrearon en la literatura del pasado y del presente en busca de aquellos que despertasen su imaginación. Es sin duda la *Balsa de la Medusa* (1818-1819) (**Fig.33**) el principal ejemplo de Pathos romántico expresado a través del desnudo. El lienzo representa un episodio reciente que había generado un escándalo político en la Francia de la Restauración: La Medusa era una fragata que había naufragado en la costa africana en 1816¹⁸², el capitán abandonó a su suerte a 150 tripulantes en una balsa, tras dos semanas de violencia y hambre, incluso se produjeron episodios de canibalismo, solo 15 fueron rescatados, el resto habían perecido. El lienzo representa el momento en que los supervivientes parecen encontrar posibilidades de salvación en el horizonte. Géricault va más allá del melodrama para explorar el heroísmo. La amalgama de cuerpos, con la muerte en primer plano obliga al espectador a reaccionar de forma emotiva. Va en contra de la normatividad del neoclasicismo inspirado por Winckelmann, contesta al beau idéal

¹⁸⁰ *Ibidem*, 71-75.

¹⁸¹ Con el término “romántico” se hace referencia a un movimiento cultural, a una poética que valoraba lo subjetivo y las emociones, no a un estilo artístico. Calvo Serraller, *El arte...*, 105-106.

¹⁸² A. Callen ve en los de los cuerpos razializados que introduce, cuatro en concreto, la unión de las razas de Europa y África, pues Géricault los pinta en igual fuerza y estatus, y es precisamente un hombre negro, musculoso y viril, la esperanza de salvación pues es quien hace señas en el ápice de la balsa Callen, *Looking...*, 56.

y su “*erostisme frigideaire*” recuperando la belleza masculina y las proporciones de los modelos miguelangelescos¹⁸³.

En una escala superior al natural Géricault muestra su dominio del dibujo clásico y del desnudo masculino atlético. Sin embargo, algunos de los bocetos y trabajos preparatorios de la Medusa son de un escandaloso realismo; para abordar con fidelidad la experiencia de la enfermedad y la muerte se trasladó al Hospital Beaujon, donde estudió cadáveres y miembros mutilados; asimismo, además de a modelos profesionales también hizo posar a gente de su entorno, con los modelos amateurs buscaba darle un tono más real, al introducir poses naturales y anatomías comunes¹⁸⁴. También, algunos detalles del lienzo se han visto directamente tomados de las ilustraciones anatómicas del médico Charles-Bell recogidas en *A series of Engravings, Explaining the Course of the Nerves* (Londres 1803)¹⁸⁵. Si bien, poco de su escabroso trabajo preparatorio fue usado en la obra final, pues dio preferencia a sus ambiciones artísticas de “igualar la diáfana grandeza de la pintura de historia de David”, y el cuadro es más una idea que un reportaje verosímil, se debe señalar que demostró un apasionado interés por la realidad material¹⁸⁶. Este monumental lienzo de Géricault es el producto de un pintor apasionado por el realismo anatómico y al mismo tiempo un “anti-establismhment radical”: un romántico fascinado y horrorizado por este naufragio moderno, el miserable capitán que escapa y el macabro canibalismo que desató¹⁸⁷.

¹⁸³ Walters, *The Nude...*, 234-235.

¹⁸⁴ Régis Michel, *Géricault, l'invention du réel* (Paris: Découvertes Gallimard, 1992), 81-84.

¹⁸⁵ Duncan Macmillan, “Géricault et Charles Bell”, en *Géricault*, ed. por Régis Michel (Paris: Louvre Conférences et Colloques, 1996), 456-459.

¹⁸⁶ Los críticos Coupin, Kératry Landon mostraron su repulsa por el lienzo pues consideraron que el realismo enterraba *beau idéal*. Callen, *Looking*, 193.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 197-199.

