

GUSTAVE DORÉ, ESCULTOR, EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Adriana van Deurs y Marcelo Renard*

Entre las obras que figuran en la colección de escultura francesa del *Museo Nacional de Bellas Artes* se encuentra un grupo en terracota de un artista destacado del siglo XIX que alcanzó la fama, paradójicamente, no como escultor sino como ilustrador. Nos referimos por supuesto a Gustave Doré y a su obra “La Parca y Amor”¹ (fig.1) que formó parte de la colección de José Prudencio de Guerrico y como integrante de la misma ingresó al *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA) en 1936, gracias a la donación de sus hijas Mercedes y María Salomé de Guerrico².



Fig. 1 "La Parca y Cupido"

Mencionemos también que el MNBA posee además otras obras de Doré: tres óleos: “La despedida del Templario”³, “Salida de la diligencia de Burgos”⁴ y “La noche sobre las rocas de Aumallugh”⁵, y dos dibujos: “Escena del Quijote”⁶ y “El gobierno argentino al general Osborn” (lápiz y acuarela)⁷.

Si bien Gustave Doré ya había incursionado en la escultura a comienzos de la década de 1870⁸, la presentación de “La Parca y Amor” junto con “La diosa de la noche”⁹ en el Salón de París de 1877, fue su debut oficial. El yeso original de “La Parca...” presentado en esa oportunidad era de grandes proporciones: medía 230cm de alto.¹⁰

Esta primera producción escultórica de gran aliento de Doré, que gozaba de una enorme celebridad gracias a sus ilustraciones de obras clave de la literatura universal, fue recibida con gran

¹ Inventario n° 2939

² Archivo documental del MNBA

³ Inventario n° 5985, 124,5 x 143 cm. Fue donado por Ángel Roverano y se encuentra en la sede de la embajada argentina en Brasil.

⁴ Inventario n° 2024, 34,5 x 51cm.

⁵ Inventario n° 1960, 27 x 60cm.

⁶ Inventario n° 5074, 9,6 x 117cm.

⁷ Inventario n° 1467, óvalo de 87 x 75cm.

⁸ En este mismo año Doré realizó el marco en bronce de un espejo que simula ser un pesado cortinado sostenido por grupos de *putti* y, al año siguiente, en Inglaterra, un busto de Cristo.

⁹ De esta obra el único dato que se ha podido recabar es que estaba “iluminada a gas”. Ver Lehni, Nadine, *Gustave Doré*, Strasbourg, *Musée d'Art Moderne*, 1983, p. 18

¹⁰ Con posterioridad realizó reducciones en terracota y bronce en dos tamaños diferentes: 95 y 60 cm. Uno de los ejemplares en bronce perteneció a la Colección de Manuel Láinez y de su esposa Elvira de la Riestra, y aparece reproducida en la revista *Plus Ultra*, 11, n° 123, 1926.

expectativa causando asombro y admiración en el público. En cambio la crítica, sin dejar de elogiar el sorprendente oficio del artista en este primer abordaje de la escultura, no se mostró entusiasmada con sus obras. Por ejemplo, Jules Comte en *L'Illustration* del 16 de junio de 1877 comentaba:

*Le voici qu'il aborde de la glaise et manie l'ébauchoir, avec l'inexpérience du débutant, sans doute, mais aussi tout son goût de l'arrangement et tout son bonheur d'invention; (...) quoique il en soit, M. Doré fera bien, selon nous, de s'en tenir a cet essai : à quoi bon courir après un succès relatif, quand il est aisé d'en conquérir, sans sortir de chez soi d'autrément (sic) plus complet et plus durable?*¹¹

Como es comprensible, la reacción de los críticos provocó en Doré una amarga desilusión, expresada claramente en una carta inédita del 13 de julio de 1877¹²:

*(...) Vous me dédommangez (...) de cette froideur et de ce silence convenus dont on m'avait gratifié dans la presse (...) et dont je restais blessé (...) J'avais en effet depuis mon départ de Paris gardé comme un lourd poids dans l'esprit le souvenir des mauvais traitements que j'avais reçus pour cette dernière œuvre. Je ne veux parler que de cette haute commission qui ne m'a trouvé digne ni d'un achat ni d'une récompense (...)*¹³

