

EL DESNUDO EN LA ESCULTURA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Trabajo realizado por
Miguel Barranco López
para optar al grado de
Doctor, bajo la dirección
del profesor Titular Dr.
D. Miguel Fuentes del Olmo

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA, 1989

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN Bellas Artes

Curso de 1988 a 1989

Folio 5

Número 5

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. Miguel Barrauco López, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: "El desnudo en la Escultura Española del siglo XX"

Terminada la lectura y contestadas las objeciones formuladas por los jueces del Tribunal, éste le calificó de Apto Cum laude (por Unanimidad)
Granada 19 de mayo de 1989

El Secretario del Tribunal.

EL PRESIDENTE.

Carme Fuentes

A. Gómez

El Vocal.

El Vocal.

El Vocal

Rodolfo Bouesa

[Signature]

[Signature]

Firma del Graduando.

[Signature]

INVESTIDURA ...

En el día de la fecha se ha conferido a D.
el Grado de Doctor en la Facultad de
conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada de de 19.....

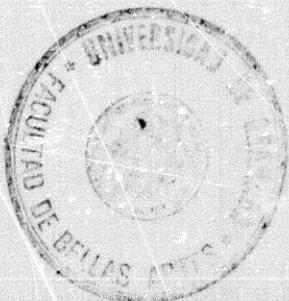
EL DECANO.

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada de de 19.....

El Catedrático Secretario.

V.º B.º
EL DECANO.



Se hace obligado el reconocimiento por mi parte, a todas aquellas personas que de un modo u otro han hecho posible que de mi mano -más ejercitada en el manejo del barro o de la piedra que en el de la pluma-, haya surgido este trabajo de investigación, con el que pretendo obtener el grado de Doctor.

La fuerza moral necesaria para realizar este esfuerzo, me ha venido dada por mi propia familia: mi esposa e hijos; los que siempre me han apoyado y estimulado, sobre todo en aquellos, no pocos, baches de desánimo que en todo largo proceso de trabajo se producen.

Mi agradecimiento al director de la tesis, el profesor Fuentes, que ha orientado el trabajo y clarificado mis ideas, con el amor del maestro y del amigo.

51
Mi reconocimiento profundo a los miembros del tribunal, que de forma generosa, se han prestado para juzgar este trabajo, abandonando intereses particulares.

Un agradecido recuerdo, a todos aquellos compañeros y amigos que me han brindado su ayuda en forma de sugerencias, ideas y orientaciones, de forma muy particular al profesor Sánchez-Mesa, inspirador del tema base de esta tesis y al profesor Megias que me ha ayudado a poner en orden las ideas.

INDICE

I - INTRODUCCIÓN	8
II - JUSTIFICACIÓN DE OPINIÓN	13
III - EL CUERPO HUMANO COMO TEMA EN EL ARTE	30
IV - EL DESNUDO ESCULTÓRICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA	41
IV - 1 Orígenes de la representación de la figura humana en el arte	43
IV - 2 El desnudo en Grecia	49
IV-2-1 Orígenes del desnudo en Grecia	49
IV-2-2 La figura humana y su protagonismo en Grecia	54
IV-2-3 El desnudo en la época Helenística	60
IV - 3 - El desnudo en Roma	64
IV - 4 - El desnudo en el arte Paleocristiano	71
IV - 5 - El desnudo en el Románico	73
IV - 6 - El desnudo en el arte Gótico	76
IV - 7 - El desnudo en el Renacimiento	82
IV - 8 - El desnudo en el periodo Marianista	89
IV - 9 - El desnudo en la escultura del Barroco	92
IV - 10 - El desnudo en la escultura Neoclásica	98
IV-10-1 El desnudo en el periodo Neo-clásico en España	107

V -	EL DESNUDO COMO TEMA Y VEHÍCULO DE EXPRESIÓN EN LA ESCULTURA	114
V - 1	El desnudo como forma de expresión	115
V - 2	Análisis en torno al la foma y ala figura humana	118
	V-2-1 El cuerpo humano y sus medidas	118
	V-2-2 La expresión de las partes del cuerpo	163
V - 3	Elementos compositivos del desnudo escultórico	166
	V-3-1 Equilibrio y movimiento	166
	V-3-2 El contraposto	169
	V-3-3 El desnudo bajo el vestido	172
	V-3-4 El tamaño en la expresión	175
V - 4	Influencias ambientales y sociales en la escultura del desnudo	177
	V-4-1 El entorno ambiental	177
	V-4-2 La luz en la escultura	179
	V-4-2-1 La luz en la escultura al aire libre	184
	V-4-3 Subjetividad del artista ante el hecho social	186
V - 5	La materia como elemento expresivo en la escultura	189
	V-5-1 La materias escultóricas y su influencia en la estética final	189
	V-5-2 Texturas y tonalidades en la materia	193
	V-5-3 El color en la escultura	197

VI - VALORACIÓN DEL DESNUDO ESCULTÓRICO EN LA REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA	202
VII - EL DESNUDO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX	208
VII - 1 Principios e influencias en la escultura del desnudo en España	209
VII - 2 El desnudo escultórico y las vanguardias	228
VII - 3 La importancia del contexto histórico en la escultura figurativa española de postguerra	257
VII - 4 El desnudo escultórico en la actualidad	273
VIII - PANORAMA DEL DESNUDO A TRAVÉS DE SUS MAESTROS	281
VIII - 1 Relación de Autores	281
VIII-1-1 Catañuña	281
José Llimona	281
Pablo Gargallo	285
Enrique Casanovas	290
José Clará	294
Soriano Montagut	300
Jaime Otero	302
Manolo Hugué	304
Federico Mares	309
Juan Rebull	311
Ape-les Fenosa	315
José de Creeft	319
Luisa Granero	323
José María Subirachs	326

VIII-1-2	Castilla	329
	José Capuz	329
	Victorio Macho	333
	Julio Antonio	337
	Pérez Comendador	340
	J. Bautista Adsuara	343
	Angel Ferrant	348
	Marco Pérez	354
	Fructuoso Orduña	357
	Emiliano Barral	361
	Antonio López	365
VIII-1-3	Otras regiones del resto del País	369
	Mateo Inurria	369
	Moisés de Huerta	374
	José Planes	376
	Alvarez de Laviada	379
	Cristino Mallo	381
	Vasallo Parodi	385
	Baltasar Lobo	387
	Cano Correa	390
	Carmen Jiménez	393
	López Azaustre	396
	Juan Haro	400
	Miguel Moreno	402
IX -	CONCLUSIONES	406
X -	BIBLIOGRAFÍA	411

I INTRODUCCIÓN

I INTRODUCCIÓN

a). Idoneidad del tema de la tesis.

La escultura, como todo arte, no solo exige al que la ejerce una simple ocupación, entendida esta como dedicación de tiempo y esfuerzo, sino una constante "preocupación" que implica, además, la búsqueda por medio del arte de la propia identidad; preocupación que podemos traducir por investigación pues toda obra artística supone una novedad, algo distinto y único que puede estar inspirado en otra cosa, pero nunca copiado. ¿No es esto investigación?...

El planteamiento de una investigación reclama del investigador el suficiente dominio y conocimiento del tema a estudiar que garantice, de antemano, la superación de los objetivos propuestos con el debido nivel científico.

El tema propuesto para esta tesis, se concreta en el análisis valorativo de una parcela específica del arte espacial, como es el desnudo escultórico.

Esta forma de expresión plástica es, precisamente, la más conocida por el escultor, en la que se forma y trabaja constantemente. El cuerpo humano supone para la escultura, obviamente figurativa, el elemento sin el cual este arte perdería absolutamente su identidad.

Una vez aceptada tan palmaria afirmación, nos es fácil deducir que el escultor posee suficiente formación y

dominio sobre el tema que nos ocupa, el cuerpo humano en la escultura, que en principio queda garantizada su capacidad para iniciar la investigación propuesta.

Suponemos queda suficientemente probada nuestra capacitación formativa e investigadora, para emprender con suficientes garantías de éxito la investigación propuesta. A esta justificación basada en la profesionalidad, creemos necesario añadir los 20 años de actividad docente, ejercidos por el doctorando, precisamente en el mismo área de conocimiento al que pertenece el tema a estudiar en esta tesis.

b). Génesis del enunciado.

No pretendemos descubrir nada nuevo si afirmamos que la escultura no recibe, por parte de los tratadistas y críticos, la atención que merece. Podemos fácilmente constatar, tanto en las bibliotecas especializadas en arte, como en las propias de los centros dedicados a su estudio, un mínimo de bibliografía referente a la escultura en relación con la pintura.

Partiendo de nuestra propia profesión, cual es la docencia en el arte de la escultura, ya desde el momento en que determinamos realizar la tesis doctoral, nuestra intencionalidad fue siempre profundizar en la escultura tanto por idoneidad como por vocación. Mas, aunque el campo básico de trabajo estaba determinado, siempre se hace difícil encontrar el tema específico apropiado, que además de adecuarse a las posibilidades del doctorando,

justificará debidamente los valores científicos que toda investigación docente exige.

Encontrándonos en esa situación de incertidumbre, consultamos con el profesor Sánchez-Mesa, el que después de convencernos de la inviabilidad y falta de rigor de las propuestas que apuntamos, nos brindó el tema que refleja el enunciado de esta tesis, el que consideramos de inmediato como el más oportuno, tanto para ser tratado por un escultor como por la demanda de interés que esta parcela del arte reclama.

c). Justificación científica propuesta.

Partiendo de la perspectiva del artista, como creativo y práctico de la obra escultórica, proponemos para el tema que nos ocupa, un tratamiento propio desde nuestro prisma creativo, plástico y técnico, analizando el hecho artístico por los propios elementos y valores formales que como escultores manejamos.

No creemos necesario destacar aquí la influencia que la profesionalidad ejerce en la persona, ante la apreciación de un hecho cualquiera. Es por esto que nuestra opinión o análisis de la obra de arte, estará siempre subjetivada por nuestra posición de escultores; en igual medida que suponemos ocurre a los historiadores.

Si esto es así, nuestro criterio sobre arte nunca se superpondrá al del historiador, sino que se complementará con el que este emita. En tal caso, tanto el estudiante de

arte, como el simple espectador podrán, con ambos criterios, enriquecer sus conocimientos, formando y ampliando su sentido crítico ante la obra de arte.

d). Especificación del tema.

La importancia que el cuerpo humano alcanza en todas las artes y en sumo grado en la escultura, supondría un tema excesivamente amplio y completo para un trabajo de investigación. Sin salirnos pues del desnudo escultórico hemos tenido que restringirlos tanto en el tiempo como en el espacio. Hemos considerado, por tanto, limitarnos al estudio del desnudo escultórico realizado en España durante el presente siglo.

Aún así el tema podría extenderse en demasía por lo que evitaremos entrar en consideraciones historicistas que supongan datos biográficos, fechas, estilos, etc. que todos los libros de arte repiten y que por demás, se salen de nuestro área específica de trabajo.

Con el mismo ánimo de ceñirnos a una parcela concreta del desnudo escultórico, entenderemos este como medio de la expresión profana del hombre; por lo que igualmente excluirémos el desnudo en el arte religioso, en cuyo tema puede apoyarse, suficientemente, otro trabajo de investigación.

II JUSTIFICACIÓN DE OPINIÓN

II JUSTIFICACIÓN DE OPINIÓN

Previamente a la consideración del tema central de esta tesis, se hace obligado establecer unos planteamientos con el fin de garantizar, en la medida de lo posible, la máxima y mejor aportación de este trabajo al estudio y práctica del arte de la escultura.

El intento, por nuestra parte, de realizar un trabajo de investigación sobre una determinada parcela del arte, desde la profesión de artista y no de historiador, es más que probable que suscite la siguiente pregunta: ¿Por qué un profesional, o práctico del arte pretende opinar sobre arte?. Esta pregunta puede fácilmente surgir de algunos sectores que pretendan dar la voz a quien consideran que la tiene: los historiadores, tratadistas, literatos y poetas, -los responsables de la opinión en concreto-. Tal planteamiento nos parece razonable en gran parte, por lo que en la misma medida, también lo suscribimos.

A lo largo de la exposición de esta tesis, en ningún momento intentaremos invadir parcelas que no nos

corresponden, ni competir con las teorías ya emitidas por tantos eruditos en el tema de las artes; voces, además, tan necesarias para la mejor comprensión y disfrute de las artes plásticas por parte de la sociedad.

Tampoco es nuestra intención explorar los terrenos ya suficientemente estudiados por aquellas personas que han dedicado su vida al estudio de las formas y el color, para hacernos comprender y disfrutar el arte de todos los tiempos. Por el contrario este trabajo ha de estar siempre respaldado con la opinión de los historiadores y expertos, científicamente extraída de los tratados y textos de arte.

Respecto a la justificación de las tesis doctorales de Bellas Artes opina Santiago Rodríguez: "Es cierto que no todo, ni siempre, cuanto se ha escrito sobre arte y artistas en España lo ha sido con hondura y responsabilidad, Por el contrario existen demasiadas "divagaciones", más o menos felices, pero pocos enfoques valiosos, y aún escasos, desde el campo profesional. Muy pocos profesionales se han dedicado a ello, tampoco se les ha permitido y menos aún exigido".

"La historiación y la explicación del fenómeno artístico, con todos sus matices, deben ser recuperadas por el artista mismo. No precisa insistir mucho en ello si se piensa que no se toleraría, ni sería justo, que cualquiera, no profesional juzgase una operación médica o la construcción de un puente. Sugongámoslo por un momento ¿Qué credibilidad merecería?. Ciertamente con Arte, Literatura, Música y aún con la Historia se atreven todos... ¡Y así resulta! En fin, las asociaciones de "Amigos del arte" deben estar para contemplar y escuchar al artista,

nunca para "prefabricarlo" o "corregirlo". Y conste que no es malo que cualquier profesional y de cualquier rama hable de arte; bienvenido si lo hace bajo su punto de vista y su ángulo, sin pretensión aleccionadora".

"Creo que solo un artista está excepcionalmente preparado para estudiar no solo a otro artista sino a cualquier fenómeno artístico, por encima de sus enmascaramientos y sin particulares invenciones. Solo él puede, -si en verdad se lo propone- entender y analizar el alcance de obras ajenas". (1985-14)

La aportación que esta tesis pretende hacer, concretamente en el estudio del desnudo en la escultura realizada en España durante el siglo XX, no puede limitarse a un trabajo de recopilación de obras escultóricas de los autores mas relevantes, ni a una relación de críticas y opiniones que de los mismos se emitieron. Además de estos dos factores imprescindibles, hemos de aportar otra opinión complementaria y nunca superpuesta, en el mismo modo en que lo son profesionalmente el artista y el tratadista. Tanto el artista necesita del historiador como a este último le es imprescindible la obra de arte para poder serlo.

La función que desarrollan el artista y el historiador de arte ante el proceso y hecho artístico, difieren básicamente. Si el tratadista estudia la obra de arte encuadrándola en un estilo al que da nombre, relacionándola con los demás movimientos contemporáneos; el artista, el escultor en este caso, juzga la escultura básicamente desde dos puntos de vista conjuntamente: el "plástico" y el "práctico". Esta forma de contemplar y

valorar la escultura por parte del escultor se debe, lógicamente, a la influencia de su propia profesionalidad y a que son estas dos premisas las que ha de tener básicamente en cuenta en el ejercicio de su labor creadora. Al artista no le preocupa si su obra pertenece a un estilo u otro, la clasificación o catalogación corresponde al crítico. El aspecto técnico, el otro factor aludido, es todo aquello que desde la materia hasta la localización final de la escultura es responsabilidad del artista e influye en el resultado plástico final de la obra. La apreciación y valoración de lo matérico supone para el escultor uno de los pilares básicos de su aprendizaje. Siempre ha tenido suma importancia la materia para el escultor y continúa teniéndola, aunque sea para despreciarla, como hoy ocurre, utilizando chatarra, materiales de desperdicio e incluso productos perecederos, como analizaremos en el capítulo correspondiente de este trabajo.

La escultura figurativa se ha establecido, básicamente, desde la concepción intelectual a la elección de la materia y su técnica correspondiente; mientras que en el arte abstracto la dirección es indiferente, pudiendo la materia infundir en el artista un proceso intelectual y creativo.

Para el artista, constantemente en formación, las consideraciones sobre la obra de arte de otro autor, bien sean favorables o no, siempre son formativas, puesto que es en la experiencia de los demás en donde basamos nuestra propia obra, aunque las más de las veces fuera evitando hacer lo que han hecho los otros.

Creo que ha quedado bastante claro que la propuesta de opinión que este trabajo pretende aportar respecto al

análisis de la obra escultórica, no se interfiere en la labor del historiador, el que analiza la obra de arte desde otros parámetros; sino que por el contrario, sirve de complemento de la labor de éste, aportando datos que por lo general no suelen ser tenidos en cuenta y pueden ayudar, en gran medida, a la comprensión y disfrute de la obra escultórica.

Por otra parte, y como reflejo del cómputo de nuestros conocimientos y preparación historiográfica, no andaría nuestra pluma demasiado ligera y erudita en otro área de conocimiento diferente al que hemos dedicado la mayoría de nuestro tiempo y esfuerzo. Por tanto, nuestra opinión a lo largo de este estudio ha de limitarse solo a aquello que entra dentro de la profesión de escultor como factores a usar y que hemos sintetizado en lo plástico y en lo práctico.

No suele el artista prodigarse en opiniones sobre su propio arte y mucho menos sobre el arte de los demás autores. Igualmente podemos comprobar que aunque sea en contadas ocasiones, tampoco el artista se inhibe del comentario sobre el arte en general, incluido el propio, aunque también hemos de reconocer que no se presta la debida atención a su opinión -si como dice Santiago Rodríguez, se le permite darla.

El artista es consciente de que su esfuerzo y su tiempo supone ser más rentable si lo dedica al ejercicio de la creatividad plástica que a fin de cuentas es su medio natural de expresión; sin dejar nunca de reconocer que nadie tiene más derecho a opinar de arte que quien lo practica.

Siendo el arte nuestra profesión no podemos permitir, obviamente, que nadie pretenda vetar nuestra capacidad para entrar en consideraciones sobre la obra artística, pues esto supondría, por nuestra parte, la negación de nuestra propia obra plástica. El sentido crítico del artista es la condición sin la cual no puede realizar arte y en la que se apoya todo el proceso técnico-material. Negar el sentido crítico al artista supone la negación de éste como tal. K. Clark lo refleja con estas palabras: "El arte se justifica, como se justifica el hombre, por la facultad de formar ideas" (1984-337).

Escribiendo Picasso sobre su obra, sus sensaciones y su forma de hacer, ataja diciendo: "¿De qué sirve que digamos lo que hacemos cuando todo el mundo puede verlo si quiere?". John Wilson(1966-186). A pesar de este criterio, Picasso parece no pretender ser totalmente comprendido, sino libremente interpretado y aceptado, cuando más adelante continúa diciendo: "Generalmente, quienes tratan de explicar los cuadros toman el rábano por las hojas ... ¿Quién va a poder decir desde qué distancia lo sentí, lo ví, lo pinté, si yo mismo al día siguiente, no puedo ver lo que he hecho? ¿Cómo puede nadie entrar en mis pensamientos, que han tardado mucho en madurar y en salir a la luz del día y, sobre todo, captar en ellos lo que hice ... quizá contra mi voluntad?".

La obra de arte, aún siendo el resultado de una expresión artística, no siempre responde exactamente a la intención de su autor, ya que su lectura varía según el espectador, e incluso según el estado de ánimo con que se mira. Este fenómeno ocurre en todas las artes tanto sean pintura, escultura, poesía, música etc. se podrá coincidir en la línea fundamental que la obra expresa pero cada

- espectador destacará o censurará determinadas cualidades de la obra de arte en cuestión, generalmente distintas de los demás.

"Las obras de arte tienen muchos significados, opina Heard Hamilton, y algunas más que otras, pero incluso si todos ellos no llegan a ser reconocidos por cada observador, la obligación de éste sigue siendo la de encontrar en cada obra tantos aspectos relacionados con sus propias experiencias intelectuales y emocionales como pueda porque la obra de arte se origina en la mente y en las sensaciones de un ser humano, alcanza su destino en la mente y sensaciones de otro" (1983-20).

El remitirse a la propia obra para que ésta se explique por sí misma, es muy dado en los artistas, por considerar que con la conclusión y exposición de ésta, ya han desarrollado su "discurso".

Cuando el escultor cordobés Mateo Imurria, fue admitido en la Real Academia de Bellas Artes, en vez de pronunciar un discurso como era costumbre y norma, presentó una escultura a la que tituló "Mi discurso" con lo que eludió pronunciarlo oralmente. -"Mi discurso"- rompe el protocolo de ingreso en la Academia.

El artista actúa de esta forma, porque considera que las personas a las que él dirige su obra, tienen el suficiente sentido crítico y estético para interpretar, sentir y aceptar su arte; con lo que si es capaz de conseguirlo, se sentirá plenamente satisfecho, ya que ha

alcanzado su fin como artista,-- pues como decíamos antes, el arte siempre va dirigido a los demás individuos.

Otro fenómeno, totalmente contradictorio con el que acabamos de analizar, se produce en el mundo del arte; éste es el caso del "autor" que se excede en explicaciones que más bien son lucubraciones pseudo-científicas o paranormales, de alguna forma incoherentes y falsas, para explicar una obra que probablemente no tenga otra posible explicación. Pero este tema puede derivar hacia polémicas que ni encajan en este trabajo ni en las que tampoco pretendemos entrar.

Si consideramos razonable la postura del artista que pretende que su obra se explique por sí misma, ¿podríamos dudar de la necesidad de que ésta sea analizada en voz alta por el crítico y tratadista?.

Si volvemos a las notas que de Picasso hemos incluido anteriormente, podremos sacar nuestras propias conclusiones al respecto. Hemos visto como Picasso se remite a su obra eludiendo todo tipo de explicación sobre ésta cuando dice: "¿De qué sirve que digamos lo que hacemos cuando todo el mundo puede verlo si quiere?". De ésta manera perfectamente clara nos dice que su obra no necesita explicación alguna y el que quiera saberlo "todo" sobre ella que la vea. Hasta aquí Picasso es partidario de no explicar nada sobre su arte, pero casi a renglón seguido, arremete contra los que solo "viendo" su obra "tratan de explicarla" diciendo que "cogen el rábano por las hojas" y que "nadie puede entrar en mis (sus) pensamientos" ... Como vemos esta segunda parte no es

compatible con la primera, pues no es justo que censure a nadie por interpretar su obra según sus propios consejos.

Si Picasso hubiera escrito algo, por poco que fuera, de su pintura o arte en general, sus sentimientos, sensaciones, vivencias etc. los estudios posteriores sobre su obra no se irían por las ramas como él mismo denuncia.

Este mismo caso es aplicable a muchos artistas plásticos a lo largo de la historia ya que es mucho más cómodo limitarse exclusivamente a la práctica del arte, reaccionando ante la crítica sólo cuando ésta les ha sido negativa y acunándose en las opiniones favorables que sobre ellos se vierten.

Ya desde la Grecia clásica, la preocupación de los escultores por encontrar la forma ideal, los llevó a expresar su opinión sobre las características que una buena obra escultórica debía poseer. Esta búsqueda de la perfección se basaba en el estudio de la proporción de las distintas partes del cuerpo, cuyas conclusiones determinaban el conjunto de normas o canon al que recomendaban atenerse. Policleteo con el módulo de siete cabezas y media y Lisipo haciéndolo más esbelto con ocho medidas de cabeza. En el Renacimiento "Leonardo de Vinci y el alemán Durero -comenta M. Aguilera-, aplicanse en este juego de las mediciones geométricas". (1972-10). Tanto Durero como Leonardo publicaron, respectivamente, un tratado. Cada uno de estos tratados suponía todo un conjunto de cualidades, propuestas por el artista autor, que igualmente podían tenerse en cuenta para realizar una escultura, como para enjuiciar la obra ya hecha.

Aunque la opinión de los artistas no ha llenado muchas páginas por sí misma, ha servido para que los estudiosos de las artes cimenten su trabajo, haciendo que sus teorías estén mejor documentadas y sean, por tanto, más veraces. Refiriéndose a la falta de bibliografía sobre la escultura del siglo XX, comenta Galla Nuño: "... había que figurárselos como inexistentes o bien suplirlos, trabajosamente, a base de una desmenuzadísima recolección de datos dispersos, acaso por la asombrosa sencilla razón de que nadie había pensado en interrogar a los escultores vivos y a sus obras, un poco más llenas de historia cuanto más alejadas del día". (1957-12).

John Wilson recoge en su publicación "El Credo Artístico" la opinión de diferentes artistas: poetas, músicos, pintores, escultores, etc. que por ser bastante breves, nos dice en el prólogo, no representan todo el sentir de los autores de las declaraciones correspondientes. En este mismo prólogo, afirma John Wilson, que, la opinión de los artistas es la única emitida, sobre ellos mismos, que no puede ser errónea. A tal afirmación podemos aplicar la frase que este mismo autor recoge en el libro, de boca del poeta C. Dai Lewis que dice: "Hay hipótesis de tan palmaria certeza, que casi no merece la pena demostrarse". (1966-24).

Carlos Gustavo Jung, por el contrario, parece negar al artista la capacidad de opinar, incluso sobre su propia obra, cuando dice: "Es instrumento, en el sentido más profundo, y por tal motivo inferior a su obra, por lo cual tampoco debemos jamás aguardar de él una interpretación de su propia obra. Ha rendido su máximo con la conformación. Debe ceder la interpretación a otros y al futuro". (1982-24).

Con todo, creemos que Jung no pretende negar la voz al artista, sino solo exonerarlo de la responsabilidad de opinar, por considerar, como hemos estudiado anteriormente y el mismo Jung afirma, el "rendimiento máximo" del artista se produce con la ejecución de la obra.

Por otra parte, hemos de considerar que no es posible una valoración objetiva de la propia obra, al menos durante el proceso de ejecución, por el hecho de que no se puede juzgar lo que se está haciendo bajo la pasión y el convencimiento, ya que, todo artista durante su acto creativo, está convencido de que la manera en que se está expresando es la más acertada. Ninguno dudaría en cambiar su estilo y su técnica o incluso en destruir la obra que no responda a la idea de perfección propuesta. Como muy acertadamente nos dice el músico Igor Stravinskii: "Toda creación presupone en su origen una especie de apetito provocado por el goce anticipado del descubrimiento" (1966-161). Este convencimiento o complejo que todo artista posee, es el motor que lo estimula en el intento del "descubrimiento" y que a veces lo ciega de orgullo, ofuscación que solo desaparece, no siempre, con el tiempo. Recordemos el concurso famoso en el que para elegir la mejor escultura de Diana todos los artistas se votaron a sí mismo en primer lugar.

Ese convencimiento o complejo que invade al artista durante el desarrollo de su trabajo, se debe considerar como una reacción natural e incluso necesaria en todo acto creativo pues actúa en el artista como estimulante y catalizador de su obra. Es también posible que este complejo degenera en algunos casos, haciendo considerar su obra, no como su propia verdad, sino como la verdad absoluta. Esta soberbia es denunciada por Caya Nuño en los

siguientes términos: "Conozco bien a los artistas de cualquier dedicación cual para saber que cada uno se considera el ombligo del mundo". (1977-13).