7. CONCLUSIONES

El desnudo masculino, en el contexto de la Pintura Francesa decimonónica, era concebido como una imagen ideal, sublimada por la práctica artística, una reconstrucción intelectual que elaboraba el pintor a partir de la naturaleza y de lo antiguo. Este se valoraba por su contenido humanista, como forma cargada de significados positivos capaz de transmitir la perfección del género humano y los valores heroicos asociados al hombre, y que remitía automáticamente al Arte Clásico. Se trata por tanto de un ideal físico y moral.

Desde el campo de la estética se argumentaron desde finales del siglo XVIII una serie de discursos que privilegiaban la representación del cuerpo masculino desnudo, lo que contribuyó a un renovado prestigio de esta forma artística. Especial repercusión tuvieron las ideas de J.J. Winckelmann, que propiciaron que el desnudo masculino fuese reconocido como imagen suprema del arte, forma predilecta de la naturaleza, atemporal y universal. En este momento su representación también se justificó como fuente de placer estético, siempre desinteresado, que frente a su análogo femenino quedaba libre del apetito sensual.

Pero a medida que trascurrió el siglo XIX el desnudo perdió su papel privilegiado en la teoría del arte, como también lo hizo el concepto de *beau idéal* con el que se había asociado a principios de la centuria. Las representaciones del cuerpo masculino desnudo se redujeron, este retroceso fue paralelo al que experimentó el Arte Clasicista o Académico. Los nuevos movimientos pictóricos que eclosionaron a lo largo del siglo, con poéticas diversas pero por lo general volcadas hacia la realidad y lo contemporáneo, mostraron escaso interés por el desnudo masculino, y cuando algunos artistas se interesan les guiarán otros principios, no buscarán una forma ideal revestida de su coraza clásica, sino la representación sincera de la carne.

Donde sí que conservó su relevancia a lo largo de toda la centuria fue en la formación de los artistas que proporcionaba la Academia. Se debe tener en cuenta que la mayoría de lienzos en los que el desnudo masculino hace acto de presencia guardan alguna relación con el cuadro institucional de la Academia, fueron creados para concurrir a premios o bien como ejercicio obligatorio con el que demostrar la valía y la asunción de los códigos académicos. Como se ha visto, en la formación Académica el desnudo masculino era omnipresente y sobre su estudio gravitaba buena parte de la enseñanza

artística. Los pintores aprendían el arte del *disegno* estudiando durante años a partir de modelos desnudos y de copias de la estatuaria clásica, como el *Doriforo* de Policleto o el *Gladiador Borguense*, además completaban su perfecta comprensión del cuerpo con las lecciones de anatomía, donde la desnudez volvía a ser denominador común.

La representación del cuerpo desnudo que promueve la Academia era del todo convencional, los artistas debían ser capaces de crear cuerpos de proporciones perfectas que sublimasen los dones de la naturaleza, pero que al mismo tiempo tuviesen apariencia natural y verosímil. La guía en este proceso siempre debía ser el Arte Clásico. Si bien, hubo un buen número de pintores que trasgredieron estos códigos de representación decantándose por recrear la inmediatez de la carne, esa visión materialista del cuerpo está ya presente en *La Balsa de la Medusa* de Géricault, tendencia que gozará de gran predicamento tras la eclosión de la pintura realista hacia mediados de la centuria.

Además de otras funciones, la Academia tenía por objetivo formar a artistas fieles a los códigos del Arte Clasicista que fuesen capaces de componer las demandadas pinturas de Historia. La competitividad que el propio sistema alimentaba entre los jóvenes artistas propició —especialmente en momentos de crisis o con importantes encargos o compras por parte del Estado— que aquellos pintores deseosos por afirmar su valía, como pintores de historia, dotasen de carga narrativa y emocional a sus academias de desnudo obligatorias. Es el caso un buen número de *envois de Rome* como *El Sueño de Endimión* (1794) de A.L.Girodet, una de las pioneras, gracias a la cual su autor se granjeó un nombre en París al superar las expectativas de un ejercicio convencional explotando las capacidades expresivas del cuerpo masculino desnudo.