Se repetía con la escultura lo que le venía sucediendo con la pintura desde sus inicios en 1850, y esto debido a varios factores concurrentes. En primer término la ilustración todavía era considerada como una expresión menor, se la consideraba un arte cuyo objetivo principal era puramente decorativo y por lo tanto, en muchos casos, se la consideraba vulgar. En segundo término se debe tener en cuenta que a pesar de haberse formado en la época en que el romanticismo declinaba, Doré siguió aferrado a sus valores y produjo la mayor parte de sus obras cuando esa estética ya había sido superada por nuevas tendencias. Baste recordar que en 1874 tuvo lugar la primera exposición de los pintores impresionistas y que tres años más tarde moría Courbet. En tercer lugar, Doré, quien había logrado un gran éxito popular en un arte considerado menor como ya dijimos, no se había formado ni en academias ni en talleres, que era lo que se esperaba de los jóvenes artistas de aquella época; y, en los distintos salones, quienes adjudicaban los premios eran, en su mayor parte, artistas que no veían con buenos ojos a quienes no pertenecían a las academias existentes o habían descuidado el aprendizaje académico. No deja de ser curioso que, aún hoy, el Doré pintor y escultor siga sin alcanzar el nivel de reconocimiento que obtuvo como ilustrador.

De todos modos y a pesar de aquel inicio no demasiado auspicioso, el artista no abandonó la práctica de la escultura, y en los seis años que le quedaban de vida realizó varias obras más, algunas de las cuales, como veremos, guardan una relación notable con esta primera realización.

La obra

La Parca, una anciana cubierta con una amplia capa, aparece sentada. Delante de ella, Cupido está de pie, con las piernas cruzadas, descansando contra su pecho. Apoya su brazo izquierdo sobre la pierna correspondiente de la Parca y el derecho sobre el mismo de la anciana.

¹¹ Helo aquí echando mano a la arcilla y a la espátula, con la falta de experiencia del principiante, indudablemente, pero también con todo su gusto compositivo y el acierto en su creatividad; (...) de todos modos, para nosotros, será mejor que Doré se limite a este intento: ¿para qué perseguir un éxito relativo cuando puede conseguir fácilmente uno más completo y permanente sin salir de sus dominios?

¹² Lehni, Nadine, op. cit., p.159

¹³ Ud. me resarce (...) de esa frialdad y de ese silencio concertado con los que me gratificó la prensa (...) y que me resultaron hirientes (...) En efecto, desde mi partida de París, el recuerdo de los malos tratos recibidos a causa de esta última obra era como una pesada carga para mi espíritu. No quiero hablar de esa alta comisión que no me consideró digno ni de comprar mi obra ni de premiarme (...)

El pie izquierdo de ésta está apoyado sobre el carcaj cargado de flechas de Amor. En el suelo, delante de él, hay un reloj de arena y, hacia la derecha, un huso. Las manos, tanto de la Parca como de Cupido, tienen restos de objetos faltantes o rotos. En una fotografía del ejemplar que se conserva en el *Museo de Arte Moderno de Estrasburgo*, la Parca sostiene en su mano derecha una tijera y entre el índice y el pulgar de la izquierda pasa el hilo del huso. Por su parte Cupido sostiene con la mano derecha su arco y con la otra el hilo que la Parca se dispone a cortar.

El tema

Las Parcas, que son la versión latina de las Moiras griegas, eran hijas de Temis y Zeus y se ocupaban de regir el destino de hombres y dioses; por esta razón hasta su mismo padre debía doblegarse a sus designios.

En la mitología griega aparecen como hilanderas cuyo hilo es la vida de los individuos. Se las representaba como mujeres de edad, dado que el oficio de hilandera en Grecia estaba destinado a las ancianas. Tradicionalmente son tres, cada una de las cuales tiene asignada una tarea específica: Cloto hila la trama de la vida de los hombres, Lákesis la distribuye y Átropos - personificación del carácter inmutable del destino- la corta, aunque también preside el nacimiento.

Es decir que sus acciones, administrar bienes y males, se inician en la cuna y terminan en la tumba de los hombres.

En su obra, Doré nos presenta a Cupido, el dios romano del amor, como atrapado por el hilo de su propia existencia, que Átropos, la más terrible de las Parcas, se dispone a cortar.

Aspectos iconográficos

Si consideramos a los personajes por separado vemos que en lo que respecta a la figura de la Parca, Doré se atiene prácticamente a la representación generalizada de Átropos, la hilandera que se ocupa de cortar el hilo de la vida: una mujer de edad avanzada, vestida de luto con varios husos y unas grandes tijeras. Es interesante comprobar que su visión de la misma, guarda bastante semejanza con la representación de la Muerte en “Juego de dados con la Muerte”, una obra gráfica anterior en pocos años a nuestra escultura¹⁴. Con respecto al rostro de la parca, Annie Renonciat¹⁵ encuentra que el mismo hace pensar en el retrato que Doré hizo de su madre. Nosotros opinamos en cambio que lo destacable es la semejanza, muy evidente, que se observa entre las manos de Átropos (fig. 2) y las de su madre en ese retrato y, sobre todo, con las de su ama de llaves, Françoise, a la que también retrató en una acuarela¹⁶.