Con la terminación de la obra el artista se libera del compromiso creador. A partir de ahí la apreciación de su obra empieza a objetivarse progresivamente, hasta llegar a detectar los posibles errores. Este mecanismo que funciona de forma natural y callada en la mayoría de los artistas, parece, por el contrario, no permitir a otros el derecho a sentir y expresar el arte de otro modo. Esta intolerancia ha hecho florecer múltiples dogmas artísticos, los que a su vez venían a ser declarados cismas por posteriores artistas "iluminados". Así reflejaba H. Hamilton este fenómeno: "Cada nuevo desarrollo supone una nueva estética o al menos la revisión de la presente." (1983-17).

Los movimientos o "ismos" que a lo largo de los siglos XIX y XX han surgido, se planteaban como reacción contraria a la anterior forma de pensar y hacer, con lo que sus manifiestos consistían en la promulgación de lo nuevo, pero siempre renunciando al arte anterior, incluso a veces en forma violenta, como igualmente H. Hamilton: escribe "... la denuncia deliberadamente antiestilística del dadaísmo, el movimiento más violento, tajante y polémico del siglo XX". (1983-379).

No todos los nuevos movimientos triunfaron, ni tampoco el triunfo de los que lo consiguieron correspondió a la totalidad de los comprometidos en él. Sólo algunos artistas con suficiente genio innovador lograron el reconocimiento. "No es de extrañar, pues -comenta Rafael

Benet-, que los espíritus superiores se liberten de la coacción de la época, ya que las constantes artísticas a veces parece que se evaporan o que existen en mínima potencia. Por esos se intuyen nuevos esquemas: se rompen nuevos moldes para crear otros que con el tiempo ejercerán nueva conexión sobre predestinados epígonos. Ya dijo don José Ortega y Gasset que la humanidad necesita periódicamente sacudir el árbol del arte para que caigan los frutos podridos". (1949-146).

La amplitud del concepto "arte" que hoy se tiene, precisamente como consecuencia de la aceptación de todos los movimientos aparecidos, no nos permite la descalificación de ninguna forma de expresión plástica. Cada planteamiento consiguió un mayor o menor éxito, pero el conjunto supuso un esfuerzo en la búsqueda artística. Lo que únicamente se exige siempre al artista es la coherencia de su arte y opinión con su verdadero sentir. La honradez es de todas las virtudes la que hace al artista más respetable. Todo aquel que sintiendo en una forma o estilo, expresa y defiende otra postura opuesta a su sentir natural, por "subirse al tren de la moda", ejerce un determinado modo de prostitución, ya que renuncia hipócritamente a sus verdaderos principios. Los individuos que así actúan son difícilmente localizables pues se convierten en acérrimos defensores de su falsedad. Este caso se da en todas las facetas de la vida y, a fin de cuentas, es una postura que sólo puede adoptar aquel que tiene la gran fuerza de dominar y atropellar a su conciencia. "Admitimos todo cuanto signifique sinceridad creacional, -comenta Gaya Nuño-, y, al propio tiempo rechazamos indignamente todo lo artificioso y mezquino, todo lo concebido trabajosamente pensando en el momento y en una moda, es decir, en dos especies de fugacidad". (

Jean Cocteau decía: "Escribir es un acto de amor. Si no lo es, sólo es escritura". (John Wilson 1966-92) Este pensamiento es perfectamente aplicable a todo tipo de arte, cuyo ejercicio nunca ha de ser espiritualmente forzado.

En resumen, este trabajo intenta avalar al artista en su intento de emitir su opinión respecto al arte, considerando que sus apreciaciones han de elaborarse desde su propia profesionalidad, es decir, desde los elementos que él mismo maneja cuales son: su concepto de la plástica y el proceso práctico con su influencia en el resultado estético. Hemos diferenciado el posible análisis de la obra de arte por el artista respecto del análisis histórico que corresponde al tratadista.

El artista puede y debe, con todo derecho, opinar sobre lo que es el resultado de su trabajo, pero su verdadera y más alta responsabilidad la tiene en la ejecución de la obra de arte, ya que éste es su medio natural de expresión.

Aún siendo breves y escasas las opiniones emitidas por los artistas, siempre son documentos a tener en cuenta por los responsables de la historia.

Desde los tratados sobre la proporción del período clásico, hasta los planteamientos artísticos más actuales,

pasando por las proclamas, manifiestos y todo tipo de declaraciones han de ser considerados como un compendio de reglas en las que los artistas de cada época han basado su propia obra.

III EL CUERPO HUMANO COMO TEMA EN EL ARTE

III EL CUERPO HUMANO COMO TEMA EN EL ARTE

"A finales de la era paleolítica se inició una de las revoluciones más profundas que ha sufrido la relación del hombre con el mundo: el destronamiento del animal. Hasta ese momento, el hombre se había considerado criatura de menor rango, menos poderosa y menos hermosa que su reverenciada criatura hermana, el animal."

"Con la domesticación de ciertos animales y la posterior instauración de una jerarquía social rígida, el animal fué destronado de su posición de majestad. A partir de ese momento el hombre iba a considerarse señor electo de la creación." (1985-29)

La conciencia que el hombre tiene de su primacía sobre las demás especies que pueblan la tierra, así como de todo lo material, según afirma Sigfried Giedion, se remonta a los finales del Paleolítico, por lo que desde entonces el hombre se considera el centro del universo; todo depende de él y todo se supedita, cada vez más, a su

voluntad. Desde ese momento el hombre toma posesión de los animales, el suelo y el espacio para ordenarlo todo en provecho propio. Hasta la conciencia espiritual es manipulada por las religiones inventadas por el mismo hombre.

En parecidos términos a las teorías de Giedion se expresa Sidney Finkelstein cuando refiriéndose al desarrollo del arte comenta: "Esta 'eclosión', este despertar fue posible solo cuando los seres humanos dejaron de ser perseguidos por los animales, cuando el hombre fué capaz de cazar, a su vez, y de domesticar a estos últimos." (1969-22)

Este dominio ejercido por el hombre sobre todo lo que a su poder cede, le hace ser, además de el director y ejecutor absoluto, también su propio fin o receptor único; de tal manera, que todo el esfuerzo que el hombre desarrolla en el dominio de lo que le rodea está orientado hacia su propio beneficio. Si el arte es una expresión humana, es en el hombre en donde encuentra su justificación. Así nos lo explica Finkelstein: "El verdadero sujeto del arte es el ser humano. Para comprender e interpretar en toda su significación la producciones del arte primitivo, tales como los objetos de cerámica, armas, etc. no basta con contemplarlos, alineados como simples cosas, en las estanterías de un museo; sino que hay que 'verlos' como formando parte de la vida real, como si fueran una prolongación del cuerpo y de la inteligencia humana y siendo usados por personas a quienes sirvieron en su cotidiano vivir." (1969-27)

Al ser el arte una actividad humana y atenerse a las normas estudiadas, no solo ejerce el hombre de autor de la

obra artística, sino que también hace de modelo y de receptor de la misma. "El hombre es -añade Finkelstein-, a la vez, sujeto y objeto del arte Enfocándolo desde el ángulo vital, el hombre aparece en la obra de arte como formando la 'materia' viva de la misma; Materia que es trabajada y puesta en movimiento." (1969-28)

La estructura física que el hombre presenta, ha sido reconocida por las culturas clásicas como la obra más perfecta de la naturaleza, por el hecho de representar al ser superior del universo, tanto física como moralmente. No podría ser de otra forma si como nos dice la Biblia, el hombre fué creado por Dios a su imagen y semejanza; o como opina Fidias, invirtiendo los términos: "Los artistas han dado a los dioses la forma humana, por que no encontraron otra más hermosa."

Bien sea por voluntad divina o por decisión del propio hombre, la figura humana ha sido considerada, sin discusión alguna, lo más perfecto de la creación o de la evolución, tanto física como espiritualmente.

Este convencimiento que el hombre tiene de su propia perfección es lógica consecuencia de la tácita aceptación de su propia forma física actual; por lo que todos los estudios que puedan hacerse en lo sucesivo, han de partir de la premisa de la aceptación de las formas fundamentales que constituyen el cuerpo físico del hombre. Así nos lo afirma Emiliano M. Aguilera: "Pero aceptada así la perfección de la forma humana, indistintamente como la última palabra de una evolución natural, o de una creatividad divina." (1972-10)

Dentro de unos cuantos millones de años, cuando el hombre haya "evolucionado" en su forma física, si esto llega, también podrá ser considerado como la obra más perfecta y semejante a Dios y posiblemente también, la mejor forma para representar a los dioses.

Siempre ha existido, como vemos, en la mente social, el convencimiento de la perfección del hombre, cuyo compendio de virtudes han intentado demostrar artistas y pensadores, los artistas buscando en su arte la justa proporción del cuerpo y los científicos, como nos dice Aguilera: "Pensadores muy antiguos y muy modernos, han tratado de demostrar la perfección de la forma humana por medio de las formas matemáticas." (1972-10)

Lo que no podemos poner en duda es que hasta ahora, la evolución del hombre, tanto en su forma como en su inteligencia, se encuentra en su grado más avanzado; por lo que como tal es aceptada y considerada el mejor resultado conseguido física y moralmente por el hombre. Como afirma Marvin Harris: "El 'Homo sapiens' es un producto evolutivo. La evolución orgánica es una consecuencia de la interacción de procesos reproductivos y evolutivos." (1983-30)

En su libro "El desnudo en la pintura española" Emiliano M. Aguilera comenta: "Y Laprade, en 'Le sentiment de la Nature', afirma que es imposible hayar sobre el globo terraqueo una criatura de una belleza superior a la del cuerpo humano, un ser más hermoso que el hombre, lo que, por otra parte, Platón primero, y Hogat despues, llegaron a demostrar con el auxilio de las Matemáticas en supremo alarde. Y hay que reconocerlo así, y no produciéndose de

ligero o por impremeditada jactancia, porque el hombre es la última y más perfecta obra de Dios o la naturaleza, como queráis o según penseis; el fin de un formidable proceso evolutivo, desarrollado hacia la perfección..." (1935-5)

Una vez aceptada la forma humana, como única e indiscutible, solo podremos entrar en la discusión de sus partes y de la relación entre ellas; lo que llamamos proporción. Pero el tema de este capítulo no nos permite entrar en estas consideraciones que son atendidas en otro momento de este trabajo.

Hans Joachim afirma que: "La representación del hombre es la tradición escultórica mas antigua." (1981) Si efectivamente esto es así, podríamos completar la frase añadiendo: que no solo ha sido el cuerpo humano la representación más antigua sino también la más utilizada por los escultores a lo largo de la historia.

Encontramos muy acertada la justificación que Gaya Nuño hace respecto a este tema, cuando dice: "... es pretensión biológica esta de modelar figuras de barro, sucedaneo ilusionado y anhelante de la función última de dar vida." (1975-15). En esta afirmación se sustenta el ser o no ser de la obra de arte. La creación artística no consiste en hacer un cuadro, un poema o una escultura; sino en infundir en esa pintura, esos versos o esos volúmenes, algo del propio espíritu que haga vibrar el espíritu de los demás. Esta es la aportación del artista.

Como bien nos recuerda V. Williams: "Si no tenemos alma musical propia como podemos apreciar las

manifestaciones de las almas de los demás?". Estos supuesto e interrogante, son extrapolables a las demás artes; por lo que igualmente podemos decir que si no tenemos alma de artista, no podremos apreciar ni gozar de la obra de arte.

Si como decíamos más arriba, el cuerpo humano está considerado como la forma más perfecta de la naturaleza, de entre todos los seres o cosas del universo, se entiende, que esta forma es la del desnudo.

En el desnudo nada se oculta, todo es auténtico y real, el cuerpo se expresa de forma natural sin ayuda alguna.

"El tópico decir, tan cierto como casi todos los dichos comunes por comprobados, de que debemos preferir la verdad desnuda, es por eso. Por que la consideramos más autentica..." (Emiliano Aguilera, op. cit., pag. 7)

El cuerpo humano es el medio más elocuente que el propio hombre puede usar para expresarse y ser entendido por todos los demás hombres de forma directa, sin necesidad de explicaciones profundas, ni retóricas manipulaciones, válidas para otros estilos o formas de expresión artística, a las que estos apoyos dialécticos les son imprescindibles.

"Cuando un artista de verdad se vé obligado a vestir a sus figuras, nunca deja de acusar los cuerpos que palpitan bajo las telas; pero le será mucho más fácil

reproducir este lenguaje de las formas de una manera persuasiva y personal si no hay nada que se interponga entre él y el modelo. -Y enfocando el asunto desde el punto de vista de los que él llama valores táctiles, Bernhard Berenson, de quien son las palabras que estamos citando, agrega: -Solo en el natural podemos captar esas contracciones musculares, esas tensiones, esos relajamientos y estremecimientos de la carne que al reflejar en nosotros mismos, nos deparan la plena sensación del movimiento. Esa y no otra es la razón de que todo arte que se proponga representar la figura humana haya de empezar por estudiar el desnudo, y de que este estudio ocupe un lugar señero en el arte clásico de todos los tiempos." (1957-5)

"Auguste Renoir -el último cronológicamente, de los grandes pintores-poetas del cuerpo femenino- gustaba de repetir una frase que precisa y resume estas dos concepciones estéticas, que fueron formándose y evolucionando en la pintura europea a compás de las costumbres, los cambios de estilo y el temperamento de los artistas. "Ya surja -decía- del mar o de su lecho, ya se llame Venus o Mimí, jamás se inventará nada mejor que la mujer desnuda." (1957-6)

En parecidos poéticos términos sigue expresándose Jean Luis Vaudoyer en la introducción de su libro "El desnudo femenino en la pintura europea"; en donde hace, más que una presentación, un canto a las virtudes artísticas que para el arte representa el cuerpo desnudo de la mujer: "El destino de Venus es ser bella; la suya es la belleza por antonomasia, la belleza perpetua desde la eternidad y para la eternidad. Diosa sin niñez y sin vejez, ha nacido de la fábula, sueño y mentira promesa y

consuelo. Venus no se desnuda; se desvela, de sus velos tejidos de aire y de rayos de sol." (1957-6)

Al exponer todas estas opiniones favorables al desnudo, no pretendemos establecer comparaciones, con otras formas de expresión plástica, sino únicamente destacar los valores que por méritos propios merece el tema más utilizado en el arte, sobre todo por los escultores, y motivo central de este trabajo.

Sobre el desnudo escribe Emiliano M. Aguilera: "El historiador y helenista Pierre Charles Levesque, para quien el cuerpo humano desnudo, desprovisto de veladuras, todo habla; todo significa y todo es elocuente de ahí que constituya la más extendida y poderosa tentación del Arte." (1935-15)

La figura humana ha servido para representar o personificar la mayoría de los símbolos, siendo estos más reforzados en las formas desnudas.

Las representaciones simbólicas, desde los continentes a los ríos, desde los dioses a los pecados "Es el caso del Día y de la Noche, de la Luz y de las Tinieblas tomando formas humanas en los mármoles labrados por el propio Miguel Ángel" "y en el mundo de la danza y la poesía." (1935-14)

La formación artística, sobre todo la escultórica siempre se ha basado en el conocimiento y estudio de la forma humana, por considerarse que conociendo y dominando

la figura humana un escultor puede captar todas las demás formas reales o sentidas y expresarse con ellas libremente.

Aún hoy a pesar de las libertades existentes en el campo de la expresión plástica, cuando el arte figurativo es el que menos se practica, persiste, aunque no como forma absoluta, el estudio del desnudo como base y complemento de la formación de los futuros artistas.

"Además, los italianos del siglo XVI, bastante elocuentes en su admiración ante un bel corpo ignudo, lo valoraban en última instancia como un medio para expresar la energía, el heroísmo o la victoria espiritual".
(Kenneth Clark, 1984-56)

Esta preocupación de los artistas por el conocimiento y dominio del desnudo, ha hecho que a lo largo de la historia los escultores y tratadistas pretendieran establecer unas normas o medidas que les permitiera alcanzar la perfección absoluta en sus propias representaciones, y que a su vez pudieran ser adoptadas por posteriores autores.

Volviendo al tema central de este trabajo podemos concluir diciendo que a lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha sido para el mismo hombre, centro y justificación de su existencia; por lo que en el arte, como tal hecho humano, también el hombre ha ejercido el más alto protagonismo, representando con su propia forma todo tipo de virtudes morales, físicas, divinas y humanas.

Si en la pintura, la figura humana ha desempeñado el más alto protagonismo de entre todo aquello susceptible de ser pintado, en escultura, el cuerpo humano ha sido prácticamente el único modelo representado hasta la llegada de las vanguardias.

IV EL DESNUDO ESCULTÓRICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

EL DESNUDO ESCULTÓRICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Pretendemos que este recorrido histórico sea lo menos historicista posible, sin que esto quiera decir que en ningún momento faltemos a la realidad histórica, intencionadamente al menos, sino que por el contrario, procuraremos que todo lo aquí se exponga sea un reflejo de lo que los historiadores han dicho sobre el tema que nos ocupa.

Evitaremos, cuanto nos sea posible, la acumulación de datos innecesarios, por su inconexión con el tema central del desnudo escultórico, así sean biográficos, influencias estilísticas, fechas y demás hechos que aparecen en la mayoría de los textos; en principio por respeto a los historiadores, a quien estos temas competen y en segundo lugar para no hacer de esta tesis un trabajo voluminoso sino coherente.

IV. 1 ORÍGENES DE LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE

El hecho artístico, como consecuencia inteligente del hombre, no se puede dar en ninguno de los demás seres de la creación ya que este fenómeno, es fruto directo del pensamiento y sólo el hombre posee la capacidad o cualidad de poder realizar voluntariamente cualquier acto razonado y no por la fuerza del instinto, que daría un resultado casuístico y no artístico.

Esta natural consecuencia nos la afirma Giedion cuando nos dice: "El arte apareció con el -Homo Sapiens-, cuando el cerebro humano alcanzó sus dimensiones plenas. Sucedió ésto en el período auriñaco-perigordienne;". (1985-26).

Para el hombre primitivo, lo más importante era la subsistencia, tema que lo mantenía en constante lucha por sobrevivir. Ese seguro de vida se lo garantizaban los animales de los que se alimentaba.

Así nos lo explica el mismo autor en su análisis sobre el nacimiento de las artes: "Al principio se veía en el animal un ser superior al propio hombre: el animal sagrado, el objeto de máxima veneración. Durante la era paleolítica -que fue sobre todo zoomórfica-, el animal fue el ídolo indiscutible. Esto explica el gran amor y el intenso sentimiento que emanan de las representaciones de animales". (1985-29).

Mientras el artista prehistórico representaba a los animales con veneración y amor, las representaciones humanas apenas aparecen, y cuando lo hacen, éstas consisten en simples grafismos simbólicos en la mayoría de los casos. "Lo que el hombre primero plasmaba como imagen suya en las paredes de las cavernas o en huesos tallados apenas parece humano a nuestros ojos. Está muy lejos del narcisismo de un ser enamorado de su propia belleza, que es como los griegos nos enseñaron a vernos. En modo alguno se autorretrata el hombre primitivo como un ser seguro de sí, autónomo y superior".

"A lo largo de toda la prehistoria, el hombre se nos presenta como oprimido por un eterno complejo de inferioridad en presencia del animal. Parece avergonzarse de la forma que le ha dado la naturaleza. Oculta su rostro, desprecia su cuerpo", (op. cit.1985-29).

La conciencia que el hombre de las cavernas pudiera tener del poder de su inteligencia, no podría compararse, por razones obviamente prácticas, con el grado de apreciación de sus propias manos. Si el animal suponía la garantía de vida para el hombre, este último tendría que apresar al animal con sus manos.

Las pinturas de manos, que tanto abundan en las paredes de las cuevas y refugios, son consideradas por los prehistoriadores, como las primeras representaciones del hombre sobre sí mismo.

Refiriéndose a la mano de la cueva de El Castillo, situada a unos treinta y dos kilómetros de Santander, leemos en el libro de Giedion: "Esta mano de El Castillo recuerda el -elogio de la main- de Henrri Focillon: 'Las manos son casi seres vivos ... dotados de un espíritu libre y vigoroso, de una fisonomía. Rostros sin ojos y sin voz y no obstante ven y hablan ... La mano significa acción: ase, crea, a veces parece hasta pensar' (1948-65). ¿No exponen estas palabras el significado interior de los símbolos en los tiempos primitivos?". (1985-131).

Si efectivamente la mano fue un símbolo de representatividad de tanta fuerza en la antigüedad, podemos dar rienda suelta a nuestra imaginación para suponer lo que significaría para un grupo social tan primitivo, desde el acto de imposición de la mano en la pared de la cueva hasta la simple visión posterior del dibujo.

"No cuesta trabajo entender por qué hoy la mano vuelve a ejercer una gran fascinación; el interés por la significación del fragmento, el detalle, se erige impremeditadamente en todo, que justamente por el carácter simbólico del fragmento resulta más poderoso y más inmediato de lo que podría ser cualquier representación cuidadosamente construida de la totalidad". (1985-148)

Aunque estas manos pintadas en las paredes de las cuevas sean consideradas las primeras representaciones que

el hombre hizo de sí mismo, pertenecen al mundo de los símbolos más que al de la representación física de una persona. Y aunque el hombre también haya sido representado con simplísimos dibujos esquemáticos, estos son abstracciones de la forma humana o simples signos simbólicos.

Las primeras obras aparecidas que se pueden considerar como esculturas representativas de la forma humana son las conocidas venus; para cuyo estudio, hemos de establecer tres hechos, que no suelen ser destacados, para la mejor comprensión de la funcionalidad de estas estatuillas: el primer factor es el tamaño, el segundo la morfología y el tercero la nula aparición de figuras de este tipo representativas de hombres.

Estos tres factores se interrelacionan entre sí y son condicionantes unos de otros, por lo que sin una de estas características, se derrumbarían todas las teorías que sobre la funcionalidad de las venus prehistóricas se han establecido. Según Giedion: "Las figurillas femeninas en miniatura, cuyo tamaño oscila entre tres y ventidos centímetros, no se pueden comparar con esculturas exentas inmóviles. Estas pequeñas tallas eran objetos culturales, hechos para tenerlos en la mano. Carecían de base, si bien se cree que, cuando no eran demasiado pequeñas, la forma apuntada de sus pies y piernas juntas podía servir para hincarlas de pie en el suelo, como parecen haber sido hallados algunos de estos objetos en las excavaciones de ciertas viviendas prehistóricas rusas. En cualquier caso no pudieron hacer las veces de imágenes de altar". (1985-484).

"Aludiendo a las figurillas auriñaco-perigordienses, Herbert Read sugería, en las Mellon Lectures de 1954, que,

la escultura pudo arrancar del amuleto. La escultura es táctil, cuyos rasgos podían ser íntimamente sentidos por las manos, mucho mejor que en el caso de una grande y exenta. A este respecto, Read habla de "las dimensiones manejables y la tactilidad directa del amuleto"-(Giedion 1985-484).

Como apuntábamos más arriba, una de las características importantes de estas figuras es su morfología. Todos los prehistoriadores coinciden en atribuir a estas figuritas, un carácter relacionado directamente con la fecundidad, debido al deseo de fertilidad y aumento de las especies, no solo la humana sino también la animal de la que la primera dependía físicamente.

Para los especialistas, por tanto, la mejor interpretación que se les puede dar a estas figurillas, difundidas desde el sur de Francia hasta el lago Baikal en Siberia, es la calificación de ídolos o amuletos de la fertilidad; representando a la mujer no demasiado joven ni vieja sino en pleno poder reproductivo; de la que acentúan fuertemente la región pelviana como más significativa de la función reproductora.

Es importante acentuar el hecho de que desde estas primeras representaciones escultóricas, exclusivas de la mujer, del período aurignaco-perigordense, hasta las más próximas en aparecer de las culturas egipcia, mesopotámica y prehelénica, según Giedion, "... se extiende un hiato de unos veinte milenios ..."

Parece ser que el hombre prehistórico, una vez demostrada su capacidad de esculpir con la realización de

las pequeñas venus, no encuentra en veinte mil años ningún motivo que le estimule a representarse a sí mismo, hasta que por otras causas muy distintas a las primeras, vuelve a utilizarse como modelo escultórico.

Considera Giedion que el artista primitivo nunca pretendía con sus representaciones la función de "agradar" sino la de "evocar". "Es de hecho esta idea mística de la evocación mediante un dibujo o relieve, análoga a la invocación- mediante la palabra". (1985-27).

IV. 2 EL DESNUDO EN GRECIA

IV. 2. 1 ORÍGENES DEL DESNUDO EN GRECIA

El desnudo en Grecia evolucionó desde unos principios bastante primitivos de formas frontalistas inspiradas en culturas más antiguas como la egipcia.

Las primeras representaciones de hombres desnudos no poseían, todavía, las cualidades físicas y morales que alcanzarían un siglo después. La técnica y el pensamiento filosófico avanzaron paralelamente, de forma que cuando las virtudes espirituales y estéticas fueron propugnadas por los poetas, las técnicas y la aceptación de esas ideas por parte de los escultores, dieron como respuesta el arte más grande y profundo habido en la historia del hombre.

El proceso técnico en la escultura ha condicionado siempre los resultados finales obtenidos. Según el tipo de técnica elegida, así conseguirá el escultor alcanzar los

diferentes grados de complicación en la composición de la obra.

El avance de la técnica, por otra parte, se desarrolla paralelamente al descubrimiento y adopción de los nuevos materiales. La talla del mármol realizada con herramientas de bronce, necesita una técnica distinta a la talla del mármol trabajada con hierro o acero.

En las culturas posteriores, cuyos pensamientos dieron lugar al nacimiento de sus respectivos estilos, las técnicas escultóricas no tuvieron más que amoldarse a las exigencias de éstos, puesto que los procedimientos habían alcanzado un grado de perfección muy avanzado. Esto no ocurrió en la Grecia arcaica, donde a la par que se "inventó" el desnudo escultórico hubo de ser creada la técnica para elaborarlo.

K.Clark, al hablarnos de los primeros desnudos griegos -los llamados kouroi-, nos dice que estas figuras son "menos naturales y flexibles" que las egipcias en las que afirma se inspiran. Es de todos conocida la descripción que en los libros de arte se hace de los kouroi, respecto a su frontalidad, simetría, carencia de movimiento, superficies planas, expresión, etc. por lo que no creo debamos de insirtir aquí sobre ese tema. Aunque, por el contrario, sí me parece obligado entrar en el estudio de "el porqué" de los resultados o características finales como consecuencia de la técnica adoptada.

El análisis del proceso de realización de los kouroi nos llevará a la mejor comprensión de la configuración

física y por tanto estética de estas esculturas. Rudolf Wittkower realiza un cuidadoso estudio de ese proceso técnico llevado a cabo por los escultores de los kouroi, los que asegura han sido elaborados por el procedimiento de la talla directa a partir del bloque y consecuentemente sin modelo. Para demostrar esta teoría aporta dos fotografías consistentes en dos vistas anterior y posterior de una de estas esculturas sin terminar; con las que creo queda perfectamente probada, -de haber habido alguna duda-, que la técnica seguida ha sido efectivamente la talla directa.

Como bien nos explica este autor, el escultor arcaico comenzaba dibujando sobre la cara del bloque prismático los contornos de la figura, para proceder después a la eliminación de la materia sobrante; a continuación dibujaba en los costados los perfiles del frente y de la espalda para de igual forma quitar la piedra sobrante. El paso siguiente consiste en ir aproximando progresivamente toda la superficie, según la forma prevista, hasta llegar finalmente con una técnica de pulido a terminar con el detalle deseado.

De este proceso, que a grandes rasgos hemos relatado aquí, del que no creo por el momento necesario entrar en profundidad, hemos de considerar varios efectos o condicionantes, los que a su vez limitan y determinan, como decíamos antes, la forma final de estas obras.