Desde un punto de vista temático el desnudo masculino es una imagen polisémica, capaz de adscribirse a diversas categorías estéticas. Su significado puede cambiar de acuerdo a múltiples variables, tanto pictóricas como extrapictóricas, como pueden ser el argumento, la gestualidad, la composición, el entorno en que se inscribe la figura, la morfología corporal o incluso el tratamiento del color y la materia pictórica.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Antigüedad del Castillo-Olivares, M^a Dolores. “La crisis del modelo clásico y la construcción de una imagen nueva”. En *El siglo XIX: la mirada al pasado y a la modernidad*, coordinado por M. ^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, Víctor Nieto Alcaide, Joaquín Martínez Pino, 21-59. Madrid: Editorial Universtaria Ramón Areces, 2015.
- Barber, Fionna. "Caillebotte, masculinity, and the bourgeois gaze". En *The Challenge of the Avant-garde*, editado por Paul Wood, 137-156. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Bordes, Philippe. “Le genre de l'art en France autour de 1800”. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, nº4 (2007), 679-692.
- Busst, Alan J.L.. “The image of the Androgyne in the Nineteenth Century”. En *Romantic Mythologies*, editado por Ian Fletcher, 1-95. Londres: Routledge, 1967.
- Callen, Anthea. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. London and New Haven: Yale University Press, 1995.
- _____. *Looking at men: Art, Anatomy and the Modern Male Body*. Londres, Yale University Press, 2018.
- Calvo Serraller, Francisco. *El Arte Contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2014.
- Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Crow, Thomas. *Emulación: la formación de los artistas para la Francia Revolucionaria*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.
- _____. "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794". En *Visual Culture: Images and Interpretations*, editado por Norman Bryson, Michael Ann Holly, y Keith Moxey, 141-167. Hannover: Wesleyan University Press, 1994.
- _____. "Patriotismo y virtud: de David al Joven Ingres". En *Historia crítica del Arte del siglo XIX*, coordinado por Stephen F. Eisenman, 15-53. Madrid: Akal, 2001.

Comar, Philippe. *L'homme nu*. Paris: Gallimard, 2013.

_____. “Nu masculin: La figure de l’ideal”. *En Masculin/ Masculin: L’homme un dans l’art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval , Claude Arnaud, Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille. Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 89-93. París: Flammarion, 2013.

De Diego Otero, Estrella. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2018.

Eisenman, Stephen. F. “El declive de la pintura de Historia: Alemania, Italia, Francia”. *En Historia crítica del Arte del siglo XIX*, coordinado por Stephen F. Eisenman, 238-251. Madrid: Akal, 2001.

Fabre, Côme. “¿Sabemos mirar la pintura académica?”. *El canto del cisne: Pinturas Académicas del Salón de París*, coordinado por Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Côme Fabre, Stéphane Guégan, 31-54. Madrid, Fundación Mapfre, 2015.

Fend, Mechthild. *Les limites de la masculinité: L’androgynie dans l’art et la théorie de l’art en France (1750-1830)*. Paris: La Découverte, 2011.

Ferlier, Ophélie. “L’idéal classique”. *En Masculin/ Masculin: L’homme un dans l’art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval , Claude Arnaud , Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille. Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 48-51. París: Flammarion, 2013.

_____. “Nus heroiques”. *En Masculin/ Masculin: L’homme un dans l’art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval , Claude Arnaud , Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille. Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 96-99. París: Flammarion, 2013.

Friedlaender, Walter. *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza Forma, 1989.

Garb, Tamar. *Bodies of modernity: Figure and Flesh in Fin de Siecle France*. London: Thames and Hudson, 1998.

Grimaldo Grisby, Darcy. “Nudity à la grecque in 1799”. *The Art Bulletin*, vol. 80. n°2.(1998) 311-335.