En cuanto al reloj de arena, al que Doré destaca al ubicarlo en el suelo, en un primer plano y en el eje vertical marcado por Cupido y la cabeza de la Parca, es un atributo que aparece comúnmente asociado con la figura de la Muerte y por supuesto con la

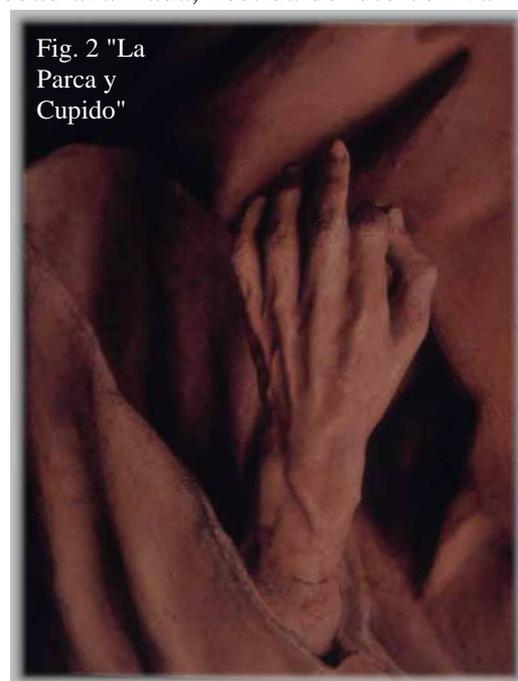


Fig. 2 "La Parca y Cupido"

¹⁴ Xilografía de Pannemaker según diseño de Doré para *The rime of the ancient mariner*. Londres, 1875.

¹⁵ Ver Renonciat, Annie, *La vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Edition Internationale, 1983, p.68.

¹⁶ *Madame Doré*, 1879 y *Françoise*, 1881

personificación del Tiempo. Es claro que su función es subrayar la noción del paso implacable del tiempo.

En el caso de Cupido, el escultor se atiene también a la iconografía generalizada a partir del helenismo: un niño alado, armado con arco y flechas. En cuanto a la posición en que lo modela es muy notable el parecido con una obra realizada tres años antes denominada “El espíritu del otoño”¹⁷. Esta es una figura femenina que, como Cupido, tiene alas y está semidesnuda (solamente tienen cubierto el sexo). En ambos casos las cabezas están giradas hacia un costado, los brazos presentan una posición similar sosteniendo objetos y la disposición de las piernas cruzadas, es análoga.

Si consideramos ahora a los dos personajes en conjunto comprobamos, por un lado, que la reunión de ambos resulta muy atractiva y a la vez inquietante, sin demasiados antecedentes, si es que los hay, en escultura. Y, por otro lado, resulta evidente que este tipo de imagen es bastante recurrente en Doré. Al respecto se pueden citar tres obras que, de una u otra manera, se relacionan estrechamente con “La Parca y Cupido”.

Empecemos por señalar que en su siguiente escultura, Doré adoptó una solución similar. Nos referimos a “La gloria” (fig. 3), al igual que “La Parca y...”, un yeso de grandes dimensiones -2,55 m. de alto- que fue presentada en el Salón de 1878. En este caso un joven semidesnudo coronado con laureles, el genio, se recuesta contra el pecho de la gloria, figura femenina alada, quien lo abraza para apuñalarlo.¹⁸

Dos años después, en una escultura de pequeño formato, “Puck”¹⁹, vemos el mismo tipo de composición: una figura “protectora” sirviendo de apoyo a otra más débil. En ella el duende alado de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare se encuentra apoyado contra el pecho de una enorme lechuza.

En ese mismo año, 1880, Doré presentó en el *Salón de París* el yeso de “La Virgen” donde reitera este esquema compositivo. La Virgen sostiene contra su pecho al Niño Jesús quien, de espaldas a su madre, tiene los brazos extendidos hacia ambos lados. La



Fig. 3
“La Gloria”

¹⁷ Oleo sobre tela, 250 x 145 cm., fechada en 1874

¹⁸ Se encuentra en el *Museo de Bellas Artes de Maubeuge*, Francia.