La talla directa de una escultura, por el hecho de partir inicialmente de la mente, para sin más procesos intermedios plasmarse en la materia, no tiene posibilidad de permitir al autor rectificación alguna, porque este

avance progresivo en la búsqueda de la forma ideada, no puede permitir error técnico y por consiguiente corrección. La obra se va analizando desde todos los puntos de vista, del mismo modo que en toda su superficie vamos eliminando materia, hasta el momento en que consideremos que el resultado obtenido se corresponde con la imagen mental que habíamos elaborado. La aproximación progresiva en la totalidad de la superficie, elimina, obviamente, la posibilidad de corrección que entre otras muchas ventajas proporciona el modelo. La talla con modelo se suele realizar previamente por su parte frontal, dejando por la posterior suficiente materia como para poder retrasar la talla en caso de error.

La técnica de la talla directa, no ha sido exclusiva de la antigüedad, sino que en otros muchos momentos de la historia de la escultura ha sido elegida entre todas las técnicas conocidas. Unos lo hicieron buscando la simplicidad e idealización de las formas, como Moore, otros copiando y estilizando directamente el natural en la piedra, como Mateo Hernández...

Precisamente por las características estudiadas, toda escultura realizada en esta técnica, aún habiéndolo sido por un escultor muy experimentado en todas las formas de hacer, la obra conseguida denotará para bien o para mal su condición de talla directa.

Muchas de las características, enumeradas, que presentan los Kouroi como la frontalidad y la falta de movimiento, suelen ser consustanciales con la técnica de la talla directa; condición esta muchas veces buscada por el propio escultor.

El movimiento implica complicación, y esa complicación necesita de un estudio previo razonado para el cual se hace preciso un modelo o boceto intermediario entre la idea preconcebida y el proceso de reproducción en la materia definitiva.

V.2.2. FIGURA HUMANA Y SU PROTAGONISMO EN GRECIA

El pensamiento clásico griego justifica la representación humana en las artes dando al hombre el protagonismo absoluto tomando conciencia de su primacía sobre todo y ante todo. El hombre en Grecia se erigió en modelo para representar la perfección de los propios hombres y la perfección de los dioses.

Los hombres y los dioses tomaron la misma forma: los dioses asumieron forma de hombres y los hombres alcanzaron la perfección de los dioses. Pues como dice Aristóteles. "El arte completa lo que la naturaleza no puede continuar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza." Por que como nos ratifica Francis Bacon, "No hay belleza excelente que no tenga algo raro en la proporción."

Pero si en la Prehistoria, las representaciones escultóricas lo fueron solo de la mujer; desde el comienzo de la cultura griega hasta el siglo V a. de C. fue el

hombre el modelo exclusivo de los artistas. Los hombres se cubrían con una túnica corta y se desnudaban para competir en los juegos; mientras las mujeres iban vestidas de pies a cabeza, por lo que las espartanas escandalizaban a Grecia compitiendo desnudas en las olimpiadas.

Desde el siglo XVII, hasta nuestros días, el desnudo femenino ha sido considerado más atractivo que el masculino, por lo que la mujer ha venido siendo más representada que el hombre. Originalmente en Grecia ocurrió de forma contraria, siendo la forma del hombre en la que mejor se podía reflejar y admirar la perfección y la belleza.

Hasta el siglo V no se hicieron esculturas femeninas desnudas; e incluso en este mismo siglo lo fueron de forma muy esporádica. "Afrodita debía estar envuelta en sus ropajes... Afrodita desnuda es oriental, y cuando aparece por primera vez en arte griego asume una forma que denota claramente su origen."

Aunque la mujer era representada vestida, las obras realizadas por estos escultores clásicos estaban inspiradas y basadas en el desnudo al que vestían con telas finas que aparentemente mojadas se adherían a la piel exteriorizando totalmente el cuerpo femenino que las normas establecidas obligaban a ocultar. A esta técnica se le ha llamado precisamente "draperie mouillée". Vllarke comenta que las escuelas de Jonia y de la Magna Grecia dieron al problema de los paños mojados una larga tradición de habilidad técnica. El Trono Ludovisi es un ejemplo aislado de los primeros desnudos femeninos, y las Parcas del Partenón lo son de los paños mojados.

Los vencedores olímpicos -cuyos juegos, según creencias, fueron fundados por Heracles, de los que se tienen datos históricos desde el año 776 a.C.-, eran cosequiados con grandes jarrones de cerámica decorados con figuras humanas desnudas en acción, relacionadas con la especialidad olímpica del atleta. De estas pinturas de los vasos griegos parte la tradición del desnudo en movimiento. "El más famoso de todos los esfuerzos por conciliar el cuerpo en acción con la perfección geométrica es el Discóbolo de Mirón...Policleto quería representar una figura en reposo (se refiere Clark al Doríforo) a punto de iniciar una acción; Mirón una figura en acción que estuviera en equilibrio." (1984-175)

La escultura del Discóbolo, aún teniendo que ser considerada como figura exenta, por estar perfectamente acabada en la totalidad de su superficie; puede estimarse como concebida a partir del dibujo. Bien sea por lo obligado del tema, que no se presta a múltiples puntos de vista, o por el momento elegido de la acción a reflejar, efectivamente esta escultura tiene fundamentalmente un solo punto de vista, que destaca de sus demás perspectivas que han tenido que ser sacrificadas estéticamente por la frontalidad.

Además de los juegos olímpicos, la danza fue también una importante fuente de inspiración para los escultores griegos. El amor a la música y al teatro junto con la danza queda reflejado en relieves de frisos y esculturas que hablan de la expresión corporal y mímica que ayudaba a la mejor comprensión de la comedia y la tragedia.

Kenneth Clark se hace una pregunta, para contestarla de inmediato, en los siguientes términos: "¿qué es el

desnudo? Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V." Nunca antes, efectivamente, la figura escultórica representativa del cuerpo humano desnudo había tomado en su propia forma todo el protagonismo que adquirió a partir del siglo V a. C.

A partir de Grecia clásica, las virtudes morales y físicas estarán comprendidas en la estética del desnudo y serán el reflejo de la importancia del personaje representado. Los griegos elevaron el desnudo al protagonismo absoluto en la representación escultórica; circunstancia que perdurará hasta la llegada del cristianismo, cuando la idea del pecado rompe esta tradición.

El culto a la desnudez en Grecia, no solo se limitaba al campo de la escultura, sino que se practicaba en los juegos olímpicos donde se impuso como regla entre los participantes, aunque sólo en los hombres. Comenta Clark que, Tucídides destacaba la fecha en que se impuso esta norma en los juegos, como sintoma cultural que los diferenciaba de los pueblos bárbaros. Al parecer, el momento aproximado en que este hecho comienza a producirse data de principios de siglo VI, según se ha podido comprobar por las decoraciones de los vasos.

Los romanos se escandalizaban de esta costumbre de los griegos de competir desnudos; llegando algunos autores a considerarlo como un signo de decadencia, cosa que, parece demostrado, no fue cierta.

Pero los nudistas más decididos de todos eran los espartanos, quienes escandalizaban incluso a los

atenienses al permitir a las mujeres que compitiesen en sus juegos, ligeramente vestidas.

Así era efectivamente considerado según la propia filosofía griega clásica, el paralelismo de las virtudes del espíritu y el cuerpo, por lo que la representación del cuerpo implicaba la representación de las condiciones del espíritu.

"Las estatuas griegas, -dice Blak en su Catálogo descriptivo-, son todas las representaciones de existencias espirituales, de dioses inmortales, para el órgano mortal y perecedero de la visión; y no obstante, están materializadas y organizadas en mármol sólido". Por otro lado establece K. Clark un elocuente ejemplo con el que pretende hacer mejor comprender los dos valores antes reseñados del arte clásico, pensamiento que interpretamos de la siguiente forma: Si cubrimos el pudor y armamos con coraza a Hércules, despojamos a ambos de sus dos atributos principales, por lo que ambos dejan de ser representativos. Y viseversa, cuando las figuras desnudas que habían llegado a expresar una idea dejaron de hacerlo y fueron representadas por su perfección física tan solo, perdieron enseguida su valor.

Atribuye este último autor a Coleridge, "que vivió el neoclasicismo" estos versos con los que consciente de la situación artística de su momento, la denuncia claramente:

Los poderes inteligibles de los antiguos poetas,

Las bellas humanidades de la vieja religión,

El poder, la Belleza y la Majestad,
Que moraban en el valle y en la alta montaña,
... todos se han desvanecido.
Ya no viven en la fe de la razón.

IV. 2.3. EL DESNUDO EN LA EPOCA HELENÍSTICA

Cuando el pensamiento filosófico y la prosperidad de un pueblo o sociedad evolucionan conjuntamente, surge un avance cultural; por lo que el arte, como rama de la cultura, también se desarrolla en un determinado estilo que responde, lógicamente, a ese pensamiento social, con el que paralelamente describe una misma curva.

Cuando el pensamiento social deja de evolucionar, las artes que lo acompañan se estacionan igualmente y decaen, por que en su continua búsqueda evolucionan negativamente, siempre en coherencia con el pensamiento del momento, haciendo buena la afirmación de los historiadores, de que todo arte es el reflejo de su propio tiempo, o como en forma análoga piensan los artistas cuando dicen: cuando un arte no avanza, retrocede.

La sociedad que produce y vive la decadencia de un estilo no es consciente de la degeneración que se está produciendo; los artistas ejecutores de esa obra

regresiva, consideran por el contrario, que su aportación supone un avance positivo.

Para muchos tratadistas, el arte Helenístico no es más que la decadencia del arte clásico, cuyo cenit fue marcado por Fidias. A partir del siglo tercero se tiende a acentuar más lo anecdótico y superficial que lo moral y profundo. El movimiento del cuerpo se pronuncia con una retórica grandilocuente; la expresividad del gesto se va imponiendo al equilibrio espiritual; todo en suma se hace más superficial.

Una cosa sí que no varía en el período helenístico, y esto es el protagonismo del desnudo escultórico como el mejor modo de expresión del pensamiento dominante. Si el pensamiento se aparta de los antiguos dioses, los escultores igualmente van abandonando sus representaciones para ir cediendo el protagonismo a la representación del ser humano.

En este período de prosperidad, Grecia extiende su cultura por los pueblos ribereños del Mediterráneo, sobre todo por Asia y el norte de Africa, de cuyas culturas también recibe influencias; aceptando incluso algunos dioses, como Serapius, Dios protector de Alejandría, o Isis diosa egipcia.

Raimohd S.S. comenta: "la gran dispersión de la escultura griega y la creciente versatilidad de muchos escultores de segunda fila, condujo a la creación de innumerables pequeños grupos escultóricos que solían tratar temas de la vida cotidiana." (1950-295)

Aparecen varias escuelas artísticas diferenciadas, aunque todas basadas en las mismas características generales. El humanismo realista se hace cada vez más patente en los desnudos helenísticos. La técnica de los paños mojados continúa vistiéndolo y dando expresión al desnudo como en el destacado ejemplo de la Victoria de Samotracia, en la que las telas de su vestido modelan sus formas a la par que denotan tanto la inercia del desplazamiento como la oposición del viento. "La diosa, (dice Pijoan) en la proa de una nave y llevando en la mano un trofeo arrancado al enemigo, echa el cuerpo hacia delante, desafiando el viento, que azota los pliegues de su veste..."

El desnudo femenino, que ya de forma abierta comienza en el siglo IV, se convierte en un tema prioritario. "En Grecia no hay ninguna figura de desnudo femenino -afirma K. Clark-, que date del siglo VI, e incluso en el siglo V es extremadamente rara". Esta es según Pijoan, la época de Venus y del Amor, personajes que se representarán de forma muy reiterada.

En los centros culturales helenísticos, no sólo se crean modelos originales sino que se reproducen prolíficamente las esculturas más popularizadas, como las representaciones de Afrodita con sus bacantes, o Venus con su corte de nereidas. Igualmente se copian los modelos de los siglos anteriores como el "Espinario" y el "Niño de la Oca", aunque eso sí, interpretados con un sentido más realista; esculturas que se exportaban a otros puntos de expansión cultural, según lo demuestra el barco cargado de estatuas, que procedente de Atenas, fue encontrado en el fondo del mar de Madhia, cerca de Túnez.

Aparecen retratos, tema muy raro en la etapa anterior, como los de Demóstenes y Sófocles; los que vestidos a la forma "intelectual" según Pijoan: "Los filósofos se representan en pie o sentados, con el manto, que es casi distintivo de su profesión. Solo los cínicos van desnudos por completo." (1963-T.1º 220)

En la búsqueda del naturalismo expresivo, los ojos de las esculturas eran, en algunos casos, incrustados con materias blancas, para colocarles luego la pupila en un tono oscuro, como en el busto de bronce de Tolomeo Filométor, o también en ocasiones, tallaban la pupila, para reflejar la orientación de la mirada y dar más expresividad a la obra.

Aunque para unos autores, como Pijoan, la época helenística "experimentará aún dos siglos de sorprendente evolución", otros autores más modernos opinan en forma contraria, como Clark que dice: "Ninguna otra civilización ha sufrido una quiebra artística comparable a la de aquella que durante cuatrocientos años disfrutó, a orillas del Mediterráneo, de una fabulosa prosperidad material. Durante esos siglos de energía manchada de sangre, las artes de la figura cayeron en un letargo; sus productos fueron una especie de moneda simbólica, todavía aceptada por basarse en aquellos tesoros del espíritu acumulados durante los siglos V y IV antes de Cristo." (1984-58)

IV. 3 EL DESNUDO EN ROMA

Es opinión general de todos los historiadores que Grecia, aún habiendo sido dominada por Roma, fue esta última la colonizada por la cultura y el arte griego. Desde los dioses hasta el pensamiento helénicos, fueron adoptados por los conquistadores romanos; como bien nos dice Raymond S. Stites: "A despecho de la pérdida de libertad griega en las postrimerías del siglo V y a despecho de las sucesivas generaciones de gobernantes tiránicos griegos o romanos, Atenas siguió siendo durante largo tiempo el centro de la cultura del mundo. Los atenienses, conquistados políticamente, se convirtieron, siendo esclavos, en los maestros de escuela del mundo entero." (1950-206)

Tanto en sus tradiciones religiosas como artísticas, la cultura romana también estuvo influenciada por los etruscos. Este pueblo que según Herodoto procedía de Asia Menor, llegó a las costas de la península estableciéndose en lo que hoy es la actual Toscana, expandiéndose hacia el sur llegando hasta el Tiber. Este pueblo igualmente estaba

influenciado artísticamente en los estilos jónico y arcaico griegos.

La escultura etrusca gira fundamentalmente en torno al retrato funerario; tradición que heredan los romanos, llegando a ser el retrato en Roma junto con el relieve histórico las dos aportaciones más importantes de este período al arte de la escultura.

Parece ser que en un principio el retrato en Roma estaba autorizado solo como representación de personajes destacados, según nos explica Pijoán: "El *ijus imaginum*" debió de ser mantenido con todo su vigor sólo en los primeros siglos de la República, mas por las mismas razones que no se mantuvo estrictamente en Grecia, también en Roma se violó desde muy antiguo." (1963-T.lo 270). Estos personajes eran, los atletas para los griegos, o los magistrados para los romanos, los que por lo tanto disfrutaban del privilegio de ser retratados en escultura, representaciones que suponían un símbolo para el pueblo. "Los cargos de cónsul, tribuno y pretor duraban sólo un año; por consiguiente, fueron numerosos los que después del servicio tuvieron derecho a ordenar su retrato. Cicerón se alegra de haber sido elegido para un cargo de silla curul porque así podrá él también, aunque de origen humilde, verse inmortalizado en efigie, como los antiguos patricios que le precedieron en aquel empleo." (1963-T.lo 270)

Los primeros retratos de los antepasados ilustres "*imagines maiorum*", consistían en la mascarilla del difunto realizada en cera, a la que se le colocaba pelo natural. Estas mascarillas de "cera" se deterioraban

fácilmente por lo que se pasaban a bronce o a mármol. Se guardaban estos retratos en una especie de alacena "tallinum" específica para este menester situada en el atrio de las casas.

El retrato sufrió una evolución que cronológicamente fue pasando desde la cabeza sola, parte superior del cuerpo, hasta el cuerpo entero sentado o de pie y ecuestre.

Los retratos romanos fueron policromados hasta el siglo II, cuando al imponerse la monocromía de la propia materia, se le rehundían las pupilas de los ojos.

Referente a la afición por el retrato desarrollada en Roma, Raymond S. S. dice: "al estudiar los 400 años de desarrollo de la escultura romana acabamos por tener la decidida impresión de que forma, diseño y comprensión se hallaban en aquellos momentos históricos subordinados a un único propósito central: el retrato de carácter."(1950-330)

El realismo del escultor romano ha sido tratado, según este último autor refleja, de fotográfico. Este calificativo se ajusta perfectamente a los primeros retratos o mascarillas, si estas eran, como así parece, hechas al difunto y manipuladas luego por el escultor abriéndole los ojos para darle expresión de vida, por que la aportación del artista en la realización de la obra era mínima. Pero si el escultor tenía que realizar el retrato del modelo en vida, consciente o inconscientemente, interpreta y valora a la persona retratada según el propio criterio que ésta le merece, reflejando el carácter del

retratado; si hemos de atenernos a los criterios de la época basados en los pensamientos de Aristóteles que mantenía que la obra de arte no era puramente natural, sino una interpretación de la naturaleza.

En Roma llegó a interpretarse a la persona retratada respetando solo el parecido de la cara o cabeza, colocando esta sobre un cuerpo ideal de atleta desnudo o semidesnudo o personaje togado. Tal fue la proliferación de este tipo de retratos, que se exportaban a las provincias los cuerpos tallados en mármol para añadirles posteriormente la cabeza representativa del comprador o persona que este eligiera. Refiriéndose a este hecho "La colocación de una cabeza de retrato sobre un cuerpo desnudo ideal. -(opina K.Clark)-. este error de gusto -pues como tal creo que debemos considerarlo- se ha atribuido, como todos los errores de gusto, a los romanos; pero aparece ya en obras realizadas antes del surgimiento del museo de las Termas". (1984-58)

En el siglo II a. de C., los patricios romanos que viajaron por Grecia y Oriente, empezaron a importar esculturas para sus colecciones particulares; mientras que, tanto los escultores romanos eran formados en Grecia, como los escultores griegos se trasladaban a Roma para realizar obras y crear centros de enseñanza del arte.

En Nápoles se formó una escuela local de escultura, cuyo fundador fue Pasíteles. Este artista de gran versatilidad, orfebre y escultor, solía modelar en barro sus figuras las que pasaba a yeso por el proceso de moldeado, para después utilizarlas como modelo según la técnica del "puntillado" (puntelli) que significa clavos.

Este proceso que detalladamente explican tanto Raymond S, Stiles, como Pijoan, es, exactamente como se hace en la actualidad; sólo hemos avanzado, en gran medida, en los medios: máquinas y calidad de la herramienta, pero no en la técnica básica de reproducción de la escultura.

Los etruscos aportaron a Roma, además de la tradición del retrato, sus grandes conocimientos y dominio de la fundición en bronce; técnica que jugó un papel importantísimo durante la República, aunque sus modelos fueran muchas veces griegos.

Sigue utilizándose en Roma la técnica de los paños mojados inventada por los griegos, sobre todo aplicada a las figuras femeninas "El magnífico torso de una Venus hallado en el Tiber es una de las esculturas más admirables de la antigüedad que han podido ser descubiertas. Las extensas líneas de los ropajes revelan y encubren a la vez la forma humana, a manera de una planta". (Raymond pág 329)

La importación de esculturas griegas a Roma se hace igualmente por derecho de conquista, como nos relata Raymond S.S.: "En 146, un general romano, Numio, destruye la ciudad griega de Corinto, y traslada todas sus obras de arte a Roma. En 138, Atalo III de Pérgamo, el último de aquellos tiranos, legó sus estados a Roma, con lo que se convirtió en territorio romano una rica provincia de Asia Menor." (Raymond 1950-299, en su Historia del Arte)

También Angulo Iñiguez hace mención a hechos parecidos: "Ya a principios del siglo III a. de C. se

despoja Siracusa de sus estatuas para decorar Roma, y venticinco años más tarde se traen por igual derecho de conquista los varios centenares de estatuas de mármol y bronce de la colección de Pirro. Las conquistas posteriores inundan la ciudad Eterna con un verdadero alubión de esculturas griegas." (1962-1164)

A pesar de la asimilación por parte de Roma de la cultura griega, el desnudo escultórico nunca representó para los romanos lo que significó en la época clásica griega. El cuerpo desnudo deja de ser reflejo de las virtudes morales del ser representado; la belleza de las formas no busca la perfección espiritual del individuo sino su categoría social. El hombre en Roma es representado como ciudadano según su grado de poder político. Los escultores no buscan ya la perfección ideal de la belleza como solían hacer los griegos de los siglos V y IV.

Por otra parte, los artistas, tampoco son considerados en Roma como en Grecia; los escultores en Roma son simples funcionarios y por tanto no son valorados por su categoría artística, pues su trabajo sirve para honrar a las autoridades, que son a los que admira la sociedad. "Todo nos habla de la grandeza política de Roma. De ahí el anonimato de los artistas; inútil estudiar la escultura romana por individualidades artísticas." (Martín González, 1964-75)

El desnudo en el relieve se hace muy usual en los sarcófagos como consecuencia del rito de inhumar los cadáveres. Se colocan los sarcófagos al modo tradicional etrusco. Adosados a la pared, decorando con escenas en

relieve las tres caras que resultan visibles. La decoración se hace tallada en alto relieve. "A la época de los Antoninos... Corresponden la mayoría de los sepulcros mitológicos. En realidad lo mortuario interesa poco, se busca un efecto decorativo, una narración expresiva, abundando los desnudos." (Martín 6-82)

Otro tema abundante en Roma en el que los escultores utilizan el desnudo, en este caso con la técnica de los paños mojados, es en los relieves alusivos a la Bacanalia. Las Bacantes danzan poseídas del frenesí báquico envueltas en transparente ropajes que dejan traslucir sus graciosos cuerpos.

Uno de los pocos ejemplos en que el escultor busca la belleza del cuerpo desnudo como reflejo de ideales morales, es en la representación de Antinoo; joven bitinio que Adriano elevó a la categoría de semidios tras haberse suicidado por él. Antinoo fué representado numerosas veces tanto en busto como de cuerpo entero, divinizado al modo helénico en su presentación de Osiris, Hermes, Baco, etc.

IV. 4 EL DESNUDO EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

Si entendíamos más arriba el arte helenístico como la decadencia del arte clásico griego, igualmente hemos de considerar ahora el arte paleocristiano como la degeneración del arte romano.

La escultura, de esta época en general, baja grandemente de calidad y el tema central de esta tesis, el desnudo, desaparece como forma de representación por influencia de la nueva religión: el Cristianismo.

La práctica de inhumación de los cadáveres, ritual obligado entre los cristianos, ocasionó un gran desarrollo de los sarcófagos. Muchos sarcófagos paganos eran aprovechados en los enterramientos de los cristianos; por lo que unas veces rompiendo las figuras o escenas paganas que los decoraban, otras transformando o interpretando estas escenas según criterios religiosos, e incluso volviendo el frente decorado hacia la pared, los transformaban de paganos en cristianos.

El desnudo desapareció en la escultura pues éste representaba lo pecaminoso. En la época de Constantino se utilizaba con frecuencia el tema pagano de la vendimia en donde aparecían grupos de niños desnudos subidos en las parras y otros pisando la uva. Este motivo Dionisiaco fue adoptado por los cristianos pues Jesucristo se comparó con la vid, de la que sus discípulos eran los sarmientos y el fruto.

L. Smith comenta de este periodo lo siguiente: "La fuerza del tabú religioso contribuyó a hacer del cuerpo humano algo tan fascinante como peligroso. Mientras que para los griegos el desnudo simbolizaba la separación del cuerpo respecto a la naturaleza y su dominio sobre esta - así como su integración en el reino de los seres vivos como animal bello-, al hombre medieval le sugiere no solo oscuras fuerzas, apenas controlables, que moran en su interior sino también vulnerabilidad física." (1982-10)

Como bien nos afirma Hernman Leicht. "Entre la época románica y la antigüedad transcurren muchos siglos durante los cuales las tribus del Norte hicieron su entrada en la Historia". (1959-381)

Todas las formas de ciencia y cultura existente en el siglo X, se conservaban en los monasterios que se habían convertido en los centros más importantes del saber, en donde se escribían e ilustraban, de forma manual, todo tipo de libros, y desde se impartía la enseñanza a la sociedad.

Si toda la cultura se centraba en los monasterios, solamente de estos establecimientos pudo salir y desarrollarse el arte de la construcción, así como las artes de la pintura y de la escultura. La arquitectura se desarrolla, lógicamente, en torno a la religión: el templo y el monasterio son las construcciones más importantes.

Existe una conjunción y armonía entre la ornamentación y el edificio. La escultura invade toda la

fábrica, dentro y fuera, pero cuando más abundante se hace es en los pórticos, donde se acumula, con el fin de atraer hacia el interior, instruyendo y haciendo meditar a los fieles que la contemplan.

La escultura romanica persigue ante todo un fin evangelizador y didáctico. El escultor es un simple ejecutor de los modelos, (exemplan), que los frailes arquitectos le facilitan. Estos modelos eran tomados tanto de las miniaturas con que ilustraban sus libros, como de las pequeñas tallas de marfil, pero siempre de acuerdo con su preocupación por la enseñanza de las verdades de la religión, "haciendo sencillos catecismos y tratados religiosos en piedra".

Con todos estos condicionantes de pecado, condenación, juicio final y tantos otros motivos religiosos basados en el Antiguo y Nuevo Testamento, no podemos esperar que el desnudo en la escultura se desarrollara con la mínima libertad de pretensión de belleza física. Precisamente la lujuria era representada en forma de mujer desnuda a la que serpientes y sapos roían el centro físico por donde pecara.

Lo feo se pone al servicio de lo malo y lo bello de la virtud, por lo que el desnudo nunca podría ser bello ya que la desnudez era el reflejo del pecado de la carne.

Con la venida del Cristianismo se considera pecaminosa la belleza del desnudo. Hasta que vuelve a ser "permisible el placer en el cuerpo humano, es un milagro aún no explicado del Renacimiento italiano" dice K. Clark.

Además de los indicios de la pintura gótica del siglo XV, continúa diciendo K. Clark: "no hay nada que nos prepare para la bella desnudez del David de Donatello". Que, explica, rompe con la imagen familiar, hasta entonces conocida, del David anciano con barba y corona, tocando el arpa.

EL DESNUDO GOTICO

Si el arte románico surgió, prácticamente, del vacío artístico pues hacía cientos de años que en occidente desapareció todo resto de arte, -quizá haya sido éste el único caso en que un estilo no haya sido consecuencia de la evolución del estilo anterior o como reacción contra las formas anteriores-, el estilo Gótico suele ser considerado por los historiadores como evolución del arte del periodo románico; provocado, según Pijoán, por una nueva aportación técnica en el campo de la arquitectura. El descubrimiento de los arbotantes como elementos sustentante de la presión de la bóveda, pudo desencadenar un movimiento ascendente en la eliminación de los muros y en beneficio de los grandes banos, en una lucha por el "más difícil todavía", que decantara en los grandes ventanales y formas elevadas. Coherentemente, la escultura adosada a la arquitectura habría de ser estilizada en la misma forma que se alargaron los espacios donde se ubicaba.