- Halliday, Tony. "From the Naked to the Nude". *New Left Review*, n°233(1999), 137-152.
- Hammer-Tugendhat, Daniela. "On the semantics of male nudity and sexuality". En *Nude men from 1800 to the present day*, editado por Tobias G Natter y Elisabeth Leopold, 37-46. Viena: Himer, 2012.
- Honour, Hugh. *Neoclasicismo*. Madrid: Xarat Ediciones, 1991.
- Institut National d' Histoire de l'Art. <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-des-collections-histoire-des-institutions-artistiques-et-culturelles-economie-de-l-art/les-envois-de-rome-base-de-donnees-peinture-et-sculpture-1804-1914.html>
- Jiménez Burillo, Pablo. "El canto de cisne, una nueva mirada sobre el arte académico del Paris de los salones". *El canto del cisne: Pinturas Académicas del Salón de Paris*, coordinado por Guy Cogeval, Pablo Jiménez Burillo, Côme Fabre, Stéphane Guégan, 17-30. Madrid, Fundación Mapfre, 2015.
- Johnson, Dorothy. *Jacques Louis David: New Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 2006.
- Leppert, Richard. *The nude: The cultural rethoric of the body in the art of western modernity*. Cambridge: Westview Press, 2007.
- Lucie-Smith, Edward. *El arte del desnudo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982.
- _____. *Life Class: The Academic Male Nude 1820-1920*. Londres: GMP, 1989.
- Manin, Lise. "L'artiste face à l' âpre vérité du nu". En *Masculin/Masculin: L' Homme nu dans l'art de 1800 à nous jours*, coordinado por Vincent Huguet , Florelle Guillaume, Lise Manin, Thomas Schlessler, 30-37. Paris: Editions Beaux Arts, 2013.
- Natter, Tobias G. y Kutzemberg, Stefan. "The nude life class and its consequences". En *Nude men from 1800 to the present day*, editado por Tobias G Natter y Elisabeth Leopold, 141-162. Viena: Himer, 2012.
- _____. "Heroes as a cultural pattern". En *Nude men from 1800 to the present day*, editado por Tobias G Natter y Elisabeth Leopold , 185-199. Viena: Himer, 2012.

- Duncan Macmillan, "Géricault et Charles Bell". En *Géricault*, ed. por Régis Michel, 449-465. Paris: Louvre Conférences et Colloques, 1996.
- Michel, Régis. *Géricault: l'invention du réel*. Paris: Découvertes Gallimard, 1992.
- Rey, Xavier. "Im natur". En *Masculin/ Masculin: L'homme un dans l'art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval, Claude Arnaud, Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille, Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 182-184. París: Flammarion, 2013.
- _____. "Nuda veritas". En *Masculin/ Masculin: L'homme un dans l'art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval, Claude Arnaud, Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille, Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 144-147. París: Flammarion, 2013.
- Pohlmann, Ulrich. "Entre studio et jardin d'Eden". En *Masculin/ Masculin: L'homme un dans l'art de 1800 à nous jours*. Guy Cogeval, Claude Arnaud, Philippe Comar, Charles Dantzig, Damien Delille, Ophélie Ferlier, Ulrich Pohlmann Xavier Rey y Jonathan Weinberg, 173-179. París: Flammarion, 2013.
- Potts, Alex. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. Londres: Yale University Press, 1994.
- Reyero Hermosilla, Carlos. *Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- _____. "El prestigio del desnudo artístico masculino, ¿pero hasta dónde?". En *Obscenidad, vergüenza, tabú: contorno y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*, coordinado por Fernando Durán López, 51-72. Cádiz: Editorial UCA, 2012.
- _____. *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Röske, Thomas "For and against Winckelmann". En *Nude men from 1800 to the present day*, editado por Tobias G Natter y Elisabeth Leopold, 57-66. Viena: Himer, 2012.
- Schmale, Wolfgang. "Nakedness and Maculine Identity. Negotiations in the Public Space". En *Nude men from 1800 to the present day*, editado por Tobias G Natter y Elisabeth Leopold, 27-36. Viena: Himer, 2012.

- Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- Stafford, Barbara. "Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of the Impercibility". *Zeitschrift fur Kunstgeschichthe*, nº 13, (1980), 65-78.
- Schlesser, Thomas. "L'Inéluctable déchéance des corps". En *Masculin/Masculin: L'Homme nu dans l'art de 1800 à nous jours*, coordinado por Vincent Huguet, Florelle Guillaume, Lise Manin, Thomas Schlesser, 30-37. Paris: Editions Beaux Arts, 2013.
- Walters, Margaret. *The nude male: a new perspective*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Traducido por Vicente Jarque. Barcelona: Península, 1987.
- Zerner, Henri. "Le regard des artistes". En *Histoire du corps 2. De la Révolution a la Grande Guerre*. Dirigido por Alain Corbin, 87-120. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

9. ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Jaques-Louis David. *Leónidas en las Termópilas*. 1799-1814. Musée du Louvre. *Pinterest*, <https://www.pinterest.es/pin/450430400223382850/>



Fig.2. Jacques-Louis David. *Marte desarmado por Venus y las Gracias*. 1824. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. *Pinterest*, <https://www.pinterest.es/pin/626563366879202441/>



Fig. 3. Eugène Delacroix. *Le polonais*. 1820. Musée Delacroix. Collectio *Musée Delacroix*. <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/chefs-d-oeuvre/etude-d-homme-nu-polonais>

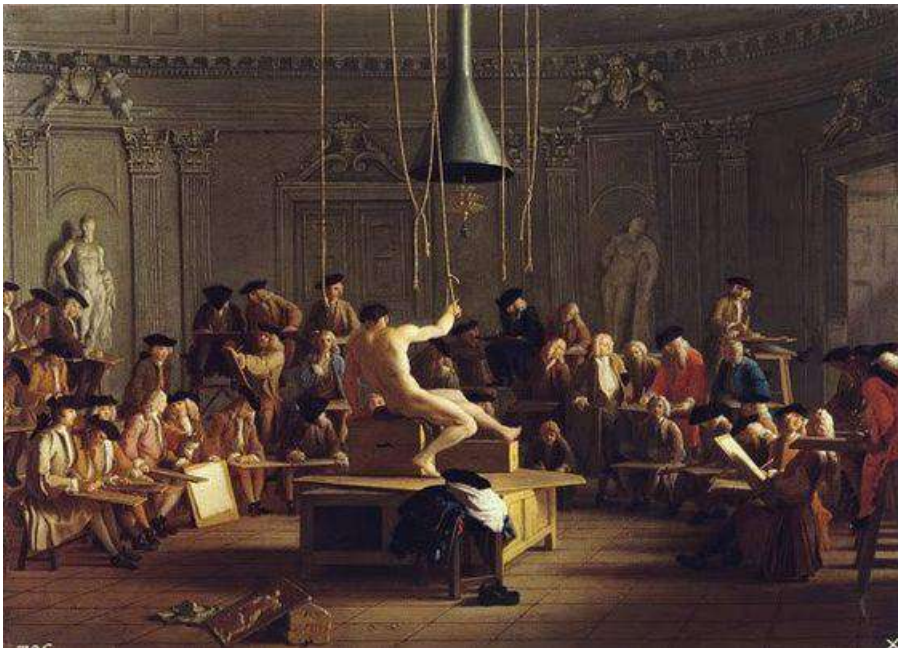


Fig.4. Michel-Ange Houasse. *Academia de dibujo*. 1728. Palacio Real de Madrid *Reproarte*. https://reproarte.com/files/images/H/houasse_michel-ange/0422-0039_in_der_kunstschule.jpg



Fig.5. Apolonio de Atenas. *Torso de Belvedere*. Siglo I.a.C. Musei Vaticani. *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Torso_del_Belvedere#/media/Archivo:Belvedere_torso_by_jmax.jpg



Fig. 6. *Copia romana de un original griego*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. *Flickr*. <https://www.flickr.com/photos/13967214@N00/398123198/lightbox/>



Fig. 7. Louis Baader. *El Remordimiento*. 1875. Musée d'Orsay. *Musée d'Orsay*, 24 de junio de 2020, https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/remorse-23593.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=0a328b0b17



Fig.8. Apolonio de Atenas. *Torso de Belvedere*. Siglo I.a.C. Musei Vaticani. *Pinterest* <https://www.pinterest.es/pin/410883165975230013/>



Fig.9. Fernand-George Ducatillion. Concours d'anatomie-Prix Huguier.1888. École nationale supérieure des Beaux-Arts. *Images d' Art*. https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/fernand-georges-ducatillion_un-homme-nu-se-tient-debout_pierre-noire_1888



Fig. 10. François Sallé. *La clase de anatomía en la École des beaux-arts*. 1888. Art Gallery of New South Wales. *Pinterest*, <https://www.pinterest.es/pin/426645764690548804/>



Fig. 11. Jean-Auguste Dominique Ingres. *Torse ou demi-figure peinte*. 1800. École nationale supérieure des Beaux-Arts. *Images d'Art*, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-auguste-dominique-ingres_torse-ou-demi-figure-peinte_huile-sur-toile_1800



Fig.12. Jean-Jacques Henner .*Adán y Eva encuentran el cadáver de Abel*. 1858. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Pubhists. <https://www.pubhist.com/w52760>



Fig. 13. Jean-Auguste Dominique Ingres. *Los embajadores de Agamenón ante Aquiles y Patroclo*. 1801. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Archive Ru. https://artchive.ru/es/ingres/works/344648~Aquiles_y_Agamenn



Fig.14. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson. *El sueño de Endimión*. 1793. Musée du Louvre. *Historia-Arte!*. <https://historia-arte.com/obras/el-sueno-de-endimion-de-girodet>



Fig.15. François-Xavier Fabre. *La muerte de Abel*. 1791. Musée Fabre, Montpellier. *Pinterest*, <https://www.pinterest.pt/pin/502151427184713302/>



Fig.16. Charles Meynier. 1792. Musée des Beaux-Arts de Quimper. Collections *Musée des Beaux-Arts de Quimper*, <http://www.mbaq.fr/en/our-collections/the-french-paintings-17th-and-18th-centuries/charles-meynier-adolescent-love-crying-on-the-portrait-of-psyche-whom-he-has-lost-475.html>



Fig.17. Germain Jean Drouais. *Atleta Agonizante*.1785. Musée du Louvre. *Reprodart*. <https://www.reprodart.com/a/drouais-germain-jean/verwundetermischersoldat.html>



Fig.18. François Léon Bénouville. *La Cólera de Aquiles*. 1847. Musée Fabre, Montpellier. Pixels. <https://pixels.com/featured/the-wrath-of-achilles-1847-francois-leon-benouville.html>

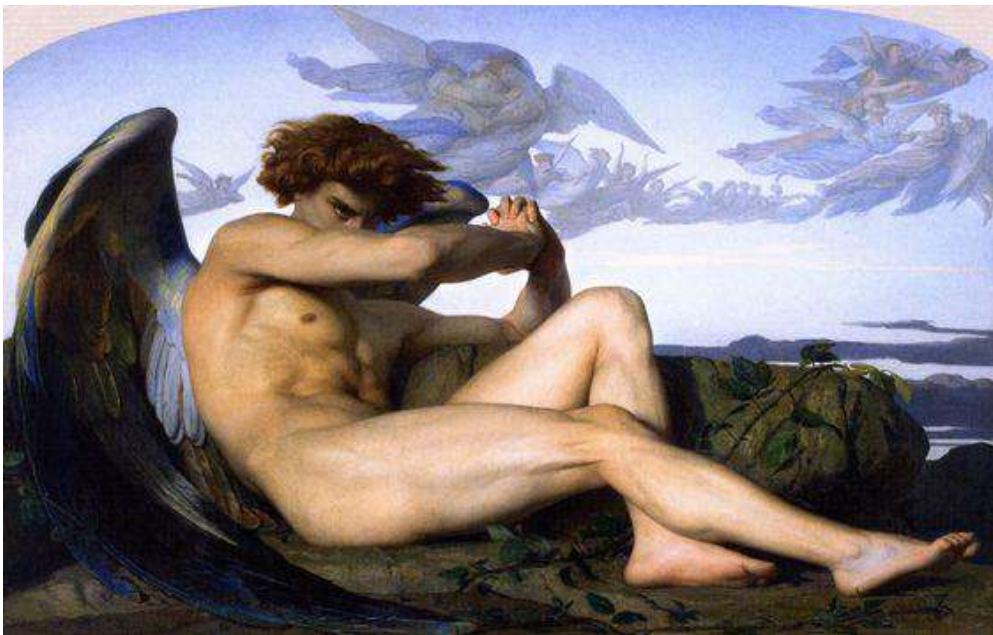


Fig.19. Alexandre Cabanel. *El Ángel Caído*. 1847. Musée Fabre, Montpellier. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/14566398775696704/>.



Fig.20. Henri Regnault. *Automedonte conduciendo los caballos de Aquiles*. 1868. Boston Museum of Fine Arts. [Artsdot. https://es.artsdot.com/@/8Y3G6S-Henri-Regnault-Automedonte-enestado-el-caballos-todaclasede-Aquiles-](https://es.artsdot.com/@/8Y3G6S-Henri-Regnault-Automedonte-enestado-el-caballos-todaclasede-Aquiles-)



Fig 21. Joseph Blanc. *Perseo*. 1869. Musée d'Orsay. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/327073991683209514/>



Fig.22. Jacques-Louis David. *La muerte de Bara*. 1794. Colección privada. Wikipedia.
https://es.wikipedia.org/wiki/La_muerte_del_joven_Bara#/media/Archivo:Bara_David.jpg



Fig. 23. Jean-Baptiste Regnault. *La Libertad o la Muerte* 1794. Kunsthalle, Hamburgo. Epdlp.
<https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=3517>



Fig.24. Pierre- Paul Prud'hon. *La Unión de Amor y Amistad*. 1793. Minneapolis Institute of Art. [Pinterest](https://www.pinterest.fr/pin/462393086720795701/) . <https://www.pinterest.fr/pin/462393086720795701/>



Fig.25. Paul Cezanne. *Bañistas*. 1890. Musée d'Orsay. *Musée d'Orsay*. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2260



Fig.26. Gustave Caillebotte. *Los acepilladores de parquet*. 1875. Musée d'Orsay. *Musée d'Orsay*. https://m.musee-orsay.fr/es/obras/comentario_id/zoom/los-acepilladores-de-parquet-7073.html



Fig.27. Gustave Courbet. *Luchadores*. 1853. Magyar Szépművészeti Múzeum, Budapest. *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lutteurs_\(Courbet\)#/media/Fichier:Gustave_Courbet_-_The_Wrestlers_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lutteurs_(Courbet)#/media/Fichier:Gustave_Courbet_-_The_Wrestlers_-_Google_Art_Project.jpg)



Fig. 28. Alexandre Falguière. *Luchadores*. 1875. Musée d' Orsay. *Musée d' Orsay*. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=109138



Fig.29 Jacques-Louis David. *La intervención de Las Sabinas*. 1799. Musée du Louvre. *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_sabinas#/media/Archivo:F0440 Louvre JL David Sabines_INV3691_rwk.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_sabinas#/media/Archivo:F0440_Louvre_JL_David_Sabines_INV3691_rwk.jpg)



Fig. 30. Gustave Caillebotte. *Hombre en el Baño*. 1884. Museum of Fine Arts, Boston. *Baudelet*. <https://www.baudelet.net/val-yerres/gustave-caillebotte/homme-au-bain.htm>

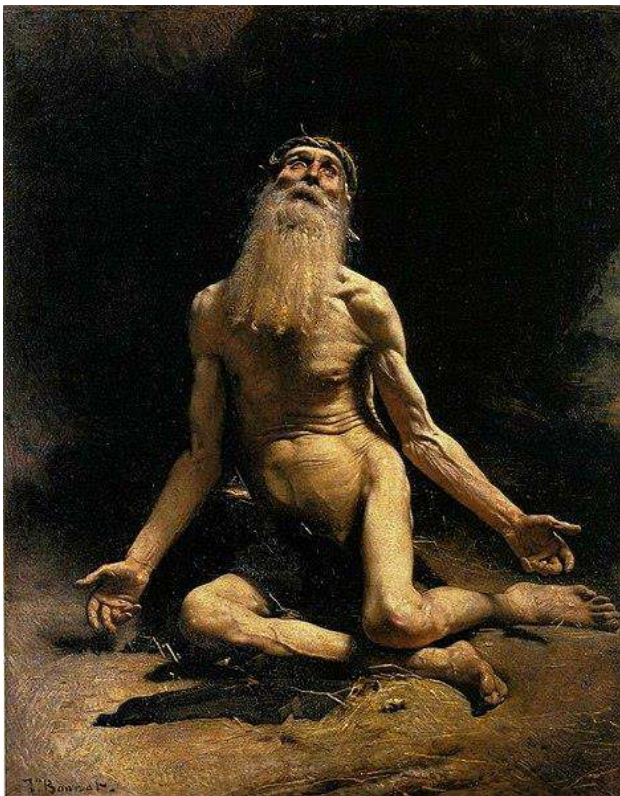


Fig.31. Léon Bonnat. *Job*.1880. Musée d'Orsay. *Pinterest*. <https://www.pinterest.es/pin/395542779748854740/>

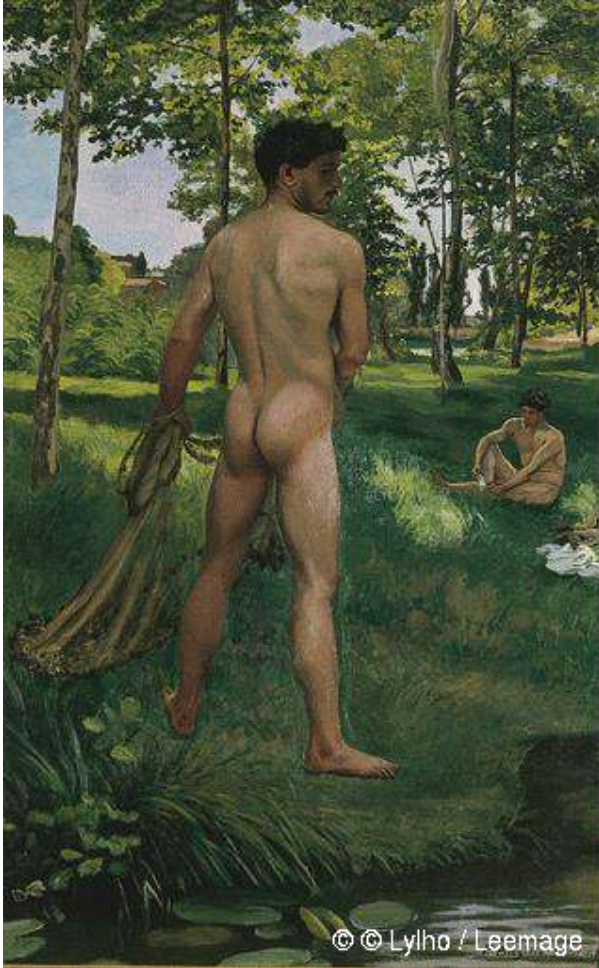


Fig.32. Frédéric Bazille. *El pescador con red*. 1868. Fundación Rau para el Tercer Mundo, Zurich. *Musée d'Orsay*. https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=130068&cHash=c78fa5095a



Fig.33. Theodore Géricault. *La balsa de la Medusa*. 1819. Musée du Louvre. *Pinterest*. <https://www.pinterest.es/pin/332351647483465020/>