¹⁹ Realizada en bronce plateado, de 27x14cm. Data de 1880 y pertenece a una colección particular de París.

Virgen, como la Parca, cobija al Niño cuyos brazos cumplen, en cierta manera, la función de las alas de Cupido. Al respecto es interesante destacar la intención expresiva de Doré al elegir esta solución iconográfica:

*C'est un sujet religieux et assurément le plus connu de tous (la Madone), mais auquel je pense avoir donné un tour nouveau et absolument personnel. La Vierge en jouant avec son enfant amène le mouvement de ses bras à un geste semblable exactement à celui du dernier soupir sur la croix. Ce sens mystique que porte ce groupe en exprimant la corrélation de la fin avec le commencement de la carrière divine a généralement très ému et enchanté les visiteurs de mon atelier (...)*²⁰

No deja de ser curioso comprobar que, de todas las obras mencionadas, es “La Parca y...” la que, a pesar de su tema, más nos recuerda, por sus personajes y la forma en que están dispuestos, a las Vírgenes en Majestad románicas, de acusada frontalidad, con expresión hierática, sentadas en un trono, con el Niño Jesús en sus rodillas. Es cierto que en nuestra escultura, además de que a las figuras no se las puede calificar de hieráticas, el tamaño de Cupido es considerablemente mayor que el de los Niños Jesús románicos. Pero las diferencias no terminan aquí y es lógico pensar que probablemente Doré consciente o inconscientemente, tomó como base ese modelo para hacerlo funcionar como referente por contrastes: tema cristiano/tema mitológico, la parca/Virgen María, Cupido/Niño Jesús.

El tema del Amor en las esculturas de Doré

Al recorrer la obra escultórica de Doré queda claro que el tema del Amor en forma de Cupido le resultaba muy atractivo. Es protagonista en sus obras “Venus acostada con Amor”,²¹ “El Amor triunfando de la Muerte”²² y “Amor y calaveras”²³. En la primera de estas obras, conocida también como “Madre e hijo dormidos”: ¿vemos a una madre anónima con su hijo, o a Venus con Cupido? El hecho de que el niño que yace junto a su madre sea alado ha hecho que se lo identifique con Cupido y a la figura femenina con la diosa del amor. Mencionemos que Lehni relaciona a esta obra de pequeñas dimensiones y realizada en terracota con “Mujer mordida por una serpiente” de Auguste Clésinger, obra célebre en su tiempo, en la que aparece también una mujer desnuda, exánime, con una serpiente. Según esta autora, en “Venus acostada con Amor”, Doré retoma el mismo tema, es decir que en este caso también tendríamos a Cupido relacionado con la muerte, como lo está explícitamente en las otras dos obras mencionadas. Peter Fusco considera que “Amor triunfando de la Muerte” es una suerte de *memento mori*. Para él la estabilidad de Eros, sentado sobre ese montículo de calaveras, es muy precaria y esto se puede ver en la inquietud de su rostro. La desestabilizadora profusión de cráneos que provoca la inquietud de Cupido expresaría el concepto de *vanitas vanitatum*.²⁴ Finalmente, en “Amor y calaveras”, que puede considerarse como una nueva versión de “Amor triunfando de la Muerte”, pese a la menor cantidad de calaveras, la inquietud de Cupido no es menor y su actitud no es definitivamente triunfante. Como en la versión anterior, la combinación de un niño con calaveras no deja de tener una connotación macabra.

²⁰ Citado en Lehni, Nadine, op. cit., pp.189/190. “Es un tema religioso y sin duda el más conocido de todos (la Virgen), pero al que creo haberle dado un giro nuevo y absolutamente personal. Al jugar con su hijo, la Virgen hace que este coloque sus brazos en forma idéntica a como los tendrá al morir en la cruz. El sentido místico de este grupo mostrando la relación del fin con el principio de la trayectoria divina, casi siempre ha encantado y emocionado mucho a los visitantes de mi taller...” Según Nadine Lehni, ya Carrier-Belleuse en su “Mesías”, le había puesto al Niño Jesús los brazos en cruz.

²¹ Terracota, 13x21cm. *Musée d'Art Moderne de Estrasburgo*

²² Terracota, 18x15x24,5cm. *Museum of Art, Rhode Island School of design*, Providence, EEUU.

²³ Yeso, 15,3x22,2 cm. Colección particular.

²⁴ Citado en Lehni, op. cit., p. 160.