En los primeros tiempos del gótico, la escultura conserva las proporciones y características de la última

etapa del románico, lo que demuestra que efectivamente el arte gótico no rompe radicalmente con el estilo anterior, conservando el sentido monumental y grandiosidad heredado del románico; así opina Angulo Iñiguez el que más adelante continúa diciendo: "... lo mismo que el Olimpo griego después del siglo V, la corte celestial cristiana se humaniza gracias al gótico".(1962-405).

Por otro lado Pijoán hace también otro símil con el arte griego, aunque en este caso con una perspectiva distinta y un momento también diferente. "Los monjes de Cluny dieron el primer impulso, contenido solo momentáneamente por las predicaciones de San Bernardo y la regla austera del Cister tan opuesta al lujo; pero a partir de mediados del siglo XII, la escultura francesa renueva su marcha ascendente y pronto alcanza resultados tan admisibles que solo pueden compararse con los de la escultura griega". (1963-T. 2º 227).

Cuando ahora le toca a Francia ser el centro de la cultura de occidente, el arte deja de ser patrimonio exclusivo de los monasterios y los palacios, de la aristocracia política y religiosa, y se hace más popular, llegando a estamentos más cercanos al pueblo, propiciado por las órdenes de los dominicos y los franciscanos. El Profesor Angulo Iñiguez resalta en este sentido la importancia que en la humanización del arte gótico tuvo el santo de Asís, llevado por su amor a la naturaleza.

El arte escultórico en este período, sigue siendo, al igual que en la época románica, la escultura monumental. Las figuras que en la primera época gótica conservaban más las características románicas que las del estilo

arquitectónico al que decoraban, fueron acoplándose a las formas góticas, estilizando sus medidas y dándole a las telas formas mas naturales, abandonando los pligues, paralelamente repetitivos y convencionales, románicos. Igualmente desaparecen los capiteles historiados, con lo que el carácter narrativo y didáctico deja de ser uno de los fines principales de la escultura.

Los temas usuales de la escultura monumental gótica siguen siendo, obviamente, los religiosos; basados en el Antiguo y Nuevo Testamento, vidas de los santos.

En varios pasajes de los mas importantes y transcendentales de la religión cristiana, aparece la figura humana desnuda en el período gótico, dentro de la escultura monumental o de las catedrales. Estos temas son los que narran el principio y el fin de la humanidad: la creación de Adán y Eva, el pecado original con la expulsión del Paraiso y el Juicio Final.

El retrato se hace excepcional en la escultura religiosa, siendo solo en la escultura funeraria donde los escultores góticos tuvieron posibilidad de producirlo.

"Rarísimas veces -afirma Pijoán- se producen en las catedrales escenas de la historia profana, de la leyenda de Carlomagno o las Cruzadas. La historia del mundo tiene por centro a Jesús. El y su doctrina lo llenan todo, lo condensan todo". (1963-T.2º 232).

Los coros en el siglo XV, tienen a veces, los respaldos de sus sillas decorados con grandes relieves, y

los bancos y parte inferior de sus asientos - misericordias- con figuras y grupos decorativos. Las misericordias son decoradas con frecuencia con motivos de carácter burlesco, llegando a representarse escenas de sorprendente obscenidad, donde el desnudo profano puede jugar algún papel. La escultura funeraria se convierte en un género destacado del gótico; unas veces sobre túmulos o lechos funerarios, otras ocupando el hueco de un arco rehundido en el muro.

La falta de estética del desnudo gótico es justificada por Pijoán, atribuyéndole unas virtudes morales, las mismas que niega al arte clásico con el que lo compara: "La estatua griega contiene solo el supremo placer de la apreciación del ser humano con su maravillosa belleza en el momento de la plenitud de la vida. El artista griego está tan enamorado de la flor estupenda que es la mujer en su juventud no gastada y el hombre joven, atlético, lleno de vida, que llega a olvidar que aquellos cuerpos pueden sufrir y gozar por el pensamiento. El artista gótico conoce que somos humanos no solo por nuestro físico, sino también por nuestra capacidad de razonar lo cognoscible y adivinar lo misterioso". (op. cit. pág. 240)

Kenneth Clark niega al desnudo gótico toda cualidad moral o espiritual que otros historiadores le achacan, cuando refiriéndose al veto impuesto por la religión cristiana al cuerpo, se expresa en los siguientes términos sobre el desnudo escultórico gótico: "... y la misma degradación que había sufrido el cuerpo a consecuencia de la moralidad cristiana sirvió para hacer mas agudo su impacto erótico. La fórmula del ideal clásico había sido mas protectora que ningún ropaje; mientras que las formas

del cuerpo gótico, que sugiere que estaba normalmente vestida, le confirió la indecencia de un secreto". (K. C. 311) ya anteriormente había expuesto este autor: "Pero a consecuencia de ello, el cuerpo cambió inavoidablemente de condición. Dejó de ser el espejo de la perfección divina y se convirtió en el objeto de humillación y de vergüenza. El arte medieval entero es prueba de cuán completamente extirpó el dogma cristiano la imagen de la belleza corporal". (1984-298)

La desaprobación oficial del cuerpo durante tantos siglos por parte del cristianismo, despretigió el uso del desnudo en la escultura, hasta el extremo de restarle toda posibilidad de representatividad de condiciones morales y plásticas, hasta que fue redescubierto de nuevo por el Renacimiento italiano.

Pero el desnudo en la edad media fue necesario para representar obligadas escenas de pasajes sagrados o vidas de santos, como los ya mencionados de la creación, pecado y expulsión del Paraíso de Adán y Eva y el Juicio Final y como la muerte de Jesucristo y el martirio de los santos.

En las escenas del Juicio Final, cuando el artista gótico representa a los humanos saliendo de sus tumbas, el tratamiento que recibe el desnudo sigue estando igualmente falto de intencionalidad estética; todo esto a pesar de las recomendaciones, según Clark: "Contenidas en el *Speculum* de Vicent de Veauvais, se da al tema una interpretación directamente sacada de la filosofía humanística de Grecia. Se declara que en la Resurrección, las figuras saliendo de la tumba no solo deben estar desnudas, sino que deben mostrarse en su estado de

perfecta belleza, de acuerdo con las leyes de su ser".
(1984-302)

Aún a pesar de ello, nos dice el mismo autor, "En Notre Dame de París, por ejemplo, las figuras aparecen vestidas, y en Ruán están envueltas en sudarios".

Otro tipo de escultura se desarrolla en la alta Edad Media, diametralmente opuesta a la escultura monumental de las catedrales. Se trata de todo tipo de relieves decorativos que adornan los objetos profanos, como cajitas para guardar joyas y perfumes, cajas para guardar las placas de plata bruñida que hacían de espejo a las damas y demás objetos de la casa. Los temas de esta pequeña escultura en relieve consistían en juegos de sociedad, temas de caza, torneos, el cortejo, seducción y conquista de la dama e incluso escenas de amor o cualquier tipo de motivo profano, aunque no obsceno.

IV. 7 EL DESNUDO EN EL RENACIMIENTO

El estilo gótico en Italia no llegó a desarrollarse con la pureza y perfección con que lo hizo en Francia, su país de origen, ni con la fuerza y aceptación de los países nórdicos. Los innumerables restos grecorromanos próximos a los artistas italianos, no favorecieron la total aceptación de las formas propugnadas por los estilos europeos de la Edad Media; el sentimiento clásico no desapareció totalmente donde la presencia de lo grecoromano obstaculizó los conceptos estéticos extraños. Recuérdese al respecto la escultura desnuda, inequívocamente inspirada en un modelo clásico al estilo de Policleteo, realizada por Nicola Pisano en el púlpito del baptisterio de Pisa.

La condición y relación del hombre, como individuo, con la naturaleza, propugnada por San Francisco, junto con la escasa simpatía de Italia por el arte gótico pudieron ser, según los tratadistas, los factores desencadenantes del estallido del Renacimiento. Aunque el Cristianismo

sigue estableciendo sus normas en el arte, el pensamiento religioso evolucionó hacia una tolerancia con el cuerpo desnudo en el arte, cambiando la idea de su fealdad como pecado por la de la virtud en la belleza de las formas.

No siempre y de forma general los cristianos desde los comienzos del Renacimiento, aceptaron el desnudo profano. En los descubrimientos que con frecuencia se realizaban tanto de templos antiguos, como de esculturas desnudas de personajes mitológicos, la Iglesia manifestaba a veces su recelo, porque las ruinas y estatuas suponían templos e imágenes consideradas demoníacas como escribe Pijoán refiriéndose a estos hechos: "La Iglesia presentía el gran enemigo que se escondía en estas figuras y en los mármoles maravillosos que las excavaciones descubrían. Las estatuas, algunas veces eran sacrificadas para apartar el maleficio o la peste, y los mármoles de los relieves, no pudiéndose apreciar su belleza, se utilizaban para nuevas obras." (1963-3)

El desnudo en el Renacimiento busca sus modelos entre los desnudos de la antigüedad con posibilidades de adaptarse a las necesidades iconológicas del Cristianismo: en la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, la Crucifixión, el entierro de Cristo, la Piedad y en tantas otras escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, pueden ser reconocidos modelos desnudos clásicos griegos; nos dice Clark sobre este tema: "Un ejemplo es el primer desnudo clásicamente hermoso del Quattrocento el Isaac del relieve de prueba con el sacrificio de Abraham que ejecutó Ghiberti, inspirado evidentemente en una de los hijos de Niobe." (1984-230)

Al arte narrativo y didáctico medieval, sustituye un arte sensorial más próximo del arte por el arte. Si ante

una portada gótica o románica podíamos contemplar los misterios de la religión, ahora el tema servirá preferentemente para justificar la forma. Del arte trascendente gótico pasamos al placer de la belleza estética.

El artista reivindica su protagonismo intelectual igual que en la época clásica griega, abandonando el anonimato funcional y adquiriendo conciencia de creador. Esta postura de los artistas da como resultado un arte más personalizado a la par que más creativo, enriqueciendo en gran medida las aportaciones artísticas y la calidad estética. Si antes resultaba difícil estudiar al escultor como personalidad individual, ahora será precisamente esta individualidad la que distinga a cada autor y facilite su estudio y el de su arte.

El cuerpo surge de nuevo como elemento portador de valores morales, lógicamente apoyados en los valores plásticos. De igual manera que se copian los desnudos clásicos, los artistas del Renacimiento vuelven a adoptar los temas mitológicos alegóricos. Aunque esto no supone la paganización de la vida, pues no adoraban a Venus, sí les encantaba la belleza de los mitos marcada por un idealismo neoplatónico que lo distinguió del espíritu gótico, admitiéndose en el Cristianismo la belleza corporal.

El desnudo en el renacimiento adquiere el más alto protagonismo para los escultores los temas son seleccionados según favorezcan la aplicación del cuerpo desnudo en la escultura. Según K. Clark, algunos temas mitológicos fueron creados expresamente en esta época con el solo fin de recrearse en las formas desnudas femeninas, como supone ocurrió con las Tres Gracias, por lo que en

este sentido se expresa: "Los artistas - del Renacimiento nos han hecho creer que este entrelazamiento de las tres figuras desnudas era corriente e inevitable, pero de hecho no se conocía en los grandes periodos del clasicismo, y sus orígenes son oscuros." (1984-96)

Como hemos hecho notar anteriormente, la escultura religiosa buscaba sus modelos para el desnudo en las fuentes de la mitología "Donatello dio el primer paso al reconocer que la muerte de un héroe podía transformarse, prácticamente sin alteración alguna, en el entierro." (1984-231)

Era tal la admiración que en el Renacimiento se profesaba a la mitología, y en tal forma servía de inspiración para el arte de este período que incluso las descripciones literarias de los escritores griegos eran suficientes para hacer nacer temas nunca tratados anteriormente.

No corresponde a este análisis histórico de la evolución del desnudo en la escultura, ni favorecería en absoluto al tema central de esta tesis, extenderse en datos cronológicos y listas de autores, fácilmente localizables en cualquier tratado de Historia del Arte. Hemos intentado, por tanto, obviar en lo posible fechas y nombres de los estilos o movimientos artísticos; pero pretender estudiar el siglo XVI italiano y no hacer alusión a Miguel Angel, supondría negar el motor principal de todo el arte posterior a su genialidad. Todos los historiadores coinciden en reconocer a Miguel Angel como el genio más grande del Renacimiento, más o menos como lo escribe Martín González: "Parece que fue característica de

los grandes genios renacentistas italianos el abarcar todas las artes. Rafael y Leonardo, además de ser grandes pintores, concedieron atención a la escultura. Pero el gran genio del arte italiano es Miguel Angel. No obstante ser al mismo tiempo notable arquitecto y pintor, se comporta, sobre todo, como escultor." (1964-182). Efectivamente, este fenómeno de entre los genios, hubiera conseguido un puesto destacadísimo en la historia del arte, aún habiéndolo sido en solo una de sus tres facetas creadoras.

Un tema que proliferó grandemente en Florencia a partir de mediados del siglo XV hasta la mitad del siglo XVI, fue la batalla entre hombres desnudos. Este tema demuestra claramente la intencionalidad de los artistas, pintores y escultores, en la búsqueda de la belleza por medio de las formas del cuerpo humano. "La batalla de Cascina de Miguel Angel demostró el valor de la torsión y el escorzo, -comenta K. Clark- ... Estos recursos aumentan también el poder de comunicar energía. La torsión acelera el movimiento el escorzo es una apelación urgente a la vista... Pero en última instancia, estos recursos de composición están subordinados a una intención principal: resaltar mediante el movimiento la belleza del cuerpo desnudo." (1984-198)

Existen temas del desnudo mitológico que prácticamente se hacen exclusivos del Renacimiento. Aunque estos motivos hayan sido utilizados en las épocas griega y romana lo fueron en forma mínima. Los trabajos de Hércules y demás pasajes del mito de este personaje, como el estrangulamiento de Anteo, suelen repetirse en el Renacimiento, basando su inspiración en las descripciones literarias.

Los esclavos o cautivos que en la escultura griega y romana se representaban postrados en el suelo, buscando quizá un simbolismo de sumisión, son realizados de pie en el Renacimiento, aunque, igualmente, con una expresión trágica, agudizada por el esfuerzo y el contorsionismo de su movimiento.

Casi toda su obra pictórica y escultórica la realiza Miguel Angel, en el campo del desnudo. Sus cuerpos rompen con las proporciones y cánones tradicionalmente estudiados en la época clásica y en el propio Renacimiento, en beneficio de la fuerza expresiva. A la expresión de la cara acompaña la expresión de la musculatura, el tamaño y fuerza de las manos muchas veces desproporcionadas, y sobre todo el fuerte movimiento provocador de los contorsionados escorzos de sus cuerpos. Todas estas características de energía y de tragedia suelen considerarse la consecuencia o el reflejo del carácter del propio Miguel Angel.

La reducción del tamaño de la cabeza, junto con las características señaladas anteriormente de la escultura de Miguel Angel, agigantan las figuras, adquiriendo un colosalismo y una energía de semidioses más que de hombres. Refiriéndose a estas cualidades, K. Clark escribe: "Pero sigue siendo cierto que el empleo intensamente personal que hace Miguel Angel del desnudo altera enormemente su carácter. Lo transforma de un medio para la personificación de ideas en un medio para expresar emociones." (1984-203)

Por otro lado, igualmente refiriéndose al carácter y genialidad creativa de este coloso del arte, Pijoán se

expresa en los siguientes términos: "Miguel Angel, protestando siempre de no ser más que escultor, llevaba por buen camino las obras de la iglesia de San Pedro; protestando de no ser pintor, pintaba la Capilla Sixtina. Nadie podría seguirle en aquellos esfuerzos de gigante: Miguel Angel no tendría sucesores, nadie pintaría o esculpiría como él; pero su obra fue perdurable. Creó una escuela en la que el maestro no enseñó a nadie y de él aprendió todo el mundo." (1963-201)

Miguel Angel se inspiró en el arte clásico con el que entró en contacto por medio de dos conductos muy determinados: uno fue la cantidad de hallazgos de esculturas y fragmentos que aparecían por toda Italia, y el segundo la contemplación de las gemas y camafeos igualmente antiguos, como refleja un biógrafo de Miguel Angel, en un libro que publicó cuando aún vivía el artista, y del que el propio Vasari, dice Pijoán, copió párrafos "casi al pie de la letra": Lorenzo de Medicis, dice Condivi, lo llamaba varias veces al día para enseñarle joyas, medallas y corniolas antiguas, para formar su gusto y buen juicio." (1963-204)

IV. 8 EL DESNUDO EN EL PERÍODO MANIERISTA

El arte escultórico de la segunda mitad del siglo XVI, adquiere unas características comunes en la mayoría de los artistas, cuyas variadas estilizaciones dan como resultado lo que los tratadistas llaman "Manierismo". Martín González distingue las tendencias manieristas de esta manera: "Predomina en este período el manierismo, del que se ofrecen diversos aspectos. Algunos artistas exageran las actitudes y el colosalismo miguelangelesco ...Otros tienden al virtuosismo de oficio... Los hay que buscan la corrección académica... Pero la fórmula manierista más socorrida es aquella que reduce la obra a un puro arabesco de líneas onduladas..." (1964-186)

Hermann Leicht, al hablar de este período se expresa en los siguientes términos: "La historia del arte universal nos enseña en todas las épocas y en todos los pueblos que los períodos clásicos suelen ser breves y claramente limitados. En el momento en que el mundo occidental, después de la libertad ganada, vuelve a

sentirse prisionero de una idea, el Renacimiento toca a su fin y decae en 'el manierismo y en lo barroco.'" (1953-452)

El desnudo en la escultura, al igual que ocurriera en la época griega con el arte helenístico, se mueve en el manierismo con una energía y dinamismo barroquizante que K. Clark considera en esta forma: "Tanto si admiramos como si deploramos esa destrucción del esquema clásico que ahora se designa con el nombre de manierismo, debemos admitir que liberó una corriente de energía. Las figuras desnudas derivadas de la Antigüedad clásica adquirieron de repente la febril violencia del norte. Los vientos que habían hecho ondear los ropajes de los santo góticos soplaron ahora en torno a los cuerpos desnudos y alargados y los elevaron en el aire o los lanzaron de cabeza a las nubes." (1984-208)

El Concilio de Trento estableció las normas que debían observarse para la realización de esculturas religiosas. Se prohibieron todas aquellas formas que pudieran inducir a error dogmático en los fieles; todas las impurezas, tanto en la forma como en el tema, e incluso aquellos temas no acostumbrados difíciles de comprender. Con estas normas desaparece todo elemento simbólico y poético, con lo que la fantasía del artista queda frenada, o al menos bastante limitada. Los temas sobrenaturales de la religión, como la glorificación y el triunfo, se hacen más abundantes.

La postura de la Iglesia ante el Protestantismo que propugnaba la anulación de las imágenes, reaccionó en favor de la iconografía religiosa aunque limitando el

supuesto avance de lo profano en los templos en evitación de errores de idolatría.

En esta época es en Florencia donde más se trabaja la escultura, y los escultores florentinos quienes mejor dominan la técnica de la fundición en bronce.

Italia, ahora, vuelve a recordarnos al helenismo griego; se exportan esculturas ya elaboradas y los escultores romanos, igual que los helenistas, se desplazan a otros puntos de Europa a donde exportan el estilo. Refiriéndose al estilo renacentista en España en el último tercio del siglo XVI, Martín González sintetiza sus principales rasgos característicos en estos términos: "Desde el punto de vista del estilo, es preciso hacer notar que se busca ahora la fórmula, el arquetipo, la belleza ideal. El pensamiento sustituye al sentimiento y se impone la calma en figuras y conjuntos."

"La anatomía es perfecta, pero la expresión individual queda oscurecida. Todo lo que ha tenido de frenesí el renacimiento escultórico de los primeros tercios del siglo lo tiene de ritmo estable y de ponderación el tercero... En ello puede haber influido también el Concilio de Trento, pues, sabido es, cuanto afinó la Iglesia en el poder persuasivo de la palabra."
(1964-211)

IV. 9 EL DESNUDO EN LA ESCULTURA DEL BARROCO

Todo nuevo estilo responde a determinados movimientos sociales, culturales y económicos que a posteriori son analizados por los historiadores y con cuyos estudios se demuestra la concordancia entre el criterio o gusto social dominante y el estilo artístico que estos condicionantes sociales han generado.

Parece ser, sin embargo, que la justificación del Barroco como estilo, no se ha descubierto aún. Según Pioján, no se ha encontrado una explicación coherente, que aclare su aparición como forma de expresión. Afirma este autor que se han hecho muchas conjeturas acerca de este fenómeno, las que después se han tenido que rectificar por resultar falsas o exageradas. Del Barroco, según este criterio, sólo se conocen sus signos más destacados y su proceso.

Tampoco existe entre los tratadistas un acuerdo unánime al determinar la localización del comienzo del

Barroco; Roma y Nápoles son las dos ciudades que se disputan el inicio de este estilo, aunque fuera en Roma donde se prodigó más que en ninguna otra ciudad.

Sería muy arriesgado pretender establecer la frontera de dos estilos, ni en el momento ni en la persona. Tratándose del comienzo de la escultura barroca, hay autores que consideran a Miguel Angel como el iniciador; por lo que el para otros verdadero creador del estilo, Bernini, quedaría como mero continuador de una corriente ya en marcha. Hermann Leicht alude a este tema diciendo: "Ya la poderosa fuerza creadora de Miguel Angel no encontraba satisfacción en las rígidas formas clásicas." Después de haberse referido poco antes a la transición de los dos estilos escribiendo: "...a simple vista parece difícil en muchos casos separar el arte barroco del renacentista." (1953-435)

Aunque la base del nuevo estilo, al igual que del Renacimiento, es la naturaleza, el tratamiento que de ésta hace el Barroco, difiere grandemente. La naturaleza se hace más anecdótica; la expresión sustituye a la intención; los personajes se vuelven apasionados exteriorizando sus sentimientos en vez de mantenerse como entes abstractos. Kenneth Clark se refiere al expresionismo barroco escribiendo: "Durante ciento cincuenta años, los artistas habían estado intentando acentuar la eficacia de sus obras mediante gestos y expresiones que iban mucho más allá de lo que permitían sus temas." (1984-244)

Los sentimientos religiosos se expresan profundamente en su forma sobrenatural. Martín González escribe sobre

este tema: "Lo religioso tiene un gran campo. Gozan de predilección los temas de milagros, que no son meramente descritos, sino expresados; se siente el efecto de la taumaturgia. Para ello se acude frecuentemente a resplandores y vaporosidades, tanto en pintura como en escultura." (1964-217)

Se hacen frecuentes las representaciones de lo cruel y lo espantoso, los martirios de los santos, los castigos de herejes, cadáveres putrefactos, etc.

El movimiento de los personajes no responde a un orden físico justificado, sino que se hace espontáneo e imprevisible reflejando el acto de forma acentuada, y no la intención o deseo inicial, como lo hacían los escultores clásicos. Los escorzos, la línea abierta hacia el exterior, la diagonal en tensión, y el abandono de la simetría, son las cualidades más destacadas de la escultura y pintura barroca.

El movimiento de las telas, junto con el del cuerpo, establecen un claroscuro que el escultor aprovecha para integrar las figuras en el ambiente. Igualmente, el responsable del escenario donde se habían de localizar las esculturas, bien fuera el propio escultor o el arquitecto, se preocupaba de adecuarlo debidamente en beneficio de la integración de la escultura.

Se logran sorprendentes calidades en las telas y en la piel de los personajes representados que nos producen la más viva sensación de realidad.

Martín González establece, en forma clara y concisa, una serie de diferenciaciones entre las características del Barroco y el estilo del que deriva, el Renacimiento, destacando los puntos antagónicos más importantes, los que precisamente son más característicos y determinantes de ambos estilos: "He aquí el contraste entre el Renacimiento (simetría, plasticidad, naturalismo idealizado, estatismo o movimiento en potencia, retrato físico o de parecido, superficie tersa) y el Barroco (asimetría, pictoricismo, naturalismo pleno, movimiento en acto, retrato espiritual, y superficies de calidades)" (1964-217)

La Iglesia continua en este período imponiendo sus restricciones a la forma desnuda, pero sigue siendo suficientemente tolerante con los temas del desnudo profano, incluyendo los mitológicos, que siguen sirviendo de justificación para el desnudo escultórico. "La oposición de la Iglesia al desnudo (dice K. Clark) fue más eficaz en Italia que en el Norte, y los santos de éxtasis que tan destacado papel desempeñan en la imaginería del barroco boloñés y romano están todos envueltos en olas de ondulante ropaje. Solo hay un desnudo en éxtasis del siglo XVII que nos venga a la memoria: la cultura de mármol en la que Bernini, tomando como punto de partida a Apolo del Belvedere y un sacófago de nereídas, los transforma, merced a la flotabilidad unificadora del estilo barroco, en el hermoso grupo de Apolo y Dafne." (1984-286)

Martín González considera que Bernini, a pesar de ser tan religioso y amigo de la Compañía de Jesús, como supone demostrado, se permite hacer temas mitológicos por las siguientes razones: "Ello no obsta para que hiciera obras mitológicas, pues ya en su tiempo habían triunfado las ideas del Padre Ottonelli de que la perversidad de una

obra no depende del tema sino de la intención del artista, aunque también de la disposición del espectador." (1964-218)

Los temas mitológicos siguen aportando a la escultura escenas de varios personajes como en la época helenística. El desnudo mitológico se prodiga en las fuentes monumentales de Roma, junto con las representaciones antropomórficas simbólicas de los ríos o de las virtudes. Prácticamente todo puede ser representado en forma de figura humana desnuda.

Las fuentes barrocas son más composiciones pictóricas que arquitectónicas, esculpiéndose tanto las figuras como el ambiente que las rodea. Este mismo criterio compositivo se utiliza en las obras que reflejan motivos religiosos para decorar los lugares de culto con temas referentes al dogma y a la vida de los santos.

Los escultores españoles trabajan durante este tiempo, exclusivamente para la Iglesia; el clero y las hermandades son sus únicos clientes; esta es la demanda que existe y a la que ha de ceñirse la capacidad creadora de los escultores. Muchos de estos artistas que en España se dedicaron a la imaginería durante los siglos XVII y XVIII, pudieron haber competido dignamente con los más grandes artistas de otros países, si las circunstancias hubiesen favorecido la realización de la escultura monumental además de la imaginería religiosa.

Es precisamente por la ausencia de escultura profana en general y desnuda en particular, por lo que no entramos

en el estudio del arte de este periodo; ya que como decíamos al comienzo de este capítulo, no consideramos al desnudo en la escultura religiosa.

IV. 10 EL DESNUDO EN LA ESCULTURA NEOCLÁSICA

Antes de entrar en el análisis del desarrollo del desnudo escultórico en el período neoclásico en España, creo oportuno recordar una circunstancia, que aunque común en todo el mundo cristiano, fue mucho más aguda en nuestro país.

Ya en este capítulo nos hemos referido a la influencia que el catolicismo ha ejercido, desde su creación, en la escultura del desnudo. Emiliano M. Aguilera considera este fenómeno aludiendo al hecho de que en España no han llegado al siglo XIX, nada más que los desnudos de la "Venus del espejo" de Velázquez y la "Maja desnuda" de Goya. "La Santa Inquisición -comenta este autor-, tuvo parte de culpa en el hecho de que el arte español muestre esa penuria de desnudos, esa laguna es excepcional en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII, que fue la Europa de Miguel Angel, de Rafael de Urvino, de Leonardo de Vinci, de Ticiano, de Tintoretto, del Veronés, de Rubens y de tantos y tantos otros ilustres artistas que rindieron culto a la forma humana 'cuyo exacto

conocimiento es tan necesario a los artistas que sin él no pueden aspirar a mucho como dice Fernando de Milizia en su 'Arte de ver en las Bellas Artes del diseño', que divulgó en España, traducíendolo, Ceán Bermúdez. Y hasta cabe decir más: casi toda la culpa de ello corresponde al tétrico tribunal, que durante toda su larga existencia tuvo aherrojados los espíritus de los españoles.

"Para la Santa Inquisición era nefasto el desnudo - aunque sus ministros y jueces no perdieran coyuntura de ver desnudas a las mujeres jóvenes y bellas que caían, acusadas de cualquier delito, en las sádicas garras del Santo Oficio-." (1935-9)

Puntualiza a continuación E.M. Aguilera, que tales prohibiciones solo afectaban al pueblo; mientras que los reyes y cortesanos introducían impunemente todo tipo de cuadros y esculturas para decorar sus palacios; afición que, comenta, debió introducir Carlos I.

"No podía ser de otra suerte -puntualiza Aguilera-. Los artistas españoles debían abstenerse de tratar estos temas. En un expurgatorio había dicho la Santa Inquisición: 'Para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna persona sea osada a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras esculturas lascivas ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas, quedando prohibido asimismo a los pintores que las pinten, y a los demás artífices que las tallen ni hagan, so pena de excomunióon mayor, 'latae sententiae, canonica monitione praemisa, y de quinientos ducados por tercias partes, para

gastos del Santo Oficio, Jueces y denunciador, y un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reinos o contravinieren en algo a lo referido. Y la Santa Inquisición cuidó bien de hacer cumplir a los artistas lo dispuesto, que venía a desarrollar las pacatas teorías de un buen golpe de profesores eclesiásticos y teólogos españoles, muy atentos, a su vez, a desarrollar el principio establecido por el célebre concilio ecuménico de Trento y referente a las Bellas Artes: 'El Arte tiene por único fin a Dios.' (1935-12).

Entre otros hechos, anecdóticos desde nuestro punto de vista, que E. M. Aguilera refleja en relación con la opinión que a la Iglesia y a sus representantes en España, erecía el desnudo en el arte, comenta: "Fray Juan de anto Tomás, catedrático de Vísperas en Alcalá, estima como pecado mortal tener pinturas con desnudos, y advierte ue el primor con que puedan estar hechas, lejos de excusarlo, lo agrava, por cuanto, a su entender, ese rimor hace más fuertes las tentaciones". O la barbaridad ue debió suponer que: "una muy gran señora de estos einos, que, no estando muy sobrada ni faltándola deudas ue pagar, hizo quemar de muy pocos meses a esta parte más e treinta mil reales de pinturas lascivas". (1935-13).

Es norma, de todos conocida, la oscilación pendular ue el pensamiento, y por tanto el gusto estético que éste enera, sufre en cada período de tiempo, en la sociedad umana. Este hecho se ha venido repitiendo a lo largo de a historia, y cuando un estilo ha establecido sus normas clásicas" su evolución comienza a "barroquizarse", hasta ue de igual modo surge una nueva reacción.

A mediados del siglo XVIII el estilo barroco comienza a ceder ante un nuevo planteamiento estético. Las formas barrocas dejan de emocionar. La mirada de los estudiosos se centra de nuevo en el arte antiguo provocando una auténtica reacción contra las formas del barroquismo.

Además del cansancio que el arte barroco va generando en occidente, o quizás por este mismo motivo, se producen una serie de acontecimientos que hacen volver la vista al pasado artístico de Roma, y sobre todo de Grecia. En 1719 se descubren las ruinas de Herculano, ciudad romana que fue sepultada por la lava del Vesubio. Los hallazgos que este descubrimiento produce no son demasiados porque la lava que los sepulta es muy dura; pero ésto no deja de llamar la atención de los estudiosos del arte.

Mucho más rentables fueron las excavaciones empezadas en Pompeya en 1748, ya que esta ciudad fue sepultada solo por cenizas volcánicas; habiendo sufrido menos sus edificios, por una parte, y haciéndose más fácil su limpieza por ser la ceniza menos dura que la lava. Estos descubrimientos coinciden con un nuevo redescubrimiento de Grecia por parte de los más importantes historiadores europeos. Menciona Pijoán a J. Stuart y a N. Revett los que después de estar en Grecia cinco años publican el libro "Antiquities of Athens". Otro gran teórico y promotor del Neoclasicismo, Winckelmann, publicó su "Historia del Arte en la Antigüedad".

Son bastantes más los autores que según Pijoán, estudiaron Grecia desde sus propias ruinas, y que después dejaron testimonio escrito de sus descubrimientos y análisis. Precisamente estos estudiosos llegaron a la

conclusión de que las proporciones de los órdenes arquitectónicos que tan rigurosamente fueron estudiadas por los arquitectos del renacimiento, no parece que fueran normas generales a contemplar por los artistas griegos, ya que estos estudios demostraron que cada templo se atiene a unas medidas distintas.

"El arte antiguo, -escribe Pijoán-, por lo que se desprendía de los trabajos críticos, era algo más libre y vivo de lo que se deducía de las recetas de Vitruvio y de sus comentadores del Renacimiento. Los órdenes de Vitruvio, que los arquitectos del Renacimiento habían tratado de reconocer en los monumentos romanos, no eran mas que un fantasma ideológico." (1963-88)

Todo este interés por el estudio del arte de la antigüedad desarrollado a mediados del siglo XVIII, junto con las restricciones que la academia de Francia había impuesto al arte barroco, aceptándolo sólo en parte, propician un resurgimiento de las formas clásicas, que los historiadores distinguen con el nombre de Clasicismo. El estilo clásico antiguo se pone de moda en Francia. Como explica Pijoán: "esta tendencia no podía menos que acentuarse, por razones de tipo ideológico, durante el período de la Revolución, porque la severidad de la virtud de los romanos de los tiempos de la República era lo que se consideraba más digno de ser tomado por modelo por parte de los 'citoyens'; y bajo el Imperio porque aquel nuevo estilo clásico (que entonces adquiere una pomposidad pedante) era lo que más se avenía con las glorias del invencible 'Empereur.'" (1963-22)

La arquitectura, la escultura y la pintura adoptan las formas clásicas; los edificios se construyen al estilo

del Imperio Romano. La pintura es el arte que tropieza con dificultades para encontrar modelos clásicos, pues hasta el momento no son muchas las pinturas que se ha descubierto en Pompeya. Los pintores tienen que tomar como modelo las formas y proporciones de la escultura. La escultura fué el arte antiguo más estudiado en el neoclasicismo, junto con la arquitectura y el que marcó la pauta a los dedicados al arte de la antigüedad a la escultura, -comenta Pijoán -, aunque tan solo en algunos desus aspectos. Schelling, mas tarde, afirmaba que el único medio de comprender la literatura griega era iniciarse antes en la belleza clásica de las estatutas." (1963-96)

Los edificios neoclásicos se llenan de esculturas desnudas imitando a las clásicas representaciones de los dioses del Olimpo; y los grandes hombres como Napoleón y Wellington, se hacen representar en esculturas igualmente desnudos, como los antiguos atletas, con los ojos sin pupilas al estilo griego antiguo.

Si en lo barroco la figura se complace, como norma, en el movimiento incontrolado e incluso en el desorden, la vuelta a lo clásico supone la adopción de las formas en equilibrio basadas en la simetría física y en la tranquilidad espiritual rigurosamente armónica, aún en detrimento de la expresividad, que se hace prácticamente insensible.

El neoclasicismo, como pensamiento y como estilo artístico, fue consecuencia de una imposición circunstancial.

El cansancio que producía ya el barroco, nunca totalmente aceptado por la Academia de Francia, que lo asumía a medias, los descubrimientos de Herculano y Pompeya que levantaron el interés de los más importantes historiadores sobre el arte antiguo; todo esto sobre un campo abonado como la República francesa y después el Imperio napoleónico; determinaron, según la opinión actual, la reaparición del clasicismo que nunca estuvo respaldado por un espíritu clásico acorde, como lo fué en su verdadero momento histórico.

Con el resurgimiento de lo clásico, comenta M. E. Gómez Moreno. "De nuevo surge la ola de paganismo que trata de invadirlo todo; de nuevo se reniega de cuanto tenga un sello o un origen medieval; vuelve a exaltarse la cultura clásica como la única perfecta y a considerar todo lo demás como un paréntesis de barbarie." (1951-167)

El desnudo volvió a tomar el protagonismo que había perdido hacia ciento cincuenta años, pero no pudo recuperar los valores morales clásicos. K. Clark se refiere a este hecho en los siguientes términos: "Los desnudos académicos del siglo XIX carecen de vida porque ya no encarnan las necesidades reales y las experiencias humanas. Están entre los centenares de símbolos devaluados que recargan el arte y la arquitectura del siglo utilitarista." (1984-97)

Los escultores no reflejan en el neoclasicismo sus propias convicciones y sensaciones relativas a su momento real, sino que se atienen a las normas dictadas por los eruditos respecto a la belleza pura, como igualmente K. Clark hace notar: "Winckelmann había sostenido que la

belleza mas elevada debía de carecer de todo sabor, como el agua perfectamente pura." (1984-73)

Hermann Leicht también hace referencia a la "injustificación" del arte clasicista escribiendo: "No se requería mucho para que en una época de tan acusada tendencia erudita como el siglo XVIII se estudiara muy profundamente la antigüedad, para presentarla luego como modelo más o menos académico en un mundo donde el interés por la historia comenzaba a despertarse, y pronto fué la Antigüedad señalada como el ideal más elevado." (1953-598)

Todos los tratadistas, en suma, coinciden en sus valoraciones sobre el arte neoclásico. Como final de este capítulo de la Historia del Arte, transcribimos a continuación una síntesis de lo que el Neoclasicismo supuso, según M. E. Gómez-Moreno, en su siglo y medio de vigencia: "Las teorías de Winkelmann, con su vuelta integral a lo antiguo, despertaron un verdadero furor neoclásico, sobre todo a partir de 1800. Napoleón señorea en Europa y sus sueños de dominación universal están regidos por Quinto Curcio y Cesar; sigue las huellas de Aníbal al cruzar los Alpes; se cree en Egipto un segundo Alejandro e instaura en Francia un consulado a la romana. Los muebles imitan los reproducidos en pinturas de Pompeya y relieves de Alejandría; las damas se visten y se peinan a lo Julia o Agripina, y si los varones no se atreven a restaurar la toga y las sandalias, en cambio, se cortan los cabellos y se hacen retratar con clámide o desnudos, como el Napoleón de Milán o la semidesnuda Paulina Borghese. La escultura, el arte antiguo por excelencia, se lanza a una imitación tan servil de los modelos griegos, que el ideal llega a ser confundirse con Praxiteles y Lisipo. Acaso nunca en la Historia del Arte se ha dado un

sacrificio más completo de la personalidad en aras de la imitación." (1951-181)

IV. 10. 1 EL DESNUDO DEL PERÍODO NEOCLÁSICO EN ESPAÑA

Como hemos comentado en otro capítulo, la escultura no se suma automáticamente a los movimientos de pensamiento y gusto. Las dificultades que ofrecen los materiales escultóricos y lo dilatado y costoso de sus procedimientos no permiten al escultor responder a un nuevo movimiento o estilo con la rapidez que lo hace el pintor. Al esfuerzo físico y largo tiempo requerido por la obra escultórica hemos de sumar los altos costes que todo su proceso genera, que hacen de la escultura un producto relativamente caro y escaso, por lo que su clientela se reduce bastante.

La escultura neoclásica en España se impuso lentamente. La tradición barroca no cedía con facilidad, y aunque en 1752 se funda la Academia de San Fernando, que tanto alentó a los escultores hacia el neoclasicismo, durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII se siguen haciendo obras barrocas.

Poco después de la de San Fernando, se crean las academias de San Carlos de Valencia y la de San Luis de

Zaragoza, cuya labor sería, igualmente, la de convocar concursos sobre temas sacados de las historias griega y romana o del Antiguo Testamento.

La imaginería barroca fue degenerando en un estilo lleno de convencionalismos y olvidando la técnica. La falta de inquietud creadora permitía a los artistas falsear los ropajes de las imágenes con telas encoladas. "Los mejores escultores religiosos de aquel siglo XVIII, - dice M. E. Gómez-Moreno- apenas podrían figurar en segunda fila entre los del siglo anterior." (1951-168)

Según esta misma autora, la causa de que los escultores perdieran el interés por la imaginería religiosa, fue debida a la misma religión que perdió su propio vigor, de lo que los escultores fueron sólo el reflejo.

La tradición popular de la imaginería, difícil de erradicar, se resistió a los postulados academicistas que no sólo no acabaron con la escultura policroma sino que le devolvieron la forma y el equilibrio que había perdido.

Los concursos de la Academia son el máximo atractivo para los escultores que tienen que atenerse a los condicionantes de tema y estilo, que ésta impone, si quieren acceder a los limitados premios consistentes en la clásica pensión para seguir estudiando el arte clásico en Roma.

El mármol, materia tradicional de la escultura clásica, comienza a desplazar a la madera y desde luego a la policromía.

La Academia impone los temas y el estilo tanto en forma expresa como supuesta, por lo que los concursantes no tienen más opción que trabajar buscando el posible beneplácito del jurado calificador. El éxito profesional del escultor dependía, además de la calidad técnica y práctica de su obra, de su acierto o coincidencia con el gusto de los miembros del jurado.

Los escultores tienen que atender a todas las demandas que se les hacen, bien vengan de los concursos como de la Iglesia, por lo que igualmente trabajan el mármol como la madera para policromarla.

La Academia se llenó de obras absurdas; relieves de escayola que solo buscaban el premio, imitando lo mejor posible el estilo antiguo. Su única finalidad era la pensión o el ingreso en la Academia, meta ambicionada por todos los escultores, por lo que ésto les podía proporcionar de prestigio y de encargos.

M. E. Gómez-Moreno opina, que de este período no se malogró por influencia o presiones neoclasicistas, ninguna genialidad escultórica, pues de haberla habido como ocurrió con Goya en la pintura, hubiera roto con todos los convencionalismos. Efectivamente pudo esto ser cierto, pero también hemos de reconocer que el escultor ha de hacer una inversión mucho más elevada en tiempo, esfuerzo e incluso económica, que el pintor, por lo que las posibilidades de romper moldes en escultura son siempre mas escasas, si no parten de un artista de un reconocido prestigio, el que suele ir respaldado, generalmente, por una suficiente posición económica. Es muy difícil ser profeta desde la escultura cuando la opinión de la

sociedad y sus portavoces predicaban los dogmas estéticos del momento.

No pretendo justificar la escultura neoclásica como una aportación original y positiva de la Historia del Arte. Efectivamente el neoclasicismo no supuso el reflejo de la realidad social a nivel de pueblo; pero sí lo fue a nivel cultural y de pensamiento, con el que la escultura pretendió ser coherente; si la sociedad culta de esa época se equivocó no podemos culpar a los que sólo fueron los cronistas de esta cultura social.

Más adelante reconoce esta autora los condicionantes e influencias que pesaban sobre los escultores, en los siguientes términos: "Se imponen al artista normas externas nacidas de la reglamentación académica, sin relación alguna con la realidad espiritual del momento." Afirmando más tarde: "No puede cargarse en cuenta a los escultores toda la culpa del fracaso: la España oficial de entonces, envenenada de retórica, no podía inspirar a los artistas sino ideales no sentidos, conceptos vanos y formas grandilocuentes." (1951-1993)

Durante el siglo XIX la escultura religiosa se consume poco a poco, sustituyéndose por imágenes fabricadas de forma industrial. La pérdida de la tradición imaginera, deja a los escultores con dos posibilidades para poder sobrevivir: por una parte las pensiones de las academias, y los encargos oficiales por otra, ambas posibilidades con muy pocas plazas a cubrir. Los trabajos en la Academia se solían presentar, por motivos obvios, en yeso, pasando la mayoría de estos a los almacenes donde terminaban perdiéndose.

Los encargos oficiales se orientaban a la decoración de edificios y a la realización de monumentos. "La manía monumental del siglo -escribe M. E. Gómez-Moreno-, hija de la imitación clásica, llenó a España de estatuas honoríficas, tanto de grandes hombres del pasado como de personajes contemporáneos, a los que faltaba, para merecer tal homenaje, el fallo de la posteridad." (1951-179)

Valeriano Bozal expresa sus conclusiones sobre la evolución artística del siglo XIX, así como las influencias que el desarrollo de la burguesía tuvo en el arte escultórico de este período, en los siguientes términos: "El período del reinado de Isabel II, el posterior ciclo revolucionario y republicano y los años conocidos con el nombre de Restauración, son los tiempos de desarrollo de la burguesía española, del crecimiento económico de un país que reorganiza el comercio y los negocios a la vez que el sistema político, que conoce momentos de optimismo, como la crisis que propicia la Revolución de Septiembre de 1868 o la que pone fin al primer período restaurador: la del 1898." (1985-47). Después de este planteamiento de Bozal, que Marín Medina hace suyo en su libro "La Escultura Española", continúa diciendo: "La preocupación por la historia había sido tónica dominante del arte romántico, pero se trataba de una historia que poco tiene que ver con ésta: si en aquella se buscaba un efecto de fantasía, de heroísmo, de caballería, la enaltecida expresión de una subjetividad, ahora se busca un acontecimiento tópico que permita decorar los salones de un edificio oficial tras haber ganado una medalla en un concurso. La preocupación central no es la exaltación, sino la fidelidad teatral al decorado, a las posturas de los personajes -es de esperar que el jurado las encuentre justas-, a la vestimenta reproducida minuciosamente." (1985-48)

El Estado toma la empresa de dirigir a los artistas creando las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que heredaron de los concursos de la Academia su temor a lo innovador, contribuyendo a distanciar el arte de la realidad social.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, siempre bienales, nacieron en 1856 con un sentido académico desfasado ya en otros países. Los jurados no eran capaces de ver los cambios que fuera se producían, premiando a veces a los artistas cuando ya habían triunfado en el extranjero. Como dice M. E. Gómez-Moreno: "Vienen a ser como un sucedaneo del ambiente social perdido, invernadero de un arte que no puede vivir en el campo libre del que se desarraigó-" (1951-181)

Ahora la burguesía, después de su desarrollo, ya en situación económica más desahogada, y cuando la Iglesia deja de encargarse de imágenes a los escultores, se suma como nuevo cliente de estos artistas en crisis. Tras la prohibición de enterrar a los muertos en las iglesias, se pone de moda la construcción de lujosos panteones.

Por otra parte también la burguesía adquiere o encarga a los escultores, pequeñas figuras para adornar sus nuevas mansiones y jardines, así como otros objetos decorativos.

Otro autor más actual, Marin Medina, se suma igualmente para descalificar el arte escultórico, del siglo XIX. "Por otra parte y aprovechando los nuevos parques y los ensanches ciudadanos frecuentes en las zonas

industriales de la época. La administración recurrió a la escultura. Pero los encargos oficiales jamás buscaron alentar la creación escultórica, sino disponer de unos instrumentos importantes (el predicamento de los mármoles tallados y los bronce fundidos) para su política. No se encargó escultura, sino descripción, conmemoración y homenaje. Así es que era obligada la estatua grande, las actitudes solemnes y fácilmente reconocibles, a tono con el personaje o con los fastos, con el recordatorio y la inscripción. A veces no se dejó libertad al artista siquiera para recurrir o no al complemento de los elementos florales y de las alegorías mitológicas. Se trataba -otra vez más- de componer 'cuadros' definitivos y apabullantes. Nada tuvo que ver todo ello con la escultura."

"Este cúmulo de circunstancias condicionantes explica el gran fracaso de la escultura española en el siglo XIX, y en parte del nuestro."

"Cumplieron lo que les pedía la sociedad y el Estado; a nadie agradaron." (1978-14)

Martín González, dentro de la misma tónica de apreciación del arte del siglo pasado dice que el Romanticismo en España, en lo que se refiere a la escultura, no se aparta básicamente del neoclasicismo, y en concreto el desnudo no destaca con representaciones importantes. El historicismo, lo anecdótico y literario caracterizan a esta escultura.

V EL DESNUDO COMO TEMA Y VEHÍCULO DE EXPRESIÓN EN LA
ESCULTURA

V. 1. EL DESNUDO COMO FORMA DE EXPRESIÓN

Desde las representaciones de las manos en las paredes de las cavernas prehistóricas, o desde las venus auriñacienses hasta el pensador de Rodín, por centrarnos en el tema de la escultura, la figura humana desnuda ha sido la mejor forma de reflejar las cualidades de los hombres. Todas las virtudes y pecados, todas las pasiones y amores, todos los egoismos y sacrificios han tenido en el desnudo su mejor forma de representación.

Por el solo hecho de realizar un desnudo, el pintor o escultor, no consigue una obra de calidad, representativa del carácter humano. Al conocimiento y dominio de la materia ha de sumar, la intención de representatividad, para que junto con los valores estéticos conseguidos alcanzar un resultado artístico de nivel aceptable.

El equilibrio, el movimiento, el hieratismo, el reposo, el dolor y un sinfín más de estados físicos y anímicos imaginables, preocupan al escultor desde el

momento en que se plantea la concepción mental de una obra. Ya desde este momento establece el artista, -según la materia elegida como definitiva para su escultura-, las bases físico-estéticas que han de conformar todos los valores que desea quedan reflejados en su escultura.

Ante la obra ya terminada, el espectador no se plantea en absoluto el tiempo ni las dificultades que ha tenido que superar el escultor; nada de esto cuenta en el resultado final de la obra para el que la contempla, a veces incluso ni la intencionalidad del autor influye en la interpretación de la obra de arte.

La concepción mental de la obra artística no determina todos y cada uno de los detalles que han de configurarla, sino que únicamente establece unas normas de concepto y forma que permiten al artista comenzar el proceso creativo que culminará en el momento en que dé por concluido el trabajo. Como bien nos lo expresa el propio Picasso: "Un cuadro no se decide y se establece de antemano. Varía mientras se hace, a medida que varían los pensamientos. Y cuando está terminado sigue cambiando aún según el estado de ánimo de quién lo contemple." (El credo artístico, pág. 187)

Si para la mejor comprensión del arte nos preocupamos de conocer los motivos que llevaron a su autor a la realización de determinada obra de arte; influencias del estilo del momento, pensamiento filosófico dominante y todo aquello que determinó la configuración estética final; también debemos incluir, para que este estudio sea más completo y mejor comprendido, todos los condicionantes y aportaciones matéricas que junto con las cualidades

morales conforman una simbiosis como es, más que ninguna otra forma de expresión plástica, la escultura.

El conjunto de todos los valores, positivos y negativos, comprendidos en la obra de arte determinan la expresividad y calidad de la misma.

La expresividad del desnudo en la escultura, depende totalmente de su conformación física, y esta, obviamente, es responsabilidad absoluta del escultor. Todas las influencias externas tanto de pensamiento como de forma, son catalizadas por el artista como único responsable de los resultados finales. Ni los críticos con sus consejos, ni los demás escultores con sus fórmulas dogmáticas, pueden ser culpados de influir positiva o negativamente en un escultor, pues, éste dispone de libertad absoluta para hacer solo uso de aquello que considera pueda beneficiar a su obra de entre todas las influencias externas recibidas.

V. 2. ANÁLISIS EN TORNO A LA FORMA Y LA FIGURA HUMANA

V. 2. 1. EL CUERPO HUMANO Y SUS MEDIDAS

Los "escultores" del período auriñaciense que tallaron en marfil de mamut las estatuillas de mujeres desnudas, no se atuvieron, naturalmente, a ningunas normas estéticas establecidas. La motivación que dió lugar a estas primeras obras del desnudo provienen, como estudiamos en otro capítulo de este mismo trabajo, de los ritos y creencias de la propia sociedad primitiva.

Cuando despues de veintemil años el hombre se plantea de nuevo la escultura desnuda y crea sus primeras representaciones en este campo, comienza por establecer un criterio sobre la perfección de las formas fisiológicas, morales y artísticas del cuerpo humano. Una vez convencido el artista de que su cuerpo suponía el más alto grado de perfección, tanto en su integridad como en la relación entre sus distintas partes, creyó necesario establecer unas normas, que tanto él mismo como los demas escultores

podieran utilizar en sus futuros trabajos sobre el desnudo humano.

Policleto llegó a afirmar que: "Una obra bien hecha es el resultado de numerosos cálculos, llevados hasta el espesor de un cabello." (K. Clark op. cit. pág. 46) Esta frase atribuida al gran escultor griego, es una opinión extremada, pero muy clara, que refleja la importancia que para los artistas de la Grecia clásica suponía la perfección de las formas y las proporciones de la figura humana, considerada como modelo de absoluta belleza.

Estos concienzudos procesos analíticos sobre las proporciones del cuerpo humano dan como resultado la consecución de una medida base que suele estar incluida en el total del cuerpo un determinado número de veces. A esta medida tipo se le denomina "módulo", considerándose como "canon" todo el conjunto de normas y medidas.

Todos estos estudios realizados en el período antiguo en busca de las formas perfectas, se hacen de modo meramente intuitivo, ya que el conocimiento de la anatomía al igual que el de la perspectiva, está reservado para el Renacimiento.

Cualquier persona es auténticamente humana desde el punto de vista de la naturaleza, pero no toda persona viva está bien conformada, sana y mucho menos es bella en su totalidad. Si eliminamos a todo individuo con acusados defectos físicos, determinamos lo que son personas normales. Igualmente esta normalidad tampoco quiere decir corrección absoluta ni mucho menos perfección estética.

Para llegar al hombre "perfecto" y bello es necesario realizar otra selección de entre los tipos considerados normales y mejor desarrollados.

Esta última selección no nos va a dar el tipo medio de entre todos los individuos estudiados, sino un ideal de perfección.

La estructura del cuerpo normal está basada en la simetría bilateral, correspondiente a las dos mitades, derecha e izquierda, del cuerpo. Las "asimetrías normales", según Gaupp, no son consideradas como defectos ya que existen en todos los individuos, y son igualmente tolerables en la escultura.

"Sabios y artistas (nos dice C. H. Stratz) han inventado numerosos sistemas (hasta 1854 conocíanse ochenta) según los cuales debe ser construido el canon; como módulo, sirve generalmente la altura de la cabeza y a menudo también la columna vertebral, el pie, la mano, el dedo medio y aún la altura de todo el cuerpo que se divide por 100 o por 1.000." (1926-7)

"Aunque conocemos hoy bastante bien los efectos 'subjetivos' de la belleza, -afirma Jean Maisonneuve-, prácticamente no se han explorado los aspectos 'objetivos' de la estética corporal (cánones, criterios formales, proporciones ...). Esto puede deberse al fracaso de los raros intentos de definir la belleza humana (los de Bain y Darwin, por ejemplo). Por más que los criterios de belleza parecen variar de una época a otra y de una cultura a otra ..." (1984-79).

Este mismo autor concreta más adelante: "Si concideramos la diversidad de las formas corporales atendiendo a la tipología de Shedon, 'el cuerpo femenino juzgado mas hermoso es el de la ectomorfa moderada - delgada pero flaca-, y el más feo el de la endomorfa extrema, un cuerpo algo mas grueso. El cuerpo masculino ideal es en todos los estudios el del tipo mesomorfo' musculoso y atlético" 1984-81).

Con todo esto, afirma Maisonneuve que aún en la actualidad se están llevando a cabo estudios sobre la proporción y la belleza de la mujer, pero que aún no se han establecido unos cánones estéticos generalizados tocante a la belleza del cuerpo femenino. "Nuestra cultura y las culturas en las cuales ella tiene sus raíces (especialmente la griega) valorizaron la belleza en la mitología, la literatura y últimamente en los medios masivos de comunicación. La belleza aparece asociada con atributos prestigiosos (divinidad, felicidad, amor romántico, juventud, salud ...)" (1984-136).

Según todos los tratadistas consultados, la cultura más antigua que se preocupó por el estudio del cuerpo humano desde un planteamiento anatómico como estructural, fue la egipcia . Respecto al saber anatómico del antiguo Egipto comenta Pedro Laín Entralgo: "La misma técnica de la momificación, fuente principal del saber anatómico egipcio experimentó no pocas modificaciones a lo largo de los siglos; hace tiempo lo demostró Sethe ..."

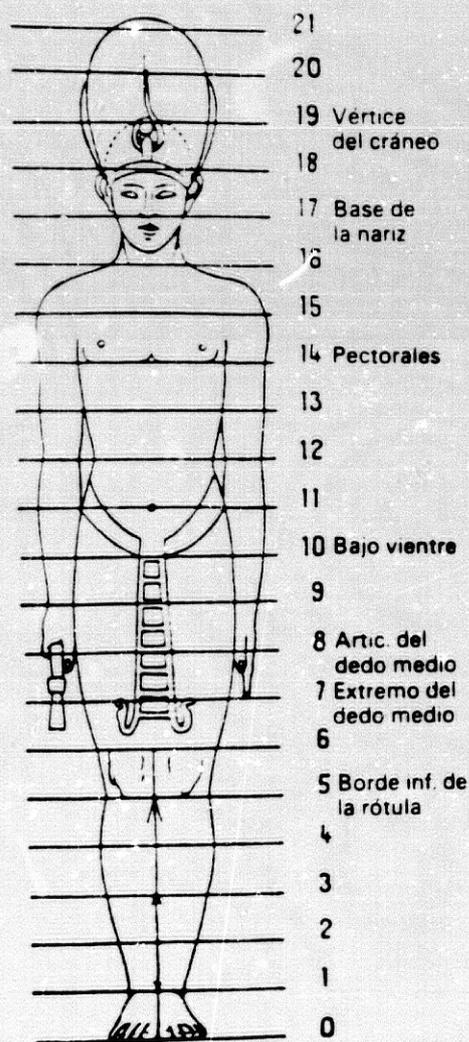
"Las más antiguas expresiones anatómicas de que tenemos noticia son las listas rituales que en 1924 publicó Ranke. Marco de ellas era una solemne ceremonia

funeral. Puesto ante el cadáver y en recuerdo del descuartizamiento de Osiris, el sacerdote consagraba al dios solar cada una de las partes del difunto, para que así adquiriera esta vida perdurable y perfecta. ' Se te darán tus dos ojos para ver -dice uno de los textos-; tus dos oídos para oír lo que se hable; hablará tu boca, andarán tus piernas, se moverán tu brazo y antebrazo; tu carne se hará firme; serán agradables tus venas; gozarás de todo tus miembros; recontarás tu cuerpo y lo hallarás completo y sano ...; tendrás tu corazón como debe ser, como había sido antes'. Un motivo de carácter religioso indujo a designar con nombre propio y diferenciador los diversos órganos y las distintas partes del cuerpo. Nacieron así largas series de términos anatómicos, más abundantes cuanto más reciente es la lista ritual a que pertenecen, siempre ordenados de manera fija: cabeza y sus partes; cuello y nuca; hombro, brazos y dedos; tronco y vísceras; nalgas y órganos sexuales, pierna, pie y dedos. El orden descendente es bien notorio". (1987-45).

Afirma Laín Entralgo que estos papiros representan la primera nomenclatura anatómica, así como el primer rudimento de anatomía descriptiva, como consecuencia de los ritos funerarios religiosos.

El estudio y opinión sobre las formas del arte, por parte de los artistas pertenecientes a las sociedades históricas esclavistas son extremadamente raros, por lo que son de destacar estos descubrimientos egipcios sobre la proporción, ya aludidos, así como los comentados por Raymon S. S. que dice: "En la dinastía XVIII, una época en la que se concedió a los artistas gran libertad de expresión, uno de estos dejó escrito en los muros de su taller una frase, que es la primera sentencia de crítica

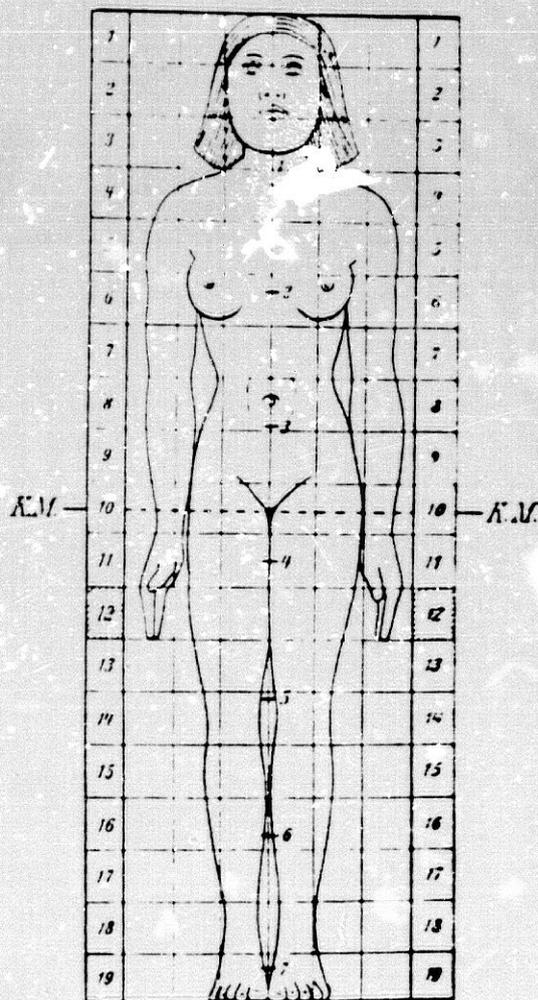
de arte conocida. 'El arte no es otra cosa que una combinación de cubos, cuadrados y conos'. Este concepto artístico parece indicar que el egipcio libre podía llegar a tener un juicio estético puramente formal, un juicio que excluyese los valores de asociación." (1950-126)



(1) Canon egipcio según Arnould Moreaux.

Según el profesor Moreaux "El mas antiguo de los cánones es el egipcio. El módulo adoptado en este es el dedo medio que está contenido 19 veces y media en la altura total del cuerpo". (1981-172) Como vemos esta

medida no corresponde al dibujo de la figura en la que el módulo está contenido solo 19 veces (1). Hemos de hacer notar que cuando el módulo es muy reducido, como en este caso, la apreciación de su medida, desde la tangente de la llema del dedo hasta la articulación de este con el metacarpo, puede oscilar ligeramente en mas o en menos, por lo que al ser sumada 19 veces, supondría tanta o mas diferencia de la que consideramos adolece el dibujo.



(2) Canon egipcio según C. H. Stratz.

Basándose posiblemente en el mismo dibujo estudiado por Moreaux, C. H. Stratz comenta lo siguiente: "Respecto a los egipcios, Carlos Blanc, fundándose en indicaciones

de literatura y en la figura de un faraón encontrada en una tumba y dividida por líneas transversales, ha demostrado que tuvieron un canon de 19 longitudes de dedo." (1926-20) Con este hecho, continua diciendo Stratz, "queda demostrado que ya los egipcios tuvieron idea de la estructura del cuerpo humano conforme a determinadas reglas y que se dedicaron a investigarlas."

A pesar de que en un determinado momento algún artista egipcio se adentrara en el estudio de la proporción del cuerpo humano, el arte escultórico del valle del Nilo no se destacó en su aproximación a las formas naturales del hombre, ateniéndose en sus figuras a las tradiciones preestablecidas, como comenta Stratz: "De modo que las esculturas egipcias tienen a pesar del canon, proporciones antinaturales. cabeza demasiado grande, tronco demasiado corto y brazos y piernas excesivamente largos."

"La expresión del rostro es rígida y convencional, a modo de máscara: predominan los hombros anchos, el pecho plano y la cintura esbelta; el tronco y los miembros están pulidos hasta presentar redondeces regulares y fusiformes, y las articulaciones apenas están indicadas." (1926-62).

Es lógico y absolutamente posible que el arte egipcio se conociera en todo el Mediterráneo y que por consiguiente, el arte griego se inspirara en él para la realización de las primeras representaciones de la forma humana. No creemos oportuno que se pueda afirmar que los primitivos griegos adoptaran el canon egipcio; por una parte por que posiblemente tampoco ellos eran conscientes de tal canon como compendio de normas y medidas, por lo

que asumían la forma tradicional establecida sin más; o porque aún habiendo sido conscientes de tal compendio de medidas, el artista que las adopta ha de conocerlas y aplicarlas deliberadamente, ya que si no lo hace así, solo podremos afirmar que copia o imita determinadas formas.

Las esculturas arcaicas griegas deben inspirarse, lógicamente, en el arte egipcio adoptando las proporciones físicas así como la frontalidad. Por otra parte hay que tener en cuenta que tanto la técnica de reproducción escultórica de Egipto como la primitiva griega, consistentes en la talla directa, desde la mente del escultor directamente al bloque de piedra, según estudiamos en el capítulo sobre la expresión del desnudo en este mismo trabajo, produce una gran limitación en las posibilidades de movimientos y multiplicidad de puntos de vista, favoreciendo, por tanto, la frontalidad.

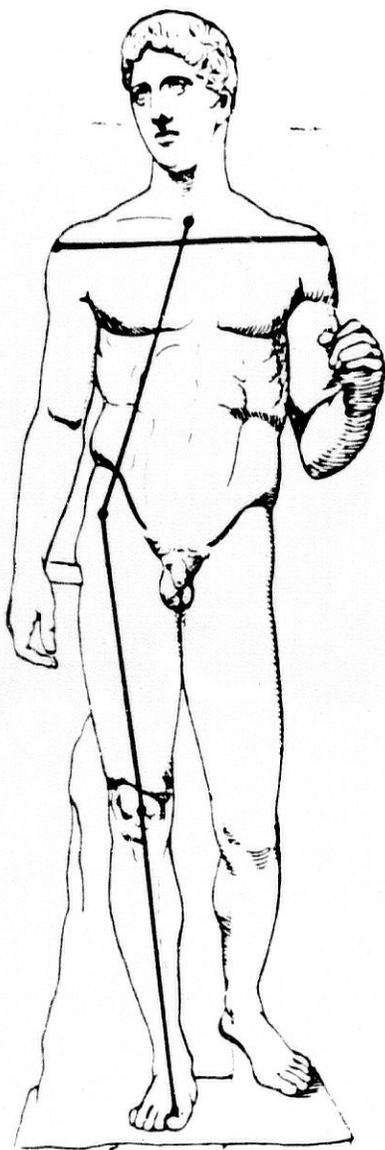
Es en el período clásico, cuando el estilo ha llegado a realizar sus esculturas con más sabiduría. Algunos artistas, no todos, se preocupan por fijar unas medidas y normas desde su propio convencimiento, sobre lo que la belleza moral y plástica debía suponer.

"Para los griegos -opina Maisonneuve-, la esfigie esculpida conmemora a un hombre que vivió, y la obra de arte existe en un mundo de idealidad estética, no de realidad mágica como entre los egipcios. El arte clásico se propone superar los aludidos obstáculos y entonces se orienta hacia un método antropométrico que todavía se atiene, verdad es, a las proporciones objetivas, pero sin predeterminar su reproducción técnica. Trátase de una conjunción armónica de los elementos y no reunión mecánica

de partes; hay aquí sobre todo intención normativa y estética intención que inspira su famoso canon de Policleto: 'Se llega poco a poco a la belleza a través de muchos números' ..." (1984-145)

Los historiadores coinciden en destacar a Policleto como el primero y mas importante escultor que establece unas medidas justas como ideales en la proporción del cuerpo humano; como dice Moreaux: "A continuación viene el más conocido, el canon de Policleto, aplicado por este autor a su estatua el Doriforo." (1981-372) Angulo Iñiguez se refiere al Doriforo de Policleto en los siguientes términos: "Su cuerpo manifiesta todo ese interes por las proporciones entre sus diversas partes que hace escribir a su autor el 'Canon', desgraciadamente perdido de las que juzgaba más perfectas. La base de este trabajo es la 'simmetria' o relación delas proporciones de unas partes del cuerpo con otras y con el conjunto de este. El Doriforo que se considera la encarnación más pura del canon de Policleto, es el prototipo del cuerpo varonil perfecto, de elegancia austera, sin afeminamiento, pero también sin formas herculeas. A juzgar por él, la cabeza es la séptima parte del cuerpo, aunque según el canon conservado por el tratadista romano Vitruvio debiera ser la octava; el arco torácico y el pliegue inguinal son arcos de un mismo círculo, y el rostro está dividido en tres partes iguales que corresponden a la frente, a la nariz y a la distancia desde esta al menton." (1962-100)

H. Stratz puntualiza en este mismo sentido: Vitruvio y Plinio hablan de un canon de ocho alturas de cabeza que servía de norma en el periodo del mayor florecimiento; este canon según las investigaciones de Kalknann, debe atribuirse, no a Policetes, como se



Canon de Policieto según el profesor
Moreaux

admitió antiguamente, sino al artista Eufanor, posterior a aquel." (1926-24)

Refiriéndose a los anatomistas alejandrinos Laín Entralgo comenta. "En lo tocante al conocimiento científico del cuerpo, descuella la decisiva novedad que constituyó la disección de cadáveres humanos y-terrible hazaña sin ulterior prosecución- la vivisección de criminales condenados a muerte ... no menos demostrativo fué un suceso que cuenta Séneca: El pintor Parrasio compró

uno de los prisioneros en la batalla de Olinto para utilizarlo como modelo viviente -agonizante, mas bien- de su Prometeo desgarrado por el buitre.

La adopción de la medida de la cabeza como unidad modular, fue una acertada aportación de los escultores griegos, que merece, a nuestro entender, mucha más atención de la que en principio se le ha prestado. Cualquier otro tipo de medida distinto al del tamaño de la cabeza, bien sea el dedo medio de la mano, el pié o la división del total del cuerpo en un determinado número de veces, nos da un resultado abstracto difícil de traducir mentalmente en una idea concreta de la proporción del cuerpo humano en estudio. La cabeza, por el contrario, tomada como base en relación con el resto del cuerpo, representa una idea concreta y clara de la proporción del cuerpo estudiado, determinando de forma casi absoluta la estatura real del individuo representado, aunque esta representación no esté realizada en tamaño natural. Cuando la unidad modular se establece en una medida más reducida, siempre propensa a un ligero error, al ser multiplicada esta por un mayor número de veces, el posible fallo de más o de menos, de principio, va a producir una acumulación también superior que si la medida del módulo es de mayor tamaño y ha de multiplicarse por un número mas reducido.

La cabeza es la parte del cuerpo que menos crece desde el nacimiento del individuo hasta su pleno desarrollo. Según las medidas realizadas por el Dr. Stratz, tomando por base el término medio de 60 niños normales, el resultado es el siguiente: "la cabeza, desde el nacimiento hasta su completo desarrollo, crece el doble de su primitiva longitud; el tronco, el triple; el brazo, el cuádruplo; y la pierna, el quíntuplo." (1926-17)

Estas medidas fueron tomadas entre niños de tipo medio o normal y relacionadas, igualmente, con adultos de estatura considerada normal. Las personas altas y bajas, son variaciones tenidas en cuenta por Stratz para hallar la media; esto quiere decir que la cabeza suele conseguir el mismo aumento de tamaño en ambas personas, la alta y la baja, mientras el resto del cuerpo no se ha desarrollado en la misma proporción, dando como resultado dos individuos, ambos normales, de diferente estatura cuya longitud de cabeza tiene la misma medida.

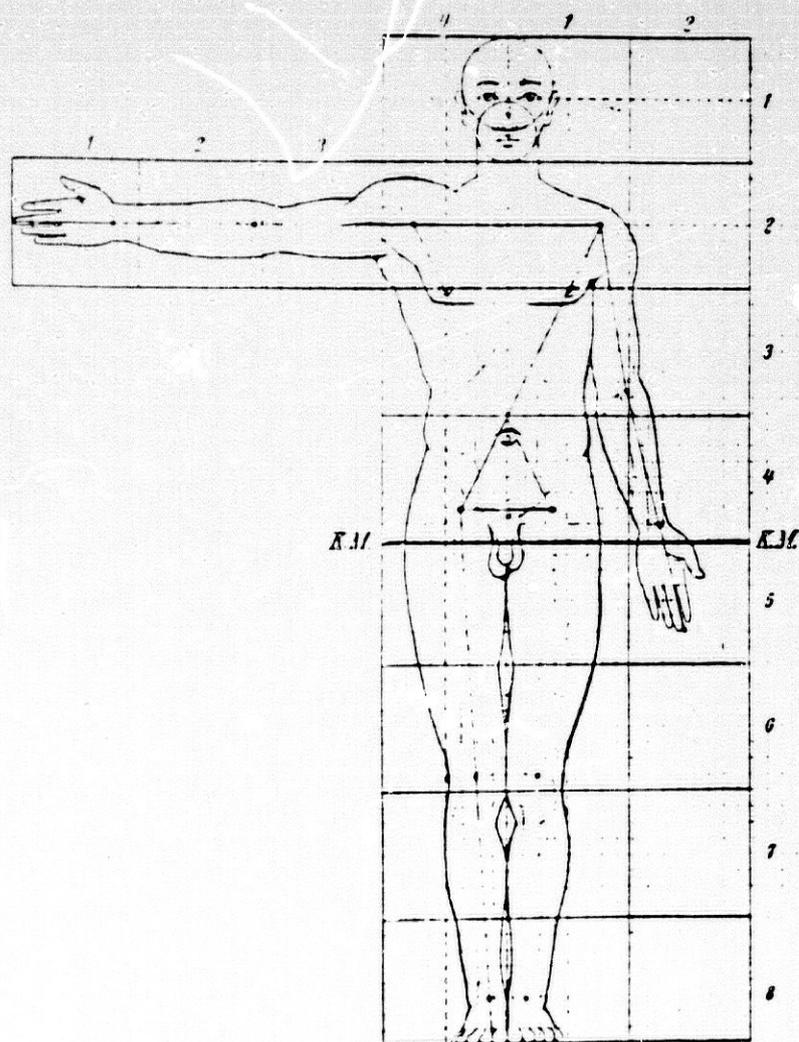
Ateniéndonos, según esta norma, al tamaño medio de la cabeza, resulta fácil establecer de forma casi absoluta, la estatura que cualquier representación de la figura humana, pintura o escultura, tendría, de suponer un ser vivo. Así, interpretamos adecuadamente, que, una persona correspondiente al canon de 8 alturas de cabeza es un individuo alto, y no un hombre bajo con la cabeza pequeña.

"Para satisfacer todas las exigencias, (nos dice Stratz) es preciso establecer, para la configuración del cuerpo sano, no uno, sino tres cánones:

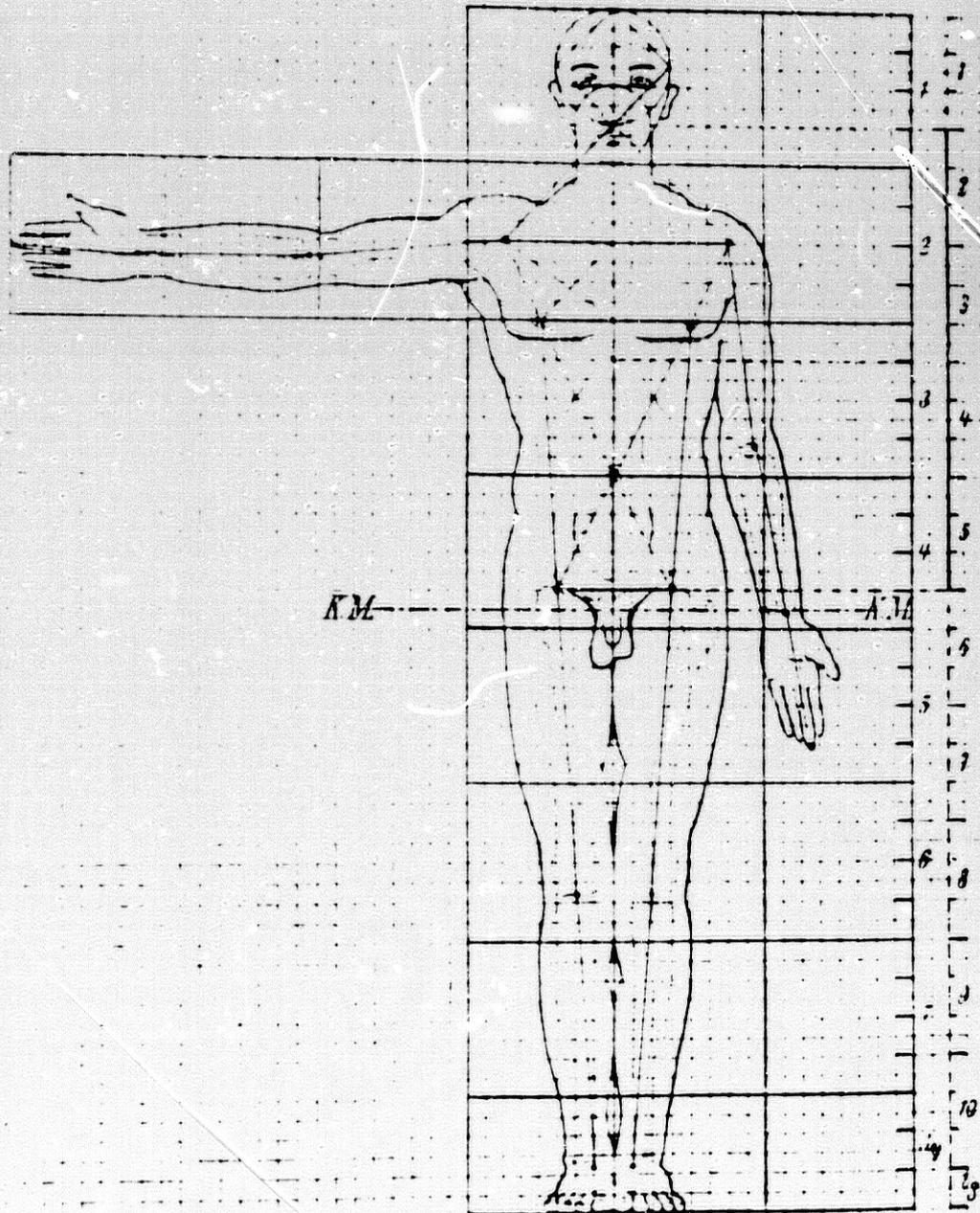
1. CANON DE 7 1/2 ALTURA DE CABEZA. Tipo rechoncho. +-170 centímetros de estatura media. Tipo medio Richer. Canon de Langer.
2. CANON DE 7 3/4 ALTURAS DE CABEZA. Corpulencia mediana. +-175 centímetros. Tipo normal. Canon de Fritsch.
3. CANON DE 8 ALTURAS DE CABEZA. Tipo alto esbelto. +-180 centímetros. Figura ideal. Tipo heroico de

Richer. Canon de Geyer. (Hercule de Schadow).
(Stratz, op. cit. pag. 10)

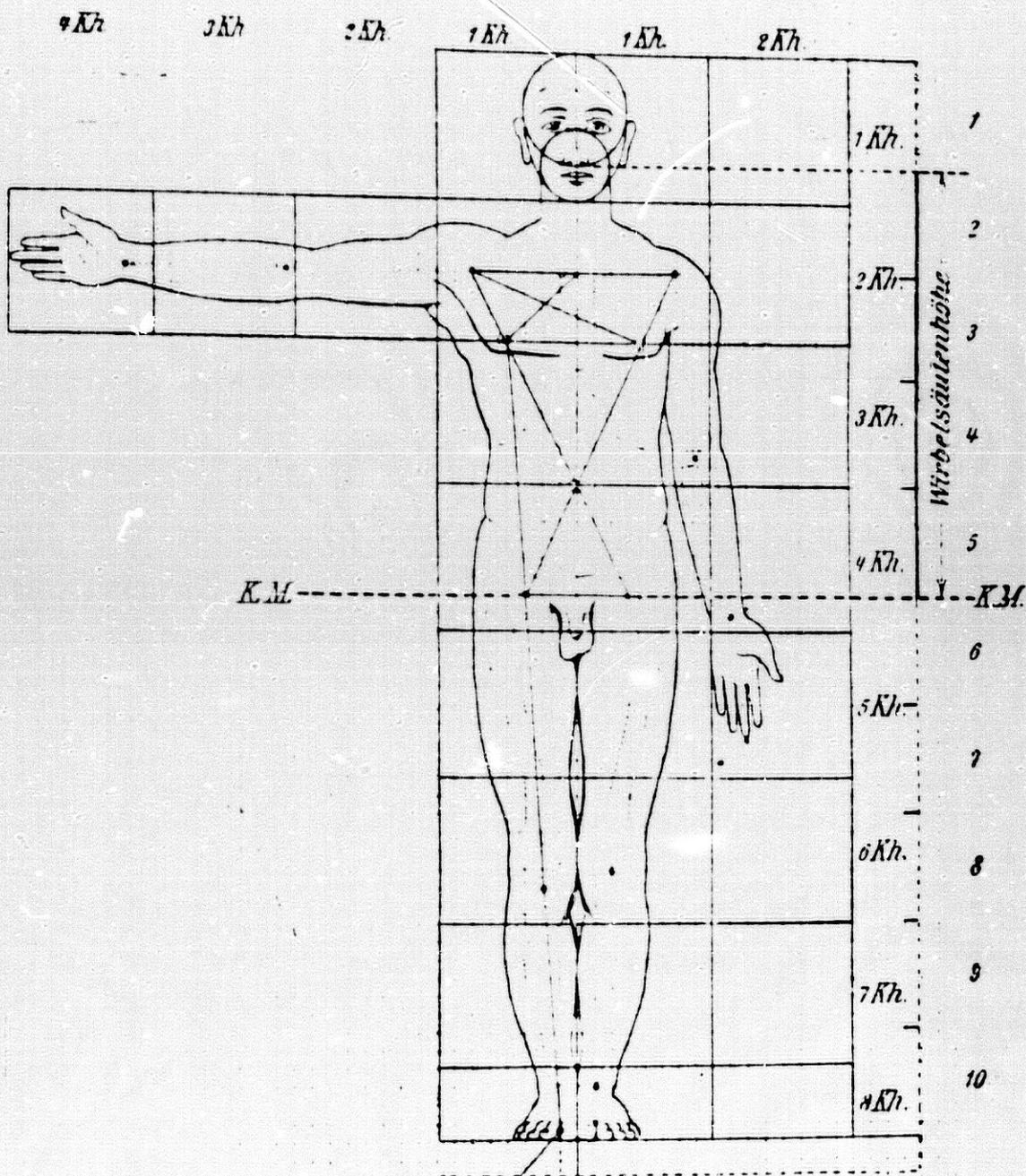
Ateniéndose a estos tres cánones establecidos por Stratz en su tratado "La Figura Humana en el Arte", fácilmente podemos averiguar la medida real de la cabeza de cada uno de ellos, para comprobar si efectivamente esta se desarrolla proporcionalmente al resto del cuerpo, o como anteriormente hemos expuesto, se atiene a un crecimiento lineal más o menos igual en todos los individuos normales desde los más esbeltos a los de menor estatura.



Canon de 8 cabezas según S. H. Stratz, "tipo esbelto".
Su estatura corresponde a la de un hombre de $\pm 1'80$ cm.



Canon de 7 cabezas $3/4$, de "corpulancia mediana".
Su estatura corresponde a la de un hombre de $+1'75$ cm



*Canon de 7 cabezas y 1/2, tipo "rechoncho", según Stratz.
Su estatura corresponde a un hombre de + 1'70 cm.*

Estos tres dibujos representativos de proporción, según C.H. Stratz, de los tres cánones más próximos a la realidad: el "rechoncho" de 7 cabezas y 1/2; el tipo "medio" de 7 cabezas 3/4 y el "esbelto" de 8 cabezas, en los que el autor determina la diferencia solo por la longitud de la columna vertebral y las extremidades inferiores, como podemos comprobar al dotar a todos ellos de la misma envergadura igual a 8 cabezas, no se corresponde con las medidas del "hombre vitruviano" que se inscribe en un cuadrado perfecto, ni con el crecimiento proporcional lógico de las extremidades superiores con respecto a las inferiores.

Las medidas de cabeza que resultan de estos tres cánones, no consideradas por el autor en su obra, son las siguientes:

Al canon de $7 \frac{1}{2}$ cabezas, corresponde una medida de 22'65 centímetros.

Al canon de $7 \frac{3}{4}$ cabezas, corresponde una medida de 22'58 centímetros.

Al canon de 8 alturas de cabeza corresponde una medida de 22'50 centímetros.

Efectivamente, tratándose de módulos obtenidos como conclusión media de entre todos los individuos estudiados, comprobamos que la medida de la cabeza suele ser en la mayoría de las personas igual, y por tanto no se atiende a un crecimiento proporcionado con el resto del cuerpo.

Por la literatura clásica, llegada hasta nosotros a través de Roma, junto con los hallazgos de esculturas, igualmente copias romanas, en su mayoría, del arte griego, se han podido conocer los nombres de los grandes artistas griegos y sus características. A tenor de todos estos datos literarios los especialistas han reconocido en las obras encontradas a sus propios autores. Así a Policleteo se le adjudican determinadas esculturas que se atienen a las características de él expresadas por sus contemporáneos, y al canon que estos mismos autores afirman publicó el artista.

Raymond S. S., establece una relación entre Policleteo y Pitágoras cuando afirma: "Al medir sus reacciones

Policleto usó la mismas leyes matemáticas que Pitágoras para medir los intervalos tonales de una cuerda en vibración. La proporción exacta de siete unidades es necesaria para obtener la perfecta consonancia de una octava." (1926-253)

Aunque los espacios tonales, son siete, hemos de considerar que la distancia entre todos ellos no es la misma; entre las notas "mi" y "fa", igual que entre "si" y "do" la distancia es de medio tono, la mitad del valor de los demas espacios, por lo que la suma de las siete partes se reduce a seis enteros.

Los autores modernos coinciden en afirmar, posiblemente por haber investigado sobre las mismas fuentes, que Lisipo utilizó el canon de Policleto haciéndolo mas esbelto. K. Clark dice: "Todas las obras identificadas como copias de Lisipo muestran una conciencia de existir en el espacio y una multiplicidad de perspectivas muy diferentes a la austera frontalidad de Policleto." (W.C., pag. 57) Insistiendo más adelante en su comparación entre los dos escultores continúa: "...inventó una nueva proporción, al concebir la cabeza más pequeña, las piernas más largas y el cuerpo más esbelto." (1984-54)

Casi con las mismas palabras se expresaba C. H. Stratz al referirse a las cualidades de Lisipo, aunque en este caso citando las fuentes de donde extrajo estas opiniones. "Por lo que se refiere especialmente a las estatuas griegas, Micaelis encuentra que antes de Lisipo ningún artista expuso su obra a más de un punto de vista. Esta posibilidad puede considerarse totalmente excluida en el primer período de florecimiento." (1926-76)

Completando su comparación, más adelante concreta "Plinio, refiriéndose a Lisippo, dice que conscientemente perfeccionó el canon de Policletes, redondeando las formas cuadradas, haciendo la cabeza más pequeña y los cuerpos más graciles y secos (*graciliora siccioraque*), con lo que estos resultaron más grandes y más esbeltos." (1926-93)

Cuando Plinio alude a la "cabeza más pequeña" en las esculturas de Lisipo, ha de entenderse que se reduce el tamaño de forma proporcional con el cuerpo: por que al realizar este y las piernas más largos, el tamaño relativo de la cabeza es menor aunque sus medidas reales son las mismas, según ha quedado demostrado más arriba.

Básicamente en los mismos términos se expresa Moreaux en su tratado sobre anatomía: "Posteriormente, numerosos escultores, tales como Lisipo, cuyo canon nos ha sido trasmitido por Vitruvio, han utilizado el canon de Policleteo, modificándolo radicalmente." (1981-373)

Una última cita hemos de exponer antes de terminar con Policleteo, que nos demuestra la consideración que como escultor del cuerpo humano supuso en su propio tiempo: "Los escritores de la antigüedad reconocen que Policleteo había creado un hombre perfectamente equilibrado, pero añaden que no pudo crear la exfigie de un dios. Esta fue, dicen, la proeza de Fidias." (K.Clark 52)

La vuelta al clasicismo que se produce en el período, por este motivo llamado del Renacimiento, el artista fija toda su atención en el arte griego del que se esfuerza por extraer todos los secretos o normas que permitieron a

aquellos escultores conseguir tan perfectas representaciones del cuerpo humano. En el Renacimiento, comenta J. Maisonneve: "Las proporciones del cuerpo humano son celebradas como encarnación visible de la armonía musical y astral". (1948-146).

Luca Pacioli, como tratadista de esta época, es un ejemplo claro de la consideración que para muchos de los artistas del renacimiento suponía el estudio de las proporciones del cuerpo humano, como base y fundamento de la belleza de las formas. Luca Pacioli nos da amplias explicaciones sobre lo que él llama "Divina Proportione", título que da a su obra sobre la proporción del cuerpo humano. Estas medidas, afirma, sirvieron de base para las artes, incluida la arquitectura, ya que estaban consideradas como las más perfectas surgidas en la naturaleza, y por lo tanto aplicables a toda estructura que pretendiera la belleza estética e incluso la resistencia física como fin.

Dada la curiosidad de esta publicación, así como la relación de este tema, tan poco tratado en la actualidad, con la escultura del desnudo, base de este trabajo, vamos a extendernos ligeramente en la consideración de este tratado, sobre todo en los capítulos que se refieren mas directamente al estudio del desnudo aplicado al arte.

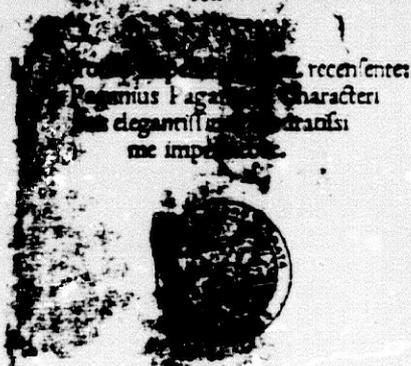
El capítulo al que le hemos de prestar más atención se titula: "DE LA MEDIDA Y PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO. SIMULACRO DE LA ARQUITECTURA DE LA CABEZA Y DE SUS OTROS MIEMBROS." (Luca Pacioli, La divina proporción, pág. 152)



Divina

proportione

Opera a tutti gli ingegni perspicaci e curiosi necessaria. Quecchia seun studioso di Philosophia: Prospectiva Pictura Sculptura: Architectura: Musica: e altre Mathematiche: sua uissima: somile: e admirabile doctrina consequira: e delectarassi: cõvarie questione de secretissima scientia.



Frontispicio de LA DIVINA PROPORCIÓN, de Luca Pacioli en su ejemplar utilizado para preparar la edición que a su vez ha sido utilizada para tomar las notas del presente trabajo.

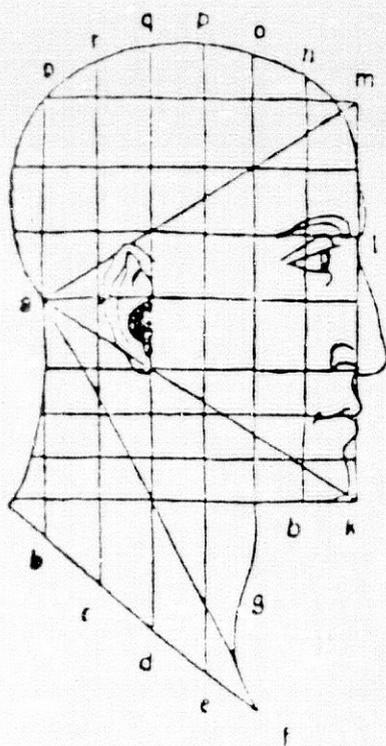
Entre otras consideraciones el autor se expresa en los siguientes términos: "Por eso, la naturaleza, ministra de la Divinidad, al formar al hombre, dispuso su cabeza con todas las debidas proporciones correspondientes a las demas partes del cuerpo. Y por esto los antiguos, considerando la debida proporción del cuerpo humano, conforman todas sus obras máxime los templos sagrados, de acuerdo con la proporción de dicho cuerpo".

Entre otras consideraciones el autor se expresa en los siguientes términos: "Por eso, la naturaleza, ministra de la Divinidad, al formar al hombre, dispuso su cabeza con todas las debidas proporciones correspondientes a las demas partes del cuerpo. Y por esto los antiguos, considerando la debida proporción del cuerpo humano, conforman todas sus obras máxime los templos sagrados, de acuerdo con la proporción de dicho cuerpo".

Nos habla a continuación Pacioli de las dos líneas fundamentales: "isoperometrarum", la línea circular, y "la otra es la figura cuadrada equilátera" que corresponde al cuadrado. Después de afirmar que estas líneas se encontraban en los templos, nos explica como se dan tanto el círculo como el cuadrado en la figura humana.

Colocando al individuo en posición de supino y abriendo cuanto pueda las piernas y brazos, dice: "El ombligo será justamente el centro de todo el lugar ocupado," Después de darnos todo detalle de como podemos comprobar con un hilo la veracidad de tales medidas, dice haberlas tomado de "Euclides en el principio de su libro primero".

De igual forma nos asesora de como se forma el cuadrado colocando al sujeto en cruz, en los siguientes términos "Cuando se abren los brazos bien derechos, dan exactamente la altura o longitud del hombre, si está bien formado y no es monstruoso, pues esto se da siempre por supuesto, como dice nuestro Vitruvio". (Pacioli, op. cit., pag. 153)



Estudio sobre la proporción de la cabeza según Luca Pacioli.

Después de dedicarle un capítulo entero al estudio de la cabeza, relacionando sus partes entre sí, como vemos en el dibujo, pasa al siguiente capítulo, en el que nos explica la relación de la cabeza con el cuerpo y sus miembros: "Ahora diremos la proporción de dicha cabeza con respecto a todo el cuerpo y a sus demás miembros exteriores, para que a vuestros trabajos pueda dárseles propor-

ción más fácilmente, máxime en lo que respecta a las columnas para sostén de sus pesos y a la elegancia de su colocación en los edificios". (Pacioli, op. cit., pág. 157)

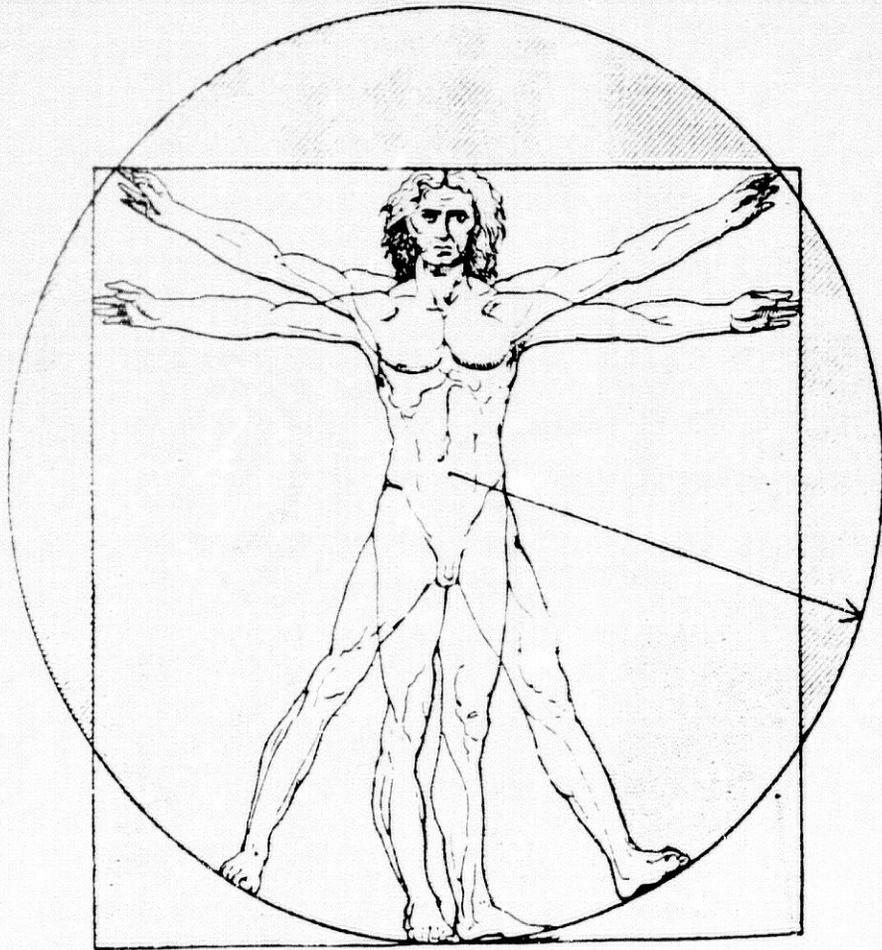
Como podemos comprobar por estas afirmaciones, para algunos tratadistas del renacimiento, como Pacioli, el conocimiento de las proporciones del cuerpo humano y de sus partes, suponía de obligada aplicación no solo por todos aquellos artistas que pretendieran pintar o esculpir la figura humana, sino que además habrían de tenerse en cuenta en la arquitectura. El conjunto de las medidas del hombre eran consideradas lo más perfecto dado por la "naturaleza, ministra de la Divinidad" según palabras del mismo Pacioli.

A continuación establece nuestro autor, siempre basándose en Vitruvio, las siguientes proporciones entre las distintas partes del cuerpo: "...que la longitud total del hombre, es decir, desde la planta de los pies, base de dicha masa corporal, es comunmente diez veces lo que va desde el mentón a la cima de la frente, es decir, a las raíces de los cabellos. ...El largo de la mano, es decir, final del cúbito a su otra extremidad, lo cual nos da una cabeza, es decir, la décima parte de toda la estatura, conforme se ha dicho, la altura de toda la cabeza, desde el plano del mentón hasta la cima de la cabeza, es decir al punto P, es la octava parte de la altura total."

"La longitud total del pié, (continua Pacioli) es decir, desde el talón a la punta del dedo gordo, es la sexta parte de todo el cuerpo".

"A su vez todo el pecho es la cuarta parte. Todo esto afirma nuestro Vitruvio al hablar de 'sacrarum aedium compositione.'" (Pacioli, pág. 157)

"El hombre vitruviano, en estricto sentido de la figura humana que ilustra la doctrina de Vitruvio sobre la proporción, aparece por primera vez en el libro de Francisco de Giorgio en torno a la arquitectura, conservado en la Laurenciana de Florencia, que poseyó y anotó Leonardo. Pero la imagen del hombre como microcosmos del universo está presente en el fondo del pensamiento medieval y se remonta a Plotino. Hay muchos ejemplos de dibujos medievales que muestran al hombre como un microcosmos, con los brazos y piernas extendidos cubriendo un círculo, notablemente parecidos al hombre vitruviano de Cesarino ..." (K. Clark, 1984-359)

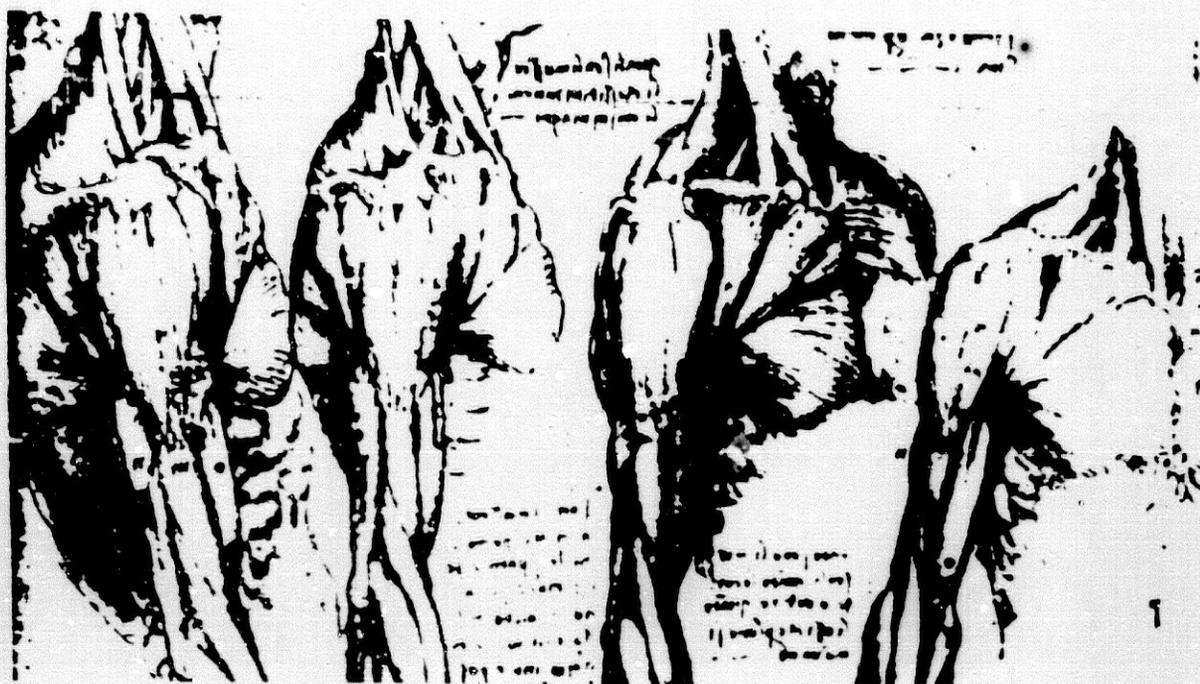


Este estudio de las proporciones dibujado a pluma por Leonardo da Vinci que se encuentra en la Real Academia de Venecia, no fue creación de Leonardo, según Pacioli, sino interpretación de las teorías emitidas por Euclides y Vitruvio, como se estudia en este trabajo.

Son muchos los dibujos y escritos que se conservan de los estudios que Leonardo da Vinci realizó sobre el cuerpo humano. Este genio del Renacimiento no solo estudió en profundidad las proporciones del cuerpo, sino que profundizó en la anatomía por medio de la disección.



Dibujo anatómico de Leonardo da Vinci reproducido por A. Moreaux, en su libro: "Anatomía artística del hombre".



Dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci, en los que se aprecia claramente que están basados en la disección.

Según queda reflejado mas arriba, Pacioli afirma que la linea "isoperometrarium", (el círculo) fué ideada por Euclides, y la "equilátera" (el cuadrado) lo fué por Vitruvio; Leonardo, por tanto, solo las adoptó, las superpuso y las dio a conocer con su famoso dibujo. Leonardo completó esta figura representando a un hombre de frente con los brazos y piernas en dos posturas distintas que se acoplan una al cuadrado y la otra al círculo, para su mejor comprensión.

Recomendaba Leonardo el estudio de la anatomía en esta forma: "Y tu, que pretendes demostrar la figura del hombre con palabras, aparta de tí esta idea, pues cuando más minuciosamente escribas, más confundiras el espíritu del lector y mas te alejarás de la idea de la cosa descrita; es necesario pues representarlo y describirlo. Si te parece más fácil conocer el objeto natural por que

está en relieve, que el que está dibujado, puesto que se puede ver el objeto desde diferentes lados, debes comprender que, en las distintas imágenes que yo te dé (sucesivamente) por varios lados, se obtendrá el mismo efecto."

"Dibujarás los huesos del cuello (vértebras cervicales) desde tres puntos de vista por separado; después lo haras desde arriba y desde abajo y así darás la verdadera idea de sus figuras, ideas que ni los autores antiguos ni los modernos hubieran podido jamás dar como verdaderas, sin un extenso y fastidioso párrafo. Pero este rápido método de representación bajo distintos puntos de vista, te dará una idea completa y real." (A. Moreaux, pag. 1) Con estas recomendaciones de Leonardo da Vinci comienza Arnould Moreaux su tratado sobre anatomía.

Está en la conciencia de todos, artistas y conocedores del arte, que la perfección no se encuentra en la totalidad de ningún cuerpo humano. Según este supuesto, para conseguir una figura perfecta podríamos valernos de un determinado número de modelos, para copiar de cada uno de ellos su parte supuestamente perfecta. "tal fué según nos cuenta Plinio, el procedimiento de 'Eusis' cuando ejecutó su 'Afrodita' partiendo de cinco jóvenes de Crotona, recomendación que reaparece en el primer tratado de pintura del mundo posantiguo: el 'Della Pittura de Alberti.'" (K. Clark. 1984-86).

Otro artista que profundizó en el estudio y la búsqueda de la perfección de las formas del cuerpo humano, fué Durero, que llegó a afirmar haber estudiado almas de doscientas o trescientas.

Este procedimiento no es, desde luego, realizable ni útil, pues solo traslada el problema del todo a las partes, en las que en cada una de ellas podríamos establecer, a su vez, otra teoría similar.

Sobre el estudio de las proporciones en la antigüedad, K. Clark comenta: "No queda constancia del llamado canon de Policleto, y las reglas de proporción que han llegado hasta nosotros a través de Plinio y otros escritores antiguos son de lo más elemental... Existe no obstante, una breve y oscura declaración en Vitruvio que, fuera cual fuese su sentido en la antigüedad, tuvo una influencia decisiva en el Renacimiento. Al principio del tercer libro, en el que se propone dar las reglas para los edificios sagrados, declara de repente que estos edificios deben tener las proporciones del hombre. Da algunas indicaciones sobre las proporciones humanas correctas, y luego lanza la afirmación de que el cuerpo humano es un modelo de proporción por que con los brazos y piernas extendidos encaja en las formas geométricas 'perfectas', a saber, el cuadrado y el círculo. Es imposible exagerar lo que esta afirmación, aparentemente simple, significó para los hombres del Renacimiento. Para ellos fue muchísimo más que una regla práctica: fue el fundamento de toda una filosofía. Junto con la escala musical de Pitágoras, parecía ofrecer ese vínculo entre la sensación y el orden, entre la base orgánica y la base geométrica de la belleza, que fue (y sigue siendo quizá) la piedra filosofal de la estética." (K. C., pag. 27)

Nos hace a continuación este autor un análisis comparativo entre el dibujo del "hombre vitruviano" de Leonardo con la interpretación que de este mismo modelo se da en el libro "Vitruvio de Como" de 1521, que aún siendo

una de las mejores representaciones "no aporta ninguna garantía de que tal cuerpo tenga una apariencia agradable". Considera la versión de Leonardo mucho más acertada aunque esta no gustara a "Cesariano" el editor del Vitruvio de Como, quien inscribió el cuadrado en el círculo con un resultado lamentable.

Alberto Durero leyó a Vitruvio en 1500, según Clark, y prestó a continuación gran interés a la investigación de las formas llegando a escribir un libro sobre las proporciones humanas; aunque en su introducción niega tajantemente que con esta publicación pretendiera aportar las proporciones perfectas y absolutas, de las que opinaba, solo Dios era conocedor.

Después de editar su tratado sobre las proporciones del hombre, continúa diciendo Clark, Durero abandona la investigación de la forma humana. Fué precisamente después de abandonar la geometría del cuerpo, cuando consiguió sus más bellas figuras y las más próximas al ideal clásico antes pretendido.

Refiriéndose a los estudios anatómicos posteriores a la publicación del libro de Durero, Jean Maisonneuve dice: "Vesalio, en su obra abundantemente ilustrada 'La fábrica' (1543) iba a indagar por debajo de la piel de los 'desollados' la estructura muscular ósea y visceral del cuerpo humano. En su Prefacio insiste en la importancia pedagógica de una representación rigurosa que, lo mismo que en geometría, 'coloca ante los ojos el objeto más exactamente que el discurso más explícito' y no puede dejar de incitar al estudiante a que practique la disección del cuerpo con sus propias manos". (1984-149)

Según afirma Stratz, "A la observación de la naturaleza y a la medición del cuerpo vivo se agregan con



Aún negando Durero, en la introducción de su tratado sobre la proporción, su pretensión de aportar un modelo de perfección y de medida justa; (donde dice que sólo Dios es el único conocedor de la belleza absoluta), en este dibujo podemos comprobar su preocupación por descubrir la gemometría del cuerpo, por caminos diferentes a como lo hicieron los clásicos antiguos.

Lisícrates, hermano de Lisippo, (según Plinio) el vaciado en yeso del natural, y con la escuela alejandrina el conocimiento de la anatomía" (Stratz, pag. 96)

Parece ser, continua comentando Stratz, que habiéndose conocido la anatomía en la época elenística, no lo fue por todos los escultores, ya que muchas de las esculturas de este período adolecen de grandes defectos anatómicos.

Pero el estudio profundo de la anatomía surge en el Renacimiento, cuando los artistas preocupados por alcanzar la belleza del arte clásico griego, pretenden encontrar en la geometría del cuerpo, el secreto de la perfección estética. El estudio de la anatomía fué de hecho un logro renacentista. Cuando Leonardo recomienda, según hemos visto antes, realizar tres dibujos de cada elemento anatómico estudiado, afirma que "... así darás la verdadera idea de sus figuras, ideas que ni los autores antiguos ni los modernos hubieran podido jamás dar como verdaderas sin un extenso y fastidioso párrafo". Parece aludir Leonardo aquí, al desconocimiento de la anatomía por parte de los artistas anteriores a él, e incluso de sus contemporáneos. El estudio de la proporción junto con el de la anatomía, motivó un tipo de arte, fundamentalmente de escultura, llamada "ècorché". Esta forma de representación de la figura humana consistía en la delimitación de todos sus músculos con una separación angulosa muy marcada. Los cuerpos así representados exteriorizan su musculatura como si se les hubiese retirado la piel, o como si esta fuera muy delgada y carente de adiposidades. Los primeros dibujos realizados con esta técnica que se conservan son, según Clark, de Leonardo.

Existe, según este mismo autor, una larga tradición de que Miguel Angel, hizo una figura "ècorché" conocida como la "Notomía di Michelangelo", (de la "Vita di Michelangelo" de Vasari, pag. 172)

En el criterio de muchos artistas del Renacimiento primaba el convencimiento de que el dominio de la "proporción ideal" del cuerpo según los cánones de los clásicos, junto con el conocimiento de la anatomía,

habrían de dar como resultado una obra perfecta según el estilo clásico imitado.



*Cuadro pintado por Rembrandt titulado "Lección de anatomía".
En la parte inferior izquierda, A. Moreaux, ha colocado una ampliación del motivo de la lección.*

Hemos visto anteriormente en este mismo capítulo, como Durero reconoce al principio de su libro, dedicado al estudio de la proporción clásica, no pretender imponer ninguna medida perfecta con la que crear, igualmente, una obra de calidad garantizada. Precisamente el propio Durero, realiza sus mejores obras, las más próximas al ideal clásico, cuando deja de preocuparse de las proporciones.

Policleto, también hemos comentado, tan preocupado según sus contemporáneos por el ideal del hombre, solo pudo realizar "hombres perfectos", mientras que Fidias, al

que no se le atribuye canon alguno, fué considerado por sus mismos coetaneos como el "Hacedor de dioses".

El arte hindú, poco estudiado y conocido en occidente, responde a una naturaleza distinta de la del arte griego. Mientras en Grecia se persigue en la escultura la belleza de la proporción del hombre, como representación de lo divino y de lo humano; el arte hindú crea un tipo ideal, cuyas formas y proporciones no tienen, obligatoriamente, que responder a las leyes fisiológicas conocidas.

El fin primordial del arte hindú ha ido sugerir y hacer palpable lo Divino y Transcendental de un mundo sobrenatural.

Ademas de la función representativa de lo sobrehumano, sus esculturas pretenden, y consiguen, ser reflejo de valores estéticos.

Esta singular, para nosotros, forma de entender el arte en la India, ha estado regida por unas normas y cánones perfectamente precisos, que tanto en sus textos sánscritos y tamules, como en sus poemas solían reflejar, en donde los artistas debían inspirarse para sus realizaciones escultóricas.

Abanindra Nath Tagore nos explica con gran sensibilidad y detalle, las leyes y cánones del arte hindú; acompañando con elocuentes ejemplos o sentencias

sus orientaciones, así como con bastantes dibujos que ayudan a comprender las normas dadas.

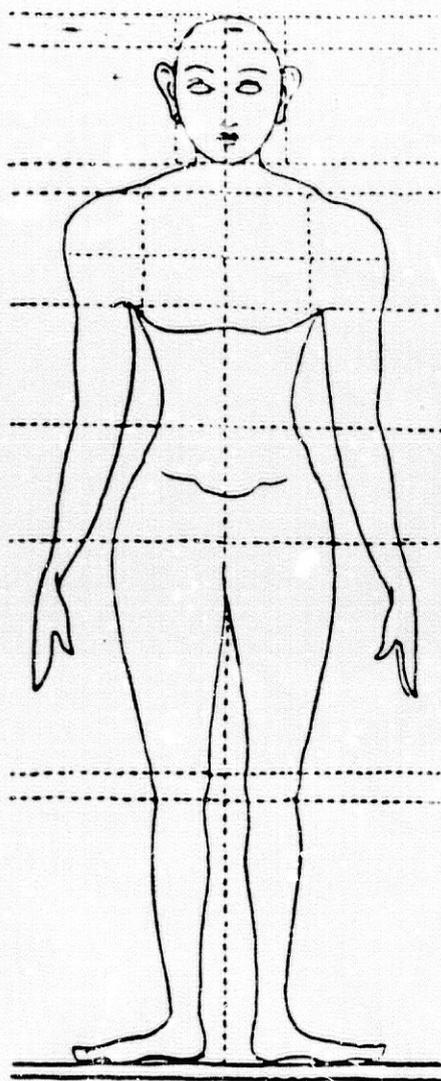
Aconseja este autor al artista, que no tome los cánones y análisis que establecen los libros de arte como cosa obligada; aunque solo permite esta libertad a aquel, cuya formación, le permita establecer sus propias normas y leyes.

Ilustra Tagore estos sabios consejos con parábolas como: "Hasta que no tenemos fuerza para volar, nos agarramos a nuestro nido y no nos alejamos de lo que lo rodea." O como: "No olvidemos jamás que es el artista con sus creaciones el que va delante del 'hacedor de leyes' y de sus códigos sobre el arte" (1986-17)

"Al igual que la obediencia de los dogmas no hace al creyente, del mismo modo, ningún hombre llega a ser artista siguiendo servilmente el código de su arte." (1986-18)

Bastantes más son los ejemplos y sentencias que aconsejan al artista ya formado, que cree él mismo sus normas y leyes artísticas.

Solo cuando las representaciones escultóricas van a serlo de alguna divinidad, las normas Cástricas se hacen obligatorias. "Las obras de arte destinadas a ser contempladas de una manera religiosa deben conformarse a un tipo prescrito".



Dibujo sobre la proporción del cuerpo en el arte hindú, según Tagore.

Dedica este autor un capítulo completo a las "Medidas y proporciones", estableciendo un módulo llamado "tala". Esta medida se establece en la siguiente forma: "El tala se ha definido así: una cuarta parte de la anchura del puño del artista se denomina un 'angula' o 'longitud de un dedo'. Doce angulas equivalen a un tala." (1986-22)

Se comprende que esta fórmula de determinar la medida de un tala no es correcta; ya que la cuarta parte del ancho del puño no se corresponde en ninguna persona al

largo de un dedo. Creemos que este error se debe a un defecto de traducción, y que en vez de ancho debería decir perímetro, cuya cuarta parte se aproxima más al tamaño medio de los dedos. Esta fórmula puede justificar el que se determine previamente el tamaño del dedo, en vez de partir directamente del tamaño de un dedo en concreto, como lo es en el canon egipcio.

Sobre el saber anatómico de la India antigua, Laín Entralgo dice: "Como en el antiguo Egipto, también en la India antigua fue motivo de orden religioso el que puso orden y precisión en la nomenclatura de los órganos y las regiones del cuerpo humano; mas no por modo de rito funerario, sino bajo figura de exortismo". (1987-55). Declara este autor que una de las fuentes del estudio de la anatomía hindú se basaba en los grandes sacrificios de caballos, para continuar afirmando: "Todo parece indicar que hasta las autopsias de cadáveres humanos mencionadas en la compilación de Susruta, en tal ceremonia tuvo su mas importante fundamento el saber anatómico de los primitivos médicos indios". (1987-56)

Nos explica L. Entralgo a continuación, cómo todos estos conocimientos, no pasaban de ser una simple enumeración de órganos y religiones. el número de huesos, según las enumeraciones antiguas indias, que componían el esqueleto humano, estaba cifrado en 360. Este número se relacionaba con las piedras del "altar del fuego", 360 y con los días del año, también considerados 360.

Este mismo autor considera los conocimientos anatómicos de la China antigua como base y consecuencia de la propia medicina, consistente en la acupuntura. El

fundamento doctrinal de la acupuntura, se configura algo semejante a lo que nosotros consideramos sistema anatómico. "Harto mas sutil fue el pensamiento cosmológico de los chinos -afirma L. Entralgo- desde el filo de los siglos VI y V a. de C. época en la cual parece haber sido compuesto el Yiking. En él se habla ya, en efecto, del universo (Tao), que en su realización se manifestaría en dos estados polarmente contrapuestos y rítmicamente operantes, el reposo (Yang; también lo luminoso, caliente, seco, masculino y par), y el movimiento (Ying; también lo oscuro, frío, húmedo, femenino o impar) ..." (1987-52)

En la actualidad, el estudio de la anatomía en las Facultades de Bellas Artes, sigue formando parte del plan de enseñanza como materia obligada. El perfecto conocimiento de las formas y proporciones del cuerpo humano, por parte del artista, no obliga a este a aplicar ninguno de los cánones conocidos y que fueron adoptados y propuestos por los tratadistas de otros tiempos. Haciendo uso de su libertad, los artistas de hoy, podrán aplicar de forma voluntaria, si los conocen, los cánones y proporciones, supuestamente, ideales; bien atendiendo a los estudios ya realizados por otros artistas, bien como consecuencia de sus propias deducciones, siempre que consideren que su obra así lo requiere. Solamente puede prescindir de una norma aquella persona que la conoce; el desconocedor de la norma, no prescinde de ella voluntariamente y nunca la podrá aplicar puesto que la ignora. En poesía, música, pintura, etc. se podrán expresar libremente solo aquellas personas que, entre armonía y el color, respectivamente, haciendo uso, o no de estos conocimientos.

El Profesor Escassi, responsable de la enseñanza de la Anatomía Artística en la Facultad de Bellas Artes de

Sevilla, hace una justificada defensa de su asignatura, apoyándose en la función que en el arte actual, debe cumplir el conocimiento de la morfología del cuerpo humano.

Considera Escassi, que muchos de los manuales que se pueden encontrar en cualquier librería sobre anatomía, plantean esta materia de forma restringida al considerar la figura humana y su posible expresión artística, casi exclusivamente, bajo el ideal de belleza o perfección física, sin atender otros valores morales y estéticos fundamentales.

Uno de los planteamientos básicos que este autor impone en el estudio de la anatomía aplicada al arte, es la correlación que existe entre la forma y la función (entre la morfología y la fisiología), planteamiento que ilustra con un ejemplo en el que compara la energía "pronta a desatarse" de las figuras de Miguel Angel, con la energía "contenida" de los personajes de Piero Della Francesca.

Aunque la anatomía haya sido, fundamentalmente, el resultado de la disección del cadáver, su función está orientada hacia la vida, por lo que el profesor Escassi dice que la anatomía ha de aplicarse a toda expresión vital, pues de lo contrario las figuras que se modelen o se pinten estarán "como decía Leonardo 'dos veces muertas' pues muertas están, esencialmente, las figuras que expresan el pensamiento." (Escassi, pág. 19)

Además de relacionar la anatomía física con la vida Escassi contempla el estudio de la anatomía de la moral:

"Así la quisieron entender los anatomistas griegos haciendo una interpretación de la forma o anatomía filosófica, quizás el aspecto menos atendido históricamente y que hoy renace entre otras vertientes con los incipientes estudios de psicobiología." (Op. cit., pag. 17)

Opina este mismo autor, que el hombre se puede considerar como un conjunto de vida, independiente, que además, según el criterio cristiano, es portador de un alma o espíritu que lo constituye en un pequeño universo."El propio LEONARDO DA VINCI que tanto se ocupó de la anatomía -comenta Escassi-, hace frecuentes alusiones de tipo microcósmico con sus escritos. Así comenta y compara, la sangre que corre por nuestras venas con los ríos de la naturaleza, y los lagos con el corazón, las rocas y la tierra con los huesos y la carne. Otras veces han sido los cuatro elementos, naturales, el fuego, el aire, el agua y la tierra los que se ven reflejados en nuestro organismo por el calor animal, el aire que respiramos, los jugos orgánicos y la materia sólida del cuerpo." (Escassi-19)

En este capítulo hemos comprobado que, tanto los artistas como los tratadistas y estudiosos del arte de todos los tiempos, han pretendido encontrar una fórmula válida y común; algo así como la "medida de oro", que les permitiera con su aplicación, alcanzar artísticamente la forma humana perfecta, que aunara tanto los valores estéticos como espirituales.

El criterio actual respecto a los conocimientos que el artista debe poseer sobre el cuerpo humano, se centra

más en los estudios sobre anatomía fisiológica aplicada, que en el intento de descubrir el canon perfecto. ¿Hasta donde habría de llegar el tratadista en sus mediciones, cuando una vez establecida la proporción del cuerpo como unidad, tuviera que pasar al análisis de cada una de sus partes?.

Abanindra Nath Tagore aconseja a los artistas que abandonen las reglas recigidas, cuando su formación se lo permita, como única manera de expresarse sin ataduras, en los siguientes términos: "Semejante al río que rompe sus diques, el artista derriba los límites de las leyes Castricas." (1986-19)

Con idéntica intención se expresan Sir A. D. Fripp y R. Thompsom, cirujano y profesor de anatomía, respectivamente, cuando dicen: "Aunque para algunos tenga un atractivo especial la idea de formular laboriosas reglas para la exacta medida y la comparación de las diferentes partes del cuerpo, todo estudiante de anatomía artística hará bién en recordar que cuanto mas exactas sean las medidas practicadas sobre un individuo, mas expuesto se está a error si se intenta formular leyes generales basándose en ellas." (Fripp y Thompsom, 162-248)

Lain Entralgo afirma, por su parte, que tanto en Egipto como en Atenas y la India antiguas no existieron conocimientos anatómicos, aunque sí apuntan gérmenes de una ciencia anatomía propiamente dicha, pero en ninguna de esas culturas llega ha constituirse.

Lucie-Smith opina en los siguientes términos: "El historiador académico, atento al desarrollo de la pintura

occidental desde el Renacimiento hasta hoy, ve el desnudo como elemento central de su pesquisa; no como simple medida convencional de las proporciones, ni siquiera como el más noble de los temas que el arte puede abordar, sino, por encima de todo, como metro patrón de la racionalidad." (1982-7)

K. Clark alude a los estudios que Durero realizó sobre la proporción del cuerpo, de cuyo tema llegó a escribir un libro. En la introducción de este tratado, Durero expone: "No existe un hombre en la tierra, capaz de emitir un juicio definitivo sobre cual pueda ser la forma más hermosa del hombre; eso solo lo sabe Dios..." (1984-31)

A todo lo más en cada investigador de la forma pudo llegar, fué, a establecer su propio canon, basado igualmente, en su particular gusto estético. "Lo que midieron, Policleto, Lisipo, Vitruvio, Leonardo da Vinci, Alberto Durero, los academicismos franceses del siglo XVIII, y el moderno Jay Hambidge, no fué, en verdad la belleza absoluta, sino la imagen creada por su propio arte personal o por el estilo contemporáneo." (Raymond S. S., El Arte y el Hombre, pag. 253)

Hemos de destacar el hecho de que durante toda la historia, hasta la reciente llegada de las vanguardias, la palabra "escultura", ha tenido en terminos absolutos, un solo significado: la representación en una determinada materia de la figura humana. "escultura", como simple expresión, nos produce una imagen mental refleja de objeto con forma humana. Hemos de añadirle a "escultura" un calificativo como: abstracta, animalista, futurista,

constructivista, etc. para que esta palabra deje de representárenos como algo antropomorfo.

Igualmente hemos podido apreciar, aunque en este caso en el capítulo en el que estudiamos el desnudo en la historia, que prácticamente todo, ha sido reflejado en forma de figura humana; desde los dioses a los diablos, desde las virtudes a los pecados; los mares, los ríos, los viento, el amor, la vida y la muerte; todo lo espiritual y lo humano, toda virtud o cosa, ha podido ser representado con forma humana.

Si con la forma propia el ser humano ha dado vida e imagen, tanto a lo físico como a lo inmaterial, ha sido para dotar a sus representaciones de la única forma capaz de poseer todas las cualidades morales y físicas, positivas o negativas, que pueden darse sobre la tierra. Tan alto protagonismo dado por el hombre a su propia forma en el campo del arte, justifica el interés que los artistas han demostrado por encontrar la perfecta proporción, por medio de la geometría. Fueron en primer lugar los griegos del siglo V. En el período Helenístico comenzaron los estudios sobre la anatomía; más tarde los teóricos del Renacimiento basaron sus estudios en torno al hombre vitruviano, inspirado a su vez en la "tesis platónica de que el hombre divino debe ajustarse a una figura matemáticamente perfecta: el círculo y el cuadrado".

Actualmente se ha llegado al convencimiento que el estudio de las formas humanas, o anatomía artística, sigue teniendo validez; pero no para seguir buscando la medida o "canon de oro", sino para dotar al artista del

conocimiento de unos medios de expresión, de los que podrá hacer uso u obviar según su criterio y libertad; ya que el artista plástico se ha convertido hoy en un pensador, que expresa su opinión con el arte; lenguaje que ha de conocer profundamente, con cuyo dominio conseguirá expresarse con más libertad. Es precisamente el conocimiento de una ciencia lo que nos hace, en arte, ser más libres, al darnos la posibilidad de prescindir de ella (no es posible prescindir de lo que se ignora, como hizo Picasso y muy bien nos explica Jean Maisonneuve: "Pero de todos modos fue Picasso quien -después de las estilizaciones ya virulentas de su período cubista y de su período negro- llevó a cabo la ruptura mayor y perpetró contra el cuerpo el sacrilegio radical: el de la dislocación anatómica. ¿Qué sentido, que peso tiene semejante conducta para la icónica humana y más generalmente para el arte contemporáneo". (1984-160)

La libertad de los artistas suelen exteriorizarla ellos mismos cuando hablan de su propio arte, como se expresaba Maillol: "El canon es una regla que varía según el artista. Yo tengo el mío: Hay proporciones que se encuentran en la naturaleza y que conocemos perfectamente. Todos pueden comprender un canon, pero eso no hace una estatua. El objetivo es el encontrar un equilibrio... No pienso en el canon de Policleto ni en el de ningún otro escultor. No pienso en la antigüedad, nada mas pienso en mí mismo." (Judith Cladel, 1937, Maillol Barcelomo, 1979)

Si el artista no pusiera en su arte nada mas que medidas, no podría ser considerado en absoluto artista. La elocuente opinión, en este sentido, de A. Leroi aunque algo extremada a mi entender, puede ser un buen final para este capítulo: "Sesenta o mil diámetros tomados sobre una

escultura prehelénica y comparado a los mimos diámetros de un busto precolombino, no nos dicen más de Grecia o de México y si se midiera la longitud y la intensidad de todos los sonidos de una sinfonía para expresar la inspiración de su autor." (A. Leroi.- Gourham.- Símbolos y ejecución de la Prehistoria.- Istmo, Madrid, 1984, pag. 228)

V.2.2. LA EXPRESIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

Si expresar es el objetivo de todo arte, la escultura, no solo supone una realidad espacial si no que reúne unas cualidades morales que han de reflejarse en su propia realidad física. La representatividad expresiva está apoyada en las actitudes adoptadas por la figura. El gesto, movimiento, la tensión, la mímica, etc. son actitudes esenciales en la expresividad de la escultura que pueden ser acentuadas o atenuadas con la colaboración de otros elementos externos como la luz, distinta y perspectiva de visión ambiente circundante, etc.

En la escultura, pues, además de la presencia física, concurren unas cualidades morales, orientadas a conmover el espíritu del espectador.

Estos valores expresivos morales, solo pueden darse en la escultura figurativa, aunque esta no se ajuste obligadamente a una estricta anatomía, o contrariamente se aproxime a una realidad naturalista del cuerpo humano;

posturas ambas que pueden ser adoptadas en favor de la propia expresividad.

Es obvio recordar que la cara es la parte más representativa del conjunto del cuerpo, en la expresividad humana. Desde el carácter hasta el más leve cambio del estado de ánimo de un individuo, puede ser reflejado por la expresión de la cara. Las manos siguen en importancia expresiva al rostro, así como el resto del cuerpo también colabora en la función expresiva del hombre.

Toda la escultura en su conjunto ha de participar en el mismo tipo y grado de expresividad; ni el rostro ni las manos ni el cuerpo pueden actuar por su cuenta, la totalidad del personaje ha de colaborar en la expresión moral y anímica que la escultura pretende representar. La tensión muscular y el movimiento del cuerpo, junto con el gesto de las manos, pierden su fuerza expresiva si el rostro permanece impasible. Igualmente a la inversa, el resultado final de la escultura sería una auténtica incongruencia.

Si la cara es la parte más expresiva del cuerpo, los ojos representan en la expresión humana el máximo protagonismo; por este motivo, los romanos, cuando abandonaron el color en el retrato, rehundieron la pupila por no renunciar a la "vida" que proporciona a la cabeza el oscurecimiento del iris.

El recubrimiento de cera con el que se lustraba el color base, prestaba a las superficies de las esculturas una tersura muy similar a la de la propia piel. El

satinado de la cera es usado hoy en los museos de personajes famosos, precisamente para conseguir darles más apariencia de realidad viva.

Pero no es solo la cara, como decíamos mas arriba, la parte del cuerpo con posibilidades expresivas, sino el cuerpo entero; y siendo esta cualidad moral en la escultura, su máxima aspiración artística, consideramos de gran utilidad para el estudio y goce de la obra escultórica, dedicar parte de este capítulo al análisis de las más características expresiones reflejadas en la escultura del desnudo.

V. 3 ELEMENTOS COMPOSITIVOS DEL DESNUDO ESCULTÓRICO

V. 3. 1. EQUILIBRIO Y MOVIMIENTO

Tanto el movimiento como el reposo son actitudes resultantes de la propia vida y como tales, representativas de esta.

En escultura, el movimiento o el reposo, suponen un elemento expresivo más a tener en cuenta por el artista, del que se ha de valer para fortalecer determinadas cualidades morales y psíquicas del personaje representado. La representación de una persona inmóvil y seria, aparenta ser inaccesible, ajena a los acontecimientos que se producen a su alrededor. El movimiento, por el contrario, implica exteriorización, comunicación, influencias externas, ...

El concepto de "equilibrio" en escultura se utiliza indistintamente para determinar esta cualidad en la obra,

tanto en el campo de la estética como en el del volumen físico. El equilibrio estético se refiere a la capacidad armónica de todos los elementos plásticos integradores de la escultura o grupo escultórico. Y el equilibrio físico existe, obviamente, en la compensación de los volúmenes de la escultura con relación al eje vertical que parte del apoyo de la misma.

Tanto el equilibrio físico como el moral fueron en la Grecia clásica una de las mayores preocupaciones. Los griegos del siglo V estimaban que el equilibrio moral se reforzaba con el equilibrio físico; limitando en muchos casos las cualidades expresivas de sus esculturas.

"...no se puede plasmar el movimiento en arte sin introducir cierto grado de distorsión". (K Clark., pag. 171)

La expresión de movimiento en la escultura siempre está condicionada por el concepto de equilibrio.

El desplazamiento, como variación expresiva del movimiento, puede ser representado conservando el equilibrio físico de la figura, aunque en este caso el movimiento no adquiere auténtico compromiso; quedando solo en una intención que puede ser frenada sin peligro de estabilidad alguno. A esta pose la llama K. Clark "postura de acción detenida". Refiriéndose este mismo autor a Policleteo y como ejemplo de postura de acción detenida afirma que el Doríforo está andando mientras en cambio el Diadúmeno debe considerarse detenido. En cualquier caso ninguna de las dos figuras denota un compromiso real de

movimiento y si este existe lo es en el inicio y lentamente. Ambas figuras están dando un paso con el pié derecho, el que se encuentra apoyado totalmente en el suelo, mientras el izquierdo se levanta ya aunque todavía soporta parte del cuerpo, sin que el eje de equilibrio físico quede desplazado en ningún sentido.

En el momento en que una persona que se encuentra parada determina comenzar a andar lo primero que desplaza en el sentido de la marcha es el cuerpo; automáticamente adelanta uno de los dos piés que en el momento de apoyarse en el suelo equilibra el volumen del cuerpo, el que continuando el movimiento de avance sobrepasa al pié que lo sustenta desequilibrando de nuevo los volúmenes para de nuevo ser el pié opuesto el que cargue con todo el peso, alternándose sucesivamente estos movimientos.

El desplazamiento del cuerpo en el sentido de la marcha, o desequilibrio momentaneo hasta que el pié de turno soporta el peso, va en proporción directa a la longitud del paso; si el paso es más largo el desequilibrio previo es mayor.

V. 3. 2. EL CONTRAPOSTO

La mayoría de las esculturas de la época clásica griega adoptan unas posturas de equilibrio muy similares apoyándose casi totalmente en una de sus piernas que se mantiene recta, basculan la cintura permitiendo que la otra pierna pueda ser flexionada sin tener que ser levantada del suelo, adoptando de cintura para abajo, una curva que es compensada en la región dorsal con otra torsión en sentido opuesto que equilibra física y estéticamente la figura.

Esta oposición armónica de las partes del cuerpo inventada por los griegos, y que sería repetida al final del Renacimiento es llamada "contrapposto". El contrapposto es representativo del reposo o equilibrio, o como mucho de inicio del movimiento, pero nunca de una fase intermedia del desplazamiento ya que el contrapposto tendría que ser también alternativo con lo que esto produciría en la realidad un grotesco movimiento de caderas.

K. Clark analiza en Policleto: "Su primer problema fué encontrar un medio de combinar el reposo con una insinuación de movimiento potencial. La posición de firme es inerte; plasmar un instante dado en un movimiento violento es, como veremos en otro capítulo, algo limitado y finito. Policleto ideó una postura en la que la figura no está inmóvil ni en movimiento sino simplemente estableciendo un punto de equilibrio." (K. Clark, pag. 47)

Durante la carrera, el atleta aumenta el grado de inclinación que imprime al cuerpo quedando éste, en cada impulso alternativo que cada pierna le dá, suspendido en el aire hasta que la pierna opuesta busca un nuevo equilibrio momentáneo.

El solo hecho de levantar un pié de la escultura y desplazarlo hacia adelante, no refleja expresión de movimiento si el cuerpo no demuestra la misma intención de desplazamiento. De igual forma y en sentido inverso, una escultura puede representar expresión de movimiento con que solo el cuerpo demuestre intención aunque los piés se queden todavía posados en el suelo "El Perseo" de Chellini y "Los burgueses" de Rodin pueden ser claros ejemplos de ello.

"El más famoso de todos los esfuerzos por conciliar el cuerpo en acción con la perfección geométrica es el Discóbolo de Mirón... Capta un instante tan transitorio de la acción que los estudiosos del atletismo aún discuten si es verosímil... Policleto quería representar una figura en reposo a punto de iniciar una acción; Mirón, una figura en acción que estuviera en equilibrio." Si observamos el Discóbolo, vemos que efectivamente el eje de simetría

física y estética pasa por el pié derecho que es el que está apoyado en el suelo y sustenta por tanto la totalidad del volumen. La energía que permite lanzar el disco se engendra con el giro que se imprime al cuerpo el que produce una fuerza centrífuga según el peso del disco para ser lanzado en la dirección en que se suelte. El movimiento en este caso es giratorio, por lo que el eje de la figura no se desplaza del apoyo que supone el pié que sirve de eje al giro.

El movimiento es una de las expresiones más representativas de vida. El estudio del movimiento en la escultura implica igualmente el tratamiento del equilibrio.

El estado de equilibrio no presupone reposo, como hemos visto antes, aunque, lógicamente, el estado de reposo sí exige equilibrio. Decíamos también que el arte clásico representaba la figura en contrapposto, soportando una pierna casi la totalidad del peso del cuerpo; pero la pequeña ayuda que le proporciona la otra pierna en el soporte de este peso, junto con un sutil descentramiento, hacen que la escultura tenga una intencionalidad de expresión dinámica; por lo que no podemos decir que se encuentre en reposo aunque sí parada. El reposo centra el peso en uno o en los dos piés, mientras el cuerpo permanece carente de voluntad de movimiento. Esta es la clásica pose del modelo estático; existe equilibrio físico pero carece de equilibrio estético. Si el escultor copia literalmente esta pose e igualmente retrata al modelo, ni imprime vida a su obra, ni aporta expresión; concluirá en una escultura mimética, estática y fría.

V. 3. 3. EL DESNUDO BAJO EL VESTIDO

Esta definición que en principio puede parecer una incongruencia, tiene en escultura gran significación. Al igual que cuando antes nos referíamos al movimiento estáico, estas dos cualidades físicas antagónicas, vestido y desnudo pueden coexistir en la escultura. Al hacer uso del color, la pintura puede perfectamente simular la transparencia de la tela cuando esta deja entrever las formas de un cuerpo así vestido.

K. Clark nos comenta: "Son tan raras las figuras desnudas de mujeres en el gran período del arte griego, que para seguir la evolución de Afrodita antes de Praxiteles no debemos buscar la absoluta desnudez, sino que hay que incluir esculturas en las que el cuerpo está cubierto de un ropaje ligero y adherido, lo que los franceses llaman el draperie mouillée (paños mojados). Este ligero recurso fue utilizado desde los tiempos arcaicos; al parecer, los primeros escultores sabían que el ropaje puede volver la forma más misteriosa y a la vez más comprensible. Las variaciones de grosor de la sección