Agreguemos aún una obra más en la que Doré vuelve sobre este tema: “El Tiempo segando amores”²⁵. Se trata de un reloj de bronce en el que el Tiempo, implacable destructor, es presentado sobre una esfera, y, de acuerdo con la iconografía tradicional, como un anciano alado portando una hoz con la cual siega a una multitud de amorcillos que se desbarrancan y caen.

Conclusión

Luego de ocuparse de los aspectos formales, iconográficos y temáticos de “La Parca y el Amor” cabe preguntarse qué ha querido expresar su autor con ella.

De hecho, esta obra ha generado diversas interpretaciones. Para Jules Claretie representa al “Amor, el amor fatal, el amor mortal, apoyado en el seno de una Parca terrible que corta el hilo de la existencia de aquellos a quienes el inquietante niño ha tocado.”²⁶

Según Samuel F. Clapp²⁷: “Psíquicamente Doré no superó la etapa infantil. Su libido quedó fijada en su madre, (...)”, por ello su arte “es el producto de su propio conflicto psíquico, de la lucha encarnizada por llegar a ser él mismo, por vivir.” Consecuentemente Clapp ve en esta escultura que “el Destino con los rasgos de la mujer-madre corta el hilo de los días del adolescente Eros.”

Para María José Herrera, por su parte: “Con su filosa tijera, Átropos, la que corta, se dispone a interrumpir el hilo de la vida de Amor. A un costado yace el carcaj repleto de flechas que éste no podrá volver a utilizar para encender de pasión los corazones.”²⁸

Quizás la última palabra haya que concedérsela al mismo Doré quien, cuando se habló de colocar este grupo en la tumba de Adolphe de Musset, dijo, entre otras cosas:

*Il me semble qu'à chaque page de l'oeuvre de Musset il est question de cet amour qui dispute à la mort quelques heures encore (...) Cette mort à laquelle l'Amour dispute quelques pieds de son domaine, est bien autre chose encore que la mort; c'est l'âge, c'est la vieillesse; c'est la beauté effacée et le temps des illusions perdues (...)*²⁹.

Además de ser el propio autor quien explica así su obra, nos parece que esta frase de Doré es indudablemente la clave para la lectura de esta escultura, y no solamente de esta obra sino de las otras mencionadas en el apartado anterior relacionadas con “La Parca...”.

Parece bastante evidente que la idea de Doré fue plantear esa preocupación universal del hombre, siempre vigente: el paso del tiempo que nos despoja de nuestra juventud acercándonos implacablemente a la muerte.

La forma de la que se valió Doré para expresar esta idea resulta muy atractiva: la reunión muy sugerente de dos personajes mitológicos antitéticos a los que presenta en forma “literal” y con detalles muy realistas. La Parca, más allá de los atributos de este personaje, es el retrato de una anciana muy real, con un rostro muy expresivo, que, como ya mencionamos, más de un autor ha asociado con el retrato de su madre. También Cupido, a pesar de llevar alas se nos presenta como un niño casi adolescente, al igual que la Parca, muy real y expresivo. Si prescindieramos de su carácter mitológico, estos dos personajes podrían representar a una abuela con su nieto. Y es este asignar a personajes de aspecto tan familiar roles simbólicos lo que le

²⁵ 1879, 130cm., *Musée des Arts Décoratifs*, París.

²⁶ Claretie, Jules. *Peintres et sculpteurs contemporains*, París, Charpentier, 1873, p.123

²⁷ “*Voyage au pays des mythes*” en Lehni, op. cit., 1983, pp. 25-40

²⁸ Herrera, María José, “La Parca y Amor, Cupido y la Parca”, en: VVAA, *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, MNBA, 2001, pp. 118

²⁹ “Me parece que en cada página de la obra de Musset se trata de ese amor que le disputa a la muerte todavía algunas horas (...) Esa muerte a la cual Amor le disputa algunos pies de su dominio es mucho más que la muerte, es la edad, es la vejez, es la belleza eclipsada y el tiempo de las ilusiones perdidas”. Citado en Lehni, op. cit., p. 160.

otorga a la obra aquello que Samuel Clapp ha denominado, acertadamente según nuestra opinión, como “un aire de realidad desmesurada”.

En “La Parca y Cupido” esa constante del romanticismo de Doré que consiste en dotar a los mitos y relatos fantásticos de una impronta muy realista y, a su vez, en envolver a la realidad con un halo mítico o fantástico -presente en tantas de sus famosas ilustraciones- aparece una vez más, otorgándole un carácter melancólico y a la vez trágico, de rara intensidad.

*Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires