



COLECCION

MARCELIANO POSADA P

El Cuerpo Humano en el Arte.

CAUSERIE MEDICO-ARTISTICA

**UNIVERSIDAD
EAFIT**

SEÑORAS Y SEÑORES:

Por el Dr. MONTOYA Y FLOREZ.

Biblioteca
Sala de Patrimonio Documental

Invitado galantemente por el Sr. Antonio J. Cano, a nombre de la Sociedad de Mejoras Públicas, para dictar una conferencia a tan selecto auditorio, acepté el honor a pesar de la carencia de dotes oratorias y literarias que hagan pasar agradablemente el tiempo, pero pensé que tratándose de una obra cultural de interés general no tenía derecho a excusarme y debía contribuir, en la modesta medida de mis fuerzas, a la patriótica y nunca bien ponderada labor de la Sociedad de embellecimiento medellinense.

Hecha esta confesión de mi parte, espero de la benevolencia de mis bellas oyentes y de los distinguidos caballeros aquí presentes, me oigan con la amabilidad que los distingue.

Las obras de arte impresionan la vista a la manera que la música el oído, y tal comprensión del arte es innata, en mayor o menor grado, en casi todas las personas.

Sin meternos en la crítica del arte, propiamente dicha, sí tenemos los médicos derecho a dar nuestra opinión fundamentada en el conocimiento de la estructura natural del cuerpo humano y de sus funciones; opinión que se basa sobre la anatomía y fisiología artísticas, tan bien estudiadas por Richer.

Y

3414

Ej. 1

19-?

Los artistas hablan de obras buenas y malas; los médicos distinguen entre cuerpos bellos y feos, sanos y enfermos.

La anatomía y fisiología artísticas tienen por objeto familiarizar al artista con la estructura del cuerpo humano y la manera como funcionan sus diversos aparatos, especialmente el de locomoción, para facilitarle la comprensión del natural, dándole la clave verdadera de las actitudes más atrevidas, maravillosamente dominadas por Miguel Ángel y estudiadas por Leonardo de Vinci, creadores de la escultura y pintura científicas por sus grandes conocimientos anatómicos, pues sus predecesores griegos, como un Fidias o un Praxiteles, fueron sólo grandes intuitivos y como se dice, tocaban de oído y no por nota; lo cual explica la limitación voluntaria de su arte, desde el punto de vista de los movimientos y posiciones diversos del arte moderno.

II

La reproducción artística del cuerpo humano en general.

En el arte pueden considerarse dos grandes épocas:

1.º La antigua que abarca hasta el florecimiento greco-romano.

2.º La moderna desde el arte cristiano primitivo hasta nuestros días.

La época antigua¹⁾ arranca de la contemplación directa de la naturaleza y se perfecciona en Grecia hasta llegar al tipo ideal del hombre bello.

En Atenas el primer motivo para la reproducción del hombre lo suministra la figura atlética del vencedor en los juegos olímpicos.

El rostro máscara, de sonrisa estereotipada a la egipcia, subsiste aunque el resto del cuerpo se ve reproducido con gran perfección. En la figuración de los dioses adoptan un noble reposo y aún en el apogeo heleno-romano las figuras movidas y las estatuas retratos son la excepción. Esto se explica porque el arte antiguo es meramente intuitivo y desconoce la anatomía y la perspectiva.

El arte moderno de la civilización cristiana también arranca de la contemplación de la naturaleza, pero supeditado al estilo arquitectónico.

Los dolores del Salvador, desnudo y clavado en la cruz, constituyen el primer móvil para la reproducción del hombre, por éso tratan de reproducir con fidelidad el rostro, mientras que el resto del cuerpo es interpretado con gran torpeza.

A la contemplación ingenua y reproducción realista del tipo popular del estilo gótico y románico sucede en el Renacimiento la tendencia idealista, procedente de Italia e inspirada en el arte antiguo,

que agrega al estudio de las leyes de la naturaleza, el conocimiento de la anatomía y de la perspectiva, que imprimen su carácter científico a la época moderna.

Eliminando los tipos desfigurados por su mala estructura, por defectuosa alimentación, por enfermedad o la opresión de los vestidos (corsé y calzado), se llega a seleccionar el sujeto naturalmente normal y de entre éstos, las figuras mejor desarrolladas nos darán el tipo verdaderamente bello. Por supuesto la cosa varía si se trata de representar el tipo deforme de un jorobado, enano o de un enfermo.

El esqueleto da el lineamiento general de la forma del cuerpo. Los músculos, tendones, articulaciones, la grasa y la piel completan la plástica de la superficie.

La simetría es la característica del cuerpo humano normal de un modo general; pero la característica personal depende de pequeñas irregularidades que no deben considerarse como defectos sino cuando destruyen la armonía por modo notable.

La concordancia exacta de la mitad derecha y de la mitad izquierda del cuerpo, es decir, la estricta simetría caracteriza, pues, la buena estructura. Las pequeñas irregularidades más que defectos son particularidades individuales.

Fuera de esto, el cuerpo humano ofrece cierta regularidad en las relaciones de tamaño de las distintas partes entre sí y con el todo, o sea en las proporciones.

III

El canon natural y artístico del hombre.

Llámase *canon* una forma normal en la que todas las partes estén en justa relación entre sí y con el todo; la medida fundamental determinante, *módulo*; y las relaciones entre las distintas partes *proporciones*.

Como módulo sirve generalmente la altura de la cabeza y aún el dedo medio.

Mas los artistas de las diversas épocas han empleado diferentes cánones según su golpe de vista y su experiencia técnica y por ellos puede juzgarse hasta qué punto la figura ideal artística de cada tiempo se aproxima a la figura ideal natural.

Tres cánones es necesario establecer para la configuración del cuerpo del hombre sano:

Canon de $7\frac{1}{2}$ alturas de cabeza. Tipo rechoncho de unos 170 centímetros de estatura media.

Canon de $7\frac{3}{4}$. Corpulencia mediana de 175 centímetros. Tipo normal.

Canon de 8 alturas de cabeza. Tipo alto, esbelto de 180 centímetros. Figura ideal. Tipo heróico de Richer.

La medida artística de taller es de preferencia el canon de 8 alturas de cabeza como altura del cuerpo, que equivale a $10\frac{2}{3}$ alturas de cara. La abertura es igual a la altura del cuerpo, ésto es la distancia entre las puntas de los dedos medios, estando los brazos extendidos horizontalmente.

Como las medidas de ancho son siempre las mismas, al paso que aumentan las de alto, las figuras aparecen tanto más esbeltas cuanto mayor es el número de alturas de cabeza.

Las proporciones de altura de la mujer bien proporcionada corresponden a las del hombre, menos unos 10 centímetros, según el Dr. Stratz.

Las medidas de anchura caracterizan los dos sexos: la anchura de las caderas o coxo-femoral es mayor en la mujer y la de los hombros relativamente menor que en el hombre.

Estos tres cánones se aplican sólo al hombre o mujer adultos.

Durante el período de crecimiento las proporciones varían constantemente. 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 quintuplo.

El Dr. Stratz da 4 alturas de cabeza para el niño hasta un año, 5 alturas para el de 2 años; 6 para el de 6 años y 7 para el de 12 años.

El arte primitivo, ingenuo y torpe, no sintió la necesidad de estudiar la regularidad en la estructura del cuerpo humano.

Las figuras de barro de nuestros aborígenes presentan proporciones que pugnan por completo con la naturaleza, pues los hombres y mujeres representados, cuando más alcanzan al canon del niño de menos de un año o sean 4 alturas de cabeza y en lo general hasta sólo $2\frac{1}{2}$. Estas figuras monstruosas se asemejan a ciertos tullidos de nacimiento, por parálisis infantil, con piernas diminutas y un grueso tronco normal coronado por deforme cabezota. Para los artistas antioqueños precolombinos sólo la cabeza y el tronco tenían importancia, los demás miembros apenas los abocetaban o los reducían al mínimo. Tal vez buscaban en ésto el hacer sus figuras menos frágiles dándoles más sólida base de sustentación.

De todos modos lo que más cuidaban era de reproducir el rostro con todos sus detalles, como lo demuestran las lindas mascaritas de mujeres, de tamaño casi natural, hechas en barro negro de reflejos metálicos por el talco y que provienen de los sepulcros de Guasanó.

Aunque este arte prehistórico arranca de la contemplación directa del natural, como lo demuestran las numerosas reproducciones de animales, por cierto más felices, el rostro es una máscara fría, inexpresiva como si hubiesen siempre copiado del cadáver, pues aquí no se ve el noble reposo heleno de las figuras olímpicas ni la eterna son-

risa estereotipada de las estatuas egipcias, aunque de éstas si tienen el frontalismo irreductible. Lo que digo referente a los muñecos de 15 a 30 centímetros de nuestros antepasados es también aplicable a las grandes estatuas de piedra de San Agustín del Tolima, que también carecen de la animación fisonómica del rostro y el cuerpo es reproducido de la manera más torpe y primitiva, pero así y todo siempre seguían una pauta convencional de durmiente serenidad y frontalismo. De anatomía y perspectiva no hay que hablar, pues no tenían idea.

Aunque todos dicen que los aborígenes de esta tierra son asiáticos, llama la atención el que estas figuras o estatuas tengan siempre la abertura de los párpados horizontal y no oblicua como los mongoles. Esta sería una razón muy poderosa para dudar de tal aserción, pues estas cerámicas precolombinas son un testimonio fehaciente de lo que era la raza indígena hace más de cuatro siglos.

Las únicas figuras de ojos oblicuos, como los japoneses, son siempre las mascarillas de mujer de que hablé y cuyo número es reducidísimo.

Por otra parte los brazos caídos con un pedazo de madera en la mano cerrada de las figuras de San Agustín, es corriente en el arte egipcio y africano en general.

De todos modos, mientras las estatuas de San Agustín, obedecen a un canon antinatural semejante al del niño, las figuras humanas prehistóricas de los aborígenes antioqueños no tienen ninguno y son no sólo arbitrarias sino monstruosas. Tanto las unas como las otras pertenecen al período neolítico o de la piedra pulida, pues se encuentran en los sepulcros con regatones y hachas generalmente de granito.

Los egipcios tuvieron un canon de 19 longitudes de dedo y en general corresponde a 7 alturas de cabeza, pero en lugar de tener las piernas cortas, por lo general resultan desmesuradamente largas y el tronco demasiado corto con una cabeza muy gruesa, proporciones antinaturales que indican cuan poco corresponde el canon egipcio a la figura natural normal. Se vé sí, que los egipcios tuvieron idea de la estructura del cuerpo humano conforme a determinada regla.

Según Plinio, los antiguos griegos emplearon el canon de Policletes, pero es lo cierto que la mensura de las estatuas es tan varia que la altura total oscila entre 7 y 9 alturas de cabeza. Esto se explica si se tiene en cuenta que la medida era modificada conscientemente por razones técnicas. En las figuras de tamaño natural, de pies y colocadas sobre pedestales bajos, las medidas corresponden al canon aceptado.

A este grupo pertenecen las estatuas de efebos del más arcaico arte griego que se conocen, como los Apolos de Tera, Tenea y Orcomenos, etc.

Las proporciones se aproximan a $7\frac{1}{2}$ alturas de cabeza, pero como remembranza del canon egipcio tienen las piernas largas y una cortedad antinatural del tronco.

En la época de Pericles, el modelo fué el canon de Policletes, tal como se puede contemplar en el Astario de Nápoles o en el Doríforo, que tiene $7\frac{3}{4}$ alturas de cabeza. Las mismas proporciones tienen las figuras de hombres de Fidias que aparecen en el maravilloso friso del Partenon.

Antiguamente se atribuyó a Policletes el canon de 8 alturas de cabeza, que servía de norma en el período del mayor florecimiento, pero las investigaciones modernas han demostrado que es de Eufranor, posterior a aquel.

Las inimitables estatuas de Praxiteles, si se exceptúan las de niños, como el Apolo sauroctono, fueron esculpidas según el canon de Eufranor. Su Afrodita de tamaño natural, calculada para un zócalo bajo y de la cual existe una admirable reproducción en el Vaticano mide exactamente 8 alturas de cabeza.

Se nota, pues, una ascensión en el canon griego: a la época arcaica, corresponde el tipo medio natural de $7\frac{1}{2}$ alturas de cabeza; en el primer período de florecimiento con Policletes y Fidias, elévase hasta la figura normal natural de $7\frac{3}{4}$; y por último, en el apogeo del segundo período de florecimiento alcanza con Praxiteles y Eufranor el tipo ideal natural de 8 alturas de cabeza.

En la decadencia al lado de figuras normales, como la Venus Calípige, se ven exageraciones anormales como lo hizo Lisipo en su Apoxyomenos, quien según Plinio alargaba intencionalmente sus figuras para producir una impresión graciosa y esbelta, aunque tal vez los artistas al estirar sus figuras lo hicieron con miras a un efecto plástico especial, siendo en Grecia, en la escultura, los precursores del estilo gótico nortecristiano.

La alteración de las proporciones con relación al natural, llevada al cabo por razones técnicas, se ve en maravillas como el Apolo de Belvedere, la Venus de Milo y la Venus de Médicis, que tiene $8\frac{1}{3}$ alturas de cabeza, con el fin de que la figura, en posición inclinada, produzca una impresión justa.

El arte cristiano primitivo nos muestra figuras casi tan antinaturales como las de nuestros aborígenes, un ejemplo de ello es el Cristo románico del Codice de Esternah. La longitud del cuerpo es de $6\frac{1}{2}$ alturas de cabeza, casi la proporción de un niño de seis años; y los brazos extendidos son más cortos que la altura total del cuerpo, cuando debiera ser igual o mayor. Lo que origina esta monstruosidad es lo corto del tronco, como en las esculturas egipcias y griegas primitivas. Stratz atribuye esta deformación a la compresión de la cintura por el vestido, lo cual parece por lo menos dudoso.

Ya en la Edad Media el estilo arquitectónico gótico impone la moda de alargar artificialmente las figuras para darles esbeltez.

Tal se vé en las esbeltas y deliciosas figuras de Botticelli. Su San Sebastián mide 9 alturas de cabeza, pero este estiramiento está distribuído armoniosamente.

Durante el Renacimiento, rigió el canon de 8 alturas de cabeza y éste fué el de Miguel Angel, en lo general. Este empezaba sus figuras por el tronco, el cual terminaba en todos sus pormenores, indicando la cabeza y miembros sólo a grandes trazos. En ésto se conoce al gran anatómico, que sólo se preocupa por el motivo principal del movimiento. Las partes que se mueven, los músculos del tronco y de los miembros que se retuercen y se hacen nudos, son para él lo primordial, *el motor*; las partes movidas: cabeza, manos y pies son secundarias.

Miguel Angel tuvo la intuición soberana y profunda de la dinámica, del movimiento en el arte. El hecho de no empezar su obra por la cabeza sino por el torso, explica por qué no quiso tener ningún canon determinado aunque prefería el de 8 alturas de cabeza.

Leonardo de Vinci, el sabio y discreto anatómico, llegó después de medir numerosas personas a adoptar el canon de 8 alturas de cabeza. Sus caras, como se puede ver en la Gioconda y en su San Juan resultan demasiado grandes en relación con la cabeza, defecto tan común a ciertas razas que su ausencia indica una conformación selecta.

Al canon de Leonardo se ajustan Tisiano, Giorgione, Rafael y su escuela, etc. Fué normativo en todo el período del alto Renacimiento y actualmente se derivan de él las medidas de taller determinadas sobre 8 alturas de cabeza.

Al lado de la tendencia académica que proclama la soberanía ideal de la figura de 8 alturas de cabeza, aunque no siempre de acuerdo con la verdad natural, hay la tendencia realista en que las figuras oscilan entre $7\frac{1}{2}$ y 8 alturas de cabeza.

En resumen: en la época antigua aparecen primero figuras antinaturales; luego en el apogeo del florecimiento, una ascensión desde el canon medio natural a la figura ideal natural; y luego al lado de los cánones naturales, antinaturales prolongaciones.

La época moderna empieza con figuras anormalmente cortas, semejantes a un rifle recortado, a la que sigue el estiramiento gótico antinatural; el Renacimiento vuelve a la figura ideal natural, hasta nuestros días en que se acatan todos los cánones naturales, especialmente en la estatua retrato. En lo decorativo, por supuesto, se ejecutan hoy figuras humanas más o menos antinaturales y fantásticas.

IV

La Escultura.

El arte primitivo por excelencia es la escultura, porque está al alcance de los niños, pues éstos, como los aborígenes nuestros, se distraen haciendo muñecos de barro. El dibujo o la pintura presuponen ya cierta civilización y un trabajo mental intenso.

Desde la edad de piedra se conservan las obras escultóricas por emplear de preferencia para ello materiales duros, como la madera, barro cocido, piedra, marfil etc.

La escultura es más sencilla y fácil de comprender que la pintura y por eso es la base de las artes plásticas y nos da una imagen más amplia y más fácilmente apreciable del cuerpo humano.

Arte Primitivo.

El instinto artístico de nuestros aborígenes cazadores, pescadores, alfareros y tejedores estaba muy desarrollado por el hecho de vivir desnudos y poder escrutar detenidamente con su mirada la estructura del cuerpo humano. Las representaciones en cerámica de animales y frutos es por lo general sorprendente, pero la figura humana es por lo regular detestable, de un detalle nimio en ciertas cosas, especialmente en lo que atañe a los tatuajes que aparecen copiados fielmente en la cara y en el torso.

En todas las esculturas primitivas, la cabeza y el tronco miran hacia adelante, posición que corresponde a la ley de *frontalidad* de Lange. Además, como lo hacen los niños, para hacer resaltar aquello que les llama más la atención le aumentan el tamaño y las proporciones.

La cabeza parece enorme porque a ella hay que añadirle muchos detalles: ojos, nariz, boca, orejas etc. Los artistas primitivos llaman la atención o subrayan aumentado el tamaño de la cosa que desean, tal como lo hacen hoy los caricaturistas, quienes exageran los rasgos característicos. Esta exageración estilista sería la ley del aumento.

El hecho de aparecer dormidas la mayoría de las figuras retratos de nuestros aborígenes indica simplemente que no dominaban lo suficiente la plástica del globo ocular, sorteando así, de esta manera ingenua y extraña, la dificultad.

Como ya lo hice notar en los muñecos de barro prehistóricos de nuestros aborígenes, erróneamente llamados ídolos y que son o pretenden ser retratos de caciques o gentes principales, la figura está ri-

gurosamente de frente, de proporciones imposibles, en que el adulto no tiene siquiera las proporciones del niño; con ciertas particularidades de raza, como una enorme nariz aguileña, tipo rechoncho, agujeros para argollas en la nariz, orejas y aún hombros, y pecho generalmente tatuado. El conjunto es tan torpe y tosco como muñecos de niños.

Arte Egipcio.

En este pueblo la figura enteramente desnuda es excepcional, el arte egipcio no pasó de la categoría de oficio y conservó, durante su florecimiento de cuarenta siglos, su carácter unitario, determinado por la absoluta perseverancia en la tradición.

Todas las figuras religiosas o del soberano son rigurosamente estilizadas, sólo las profanas rompen la tradición para inspirarse en la naturaleza, pero en todas ellas se encuentra la frontalidad que Lange dedujo precisamente del arte egipcio.

El canon se dedujo de la longitud del dedo índice y la altura de la cabeza está comprendida de 7 a $7\frac{1}{2}$ veces en la altura total. Su convencionalismo es notorio y poco feliz, ya en la reproducción ingenua de la pantorrilla lisa, ya en los dedos de la mano estirada que simula cuatro palitos lisos, etc.

Estatuas de 19 dedos de altura, muy caronas, ojos grandes como de niño, tronco corto, piernas demasiado largas así como los brazos, expresión del rostro rígida y convencional a modo de máscara, cintura esbelta.

Al lado de estas figuras estilizadas, pero en reducidísima minoría, hay algunas de la mayor naturalidad como la estatua del escribiente que se conserva en Louvre. Está sentada con las piernas cruzadas como los Budas, ojos penetrantes, profunda atención se pinta en el rostro y su conjunto es realista y respira vida; es una reproducción ingenua del natural, muy superior a la estatuaria ritual. Prueba que los artistas muestran todas sus facultades cuando dejan lo convencional para copiar la naturaleza.

Arte Griego.

De los juegos olímpicos del año 720, antes de Cristo, arranca el origen del florecimiento del arte clásico porque el corredor Orsipos, contraviniendo a la regla, se despojó de su delantal y corrió desnudo por el estadio y ni los arcontes ni el pueblo se indignaron y ésto pasó a ser la costumbre de los atletas.

Entre los griegos el sentimiento de la belleza del cuerpo humano se despertó con la contemplación de los juegos olímpicos y el hombre bello fué para ellos un dios. El heleno no se avergüenza de

su cuerpo y no ve en él sino la imagen más perfecta del Criador, siendo la hoja de higuera para él signo de mal gusto. Esto hizo que sus artistas creasen esas admirables estatuas de los dioses que el pueblo veneraba en sus templos de mármoles deslumbradores, radiantes figuras en las cuales cristalizó toda la belleza de la vida helénica.

De toda aquella maravilla sólo quedan fragmentos ruinosos y copias que son el orgullo de los grandes museos europeos, que sirven para educar el sentimiento estético del público y de los artistas, pues todavía hoy la humana belleza está personificada en las sublimes figuras de Apolo y de Afrodita.

El período arcáico duró en Grecia hasta que se emancipó de la incómoda tiesura de la frontalidad que lo inmovilizaba como camisa de fuerza y que heredó de la civilización egipcia. Desde el dorio atrevido e inconsciente las juveniles figuras de atletas y de los vencedores olímpicos son las que imperan en la imaginación de los artistas.

Como en el estadio, desaparecen también en el arte los vestidos, pero el frontalismo ritual egipcio hace que todas estas figuras del arte helénico primitivo tengan que caminar en línea recta como fantoches, con los brazos rígidos y caídos, rostro de máscara impenetrable, en lo general con una sonrisa helada de esfinge; es la sonrisa fría y hierática de los faraones, que después de cuarenta siglos contemplamos aún estereotipada en las graníticas estatuas de Tebas, ya representen a Osiris o a Sesostri.

Como innovación revolucionaria se marca el esfuerzo por hacer resaltar, por modo exagerado, los rasgos distintivos del hombre vigoroso, sus músculos en contracción; fué la revelación del motor, cuyo estudio más tarde cautivó tanto a Miguel Angel, inspirándose en el Laoconte.

Así aparecen los Apolos de Tenea, Orcomenes y Tera, de hombros anchos, pecho dilatado, músculos nudosos y tirantes, tobillos finos y vientre contraído plano.

El Apolo más arcáico se conserva en el museo de Atenas, las proporciones corresponden a las medidas naturales; las facciones son de máscara y a sus labios asoma la sonrisa tradicional, hombros anchos, caderas estrechas, talle esbelto, brazos rígidos caídos. Puro esquema egipcio hasta aquí, y además como innovación, que preludia una revolución fecunda, aparecen los rasgos del luchador: pectorrillas fuertemente acentuadas, los músculos del pecho y del hombro, pectoral y deltoides. El biseps, orgullo de los atletas modernos, no aparece aún, pero el progreso es notorio sobre la monotomía funeraria de los egipcios, la vida empieza y va hacer respirar y andar el mármol.

En la plástica de las superficies tiene gran importancia para estudios comparativos la articulación de la rodilla o femoro-tibial. Los egipcios apenas si indicaron la rótula, mientras que ya en

la estatua griega mencionada aparecen algunos detalles anatómicos y hay una clara separación de la rótula y de la cápsula articular.

En el Apolo de Tenea, del museo de Munich, aparecen ya conscientemente reproducidas las tres prominencias de la rodilla, el relieve del tronco presenta más animación, el pecho se ensancha y al fin puede respirar, el soplo del genio lo mueve. A pesar del relieve animado del cuerpo, el rostro conserva la misma expresión convencional de máscara con la sonrisa estereotipada y con grandes ojos de niño asombradizo.

La forma del tronco y de los miembros es cada día más perfecta y más ajustada al natural, cuyo modelo es el cuerpo educado en la palestra, donde puede el artista observar, con detenimiento el juego de los músculos y de las articulaciones.

En el grupo de los *Eginetas* del frontón del Partenón se ve el primer impulso para romper con la anquilosis o *frontalidad*, de torcer y encorvar el tronco, ya en la figura yacente del frontón izquierdo la torción está perfectamente ejecutada.

Con el conocimiento exacto de la torción e inclinación del tronco queda vencida la última dificultad de la representación del cuerpo humano y la piedra anda y se mueve merced a la voluntad del genio helénico. La anquilosis rígida de inválido cede su puesto a la flexible posición de cadera o isquiática, que ofrece nuevos temas y en la que se ve una pierna fija, que se apoya en el suelo y otra pierna separada que se mueve, prominencias musculares y óseas, arrugas de la piel y venas que se destacan con fidelidad cada vez mayor y al fin la máscara cae y aparece el rostro glorioso mostrando los nobles rasgos del primer florecimiento griego.

Los *leaders* de este florecimiento fueron Fidias y Policletes. El canon de éste, representado en su Doríforo, coincide con la figura normal natural de $7\frac{3}{4}$ alturas de cabeza, pero dicho esquema no era patrón invariable y entre otras causas las exigencias de la técnica lo hacían alterar conscientemente. Prefieren las formas que más se prestaban a la reproducción artística, como el perfil llamado griego en el cual la frente se continúa en línea recta con el dorso de la nariz. Tal perfil no fué, ni es peculiar a los griegos de hoy, existe aunque escaso en toda la raza blanca.

En Antioquia es raro, pero sí lo hay, algunas veces he podido verlo aquí aunque la regularidad de las facciones no lo acompañan siempre. Por otra parte los griegos emplearon a veces el perfil septentrional en el que la nariz forma con la frente un ángulo más o menós obtuso.

Tanto el perfil griego como el abombamiento exagerado de la frente (frente olímpica), fueron debidos a consideraciones técnicas,

sobre todo en obras de grandes dimensiones y colocadas en sitios altos y así, lo que visto desde arriba parecería un hidrocéfalo, mirado desde abajo era un dios, dice Stratz.

De cierta tendencia al efecto arquitectónico derivanse otras particularidades tales como: la división rigurosa del tronco en tres partes, la enérgica delimitación de las caderas o corte de pelvis antiguo, sobre todo porque prevalecía la reproducción del cuerpo masculino.

La mira al efecto plástico desempeña en la escultura griega un gran papel, así se explican muchas faltas aparentes y se realza el admirable genio de los escultores griegos; la mayoría de sus figuras ofrecen una vista de cara y para hallarla es necesario colocarse en determinado punto que da la imagen mejor, a la cual están subordinados los otros puntos de vista. La alteración de proporciones puede llegar hasta hacer que el rostro resulte asimétrico, como en la Venus de Milo, si el espectador no se coloca enteramente de frente al aspecto capital.

Son raras las estatuas ejecutadas de modo que ofrezcan el mismo valor miradas desde distintos puntos.

El Doríforo de Policletes es el modelo clásico del primer florecimiento. La mejor copia en mármol es la del museo de Nápoles, pero el original era de bronce y pertenece a las figuras atléticas de efesos, que fueron los primeros modelos.

Comparado con el Idolino en bronce de Licios, resulta éste más esbelto y delicado por la materia oscura empleada. El Discóbolo de Alkamenes ofrece las mismas formas calculadas para el mármol.

La comparación de estas figuras con las arcaicas de Apolos de Atenas y Tenea, muestra el progreso enorme del arte griego en doscientos años. El Doríforo, Idolino y Discóbolo no sólo respiran, andan, se balancean sobre las caderas, doblan y estiran las piernas sino que sus brazos se mueven libremente, así como su cabeza; tienen, pues, el movimiento y la animación que falta a las otras. Ha desaparecido la sonrisa eterna y la impresión de máscara es reemplazada por facciones frescas, alegres, animadas y juveniles.

La articulación de la rodilla está tratada magistralmente, como anatomía, en el Doríforo, las venas hinchadas de la piel se ven representadas fielmente, lo mismo que en el Discóbolo.

Estas formas de atletas vigorosos han sido calificadas de cuadradas y tal vez por éso se decía aquí, antes, de un buen mozo que era muy cuadrado.

El Discóbolo de Alkamenes del museo del Vaticano, está de piés y hace la puntería, mientras que el de Myron tomá impulso para lanzar el disco. El de Alkamenes, tiene aún el disco en la mano

izquierda y hace la puntería con los ojos y la mano derecha. Actitudes muy parecidas a las representadas por los discóbolos se ven en Cundinamarca en los indios que juegan a los bolos o turmequé, juego de los antiguos chibchas.

En el primer período de florecimiento sólo se trataba el desnudo masculino, resultado de la contemplación, durante siglos, del natural en el estadio y en la palestra; así llegaron al completo dominio de las formas y encontraron la ley de la construcción, pero la selección una vez hecha abre amplia perspectiva a nuevas aspiraciones y de aquí surge el segundo y supremo período de florecimiento.

Los *leaders* del más glorioso apogeo que el arte haya visto son Praxiteles, Lisipo y el pintor Apeles. Del último no queda nada y sólo vive en la historia; de Praxiteles sólo existen fragmentos y copias; de Lisipo imitaciones. El Hermes olímpico o Mercurio de Praxiteles es auténtico y muestra en lugar de las superficies vigorosas y de rudos contornos, ajustados a rígida pauta, un modelado suave que evita la esquematización; la naturaleza y el arte se funden en un todo armónico y en un sólo defecto anatómico se encuentra en esta figura de clásica belleza. Debió tener 8 alturas de cabeza.

El Hermes olímpico es una figura juvenil, con el niño Baco en el brazo izquierdo, su mirada vaga soñadora por el infinito, como la de Afrodita.

La magnificencia flexible del cuerpo vigoroso y delicado a un tiempo, el reposo majestuoso y sereno de sus bellas facciones y la vida natural que respira hacen de esta estatua incomparable la obra más soberbia que la mano del hombre ha producido.

El Apolo sauroctono tiene $7\frac{1}{2}$ alturas de cabeza y representa un muchacho de 16 años; de él hay una buena copia en el Louvre. La esbeltez y belleza de las formas son irreprochables y rara vez se encuentran en la naturaleza.

La creación más admirada de Praxiteles es su Afrodita (Venus de Cnido), con ella fué el primero en glorificar, con una perfección nunca igualada, la divina desnudez de la mujer.

Cuentan que los peregrinos helenos, sedientos de belleza, no vacilaban en emprender difíciles viajes, de meses de duración, y en someterse a las mayores privaciones sólo por contemplar aquella estatua, trasunto de la diosa.

Estaba colocada en un templo de columnas abierto, de cara al mar azul y sobre un bajo pedestal. La luz nimbaba aquella estatua maravillosa.

De esta figura seductora, que hizo de la isla de Cnido lugar de peregrinación entusiasta, sólo se conocen dos copias, una del museo de Munich y la otra del Vaticano. Son un pálido reflejo del original del mago inimitable del cincel.

Parece que Friné sirvió de modelo a Praxiteles para su diosa del amor. Cuentan en efecto, que la hermosa Friné, en una fiesta eleusiana se desnudó delante de la multitud y entró en el mar, y que Praxiteles y Apeles debieron presenciar aquella escena, que despertó en ellos la idea de la Afrodita.

Friné bañándose, fué para Praxiteles una revelación, la diosa que nace de la espuma. La figura deja deslizarse de la mano izquierda sus ropas, su cuerpo se inclina un poco hacia adelante y sus ojos miran al mar con expresión de arrobamiento.

Las proporciones corporales son de 8 alturas de cabeza. Las formas tienen una suave morbidez virginal, pechos altos y pequeños sobre robustos músculos pectorales, talle esbelto y caderas anchas, y las rodillas, reproducidas fielmente del natural, son de intachable anatomía.

La estatua en conjunto es el tipo de una doncella esbelta, alta, con miembros recios y finos talones.

El sentimiento de pudor en esta diosa es delicado y profundo, se aparta de la cortesana coquetería de la Venus de Médicis y de la soberana y despreciativa altanería de la Venus de Milo. En efecto: sólo se esbozan movimientos instintivos, tan candorosos como los de una adolescente, la posición natural de la mano derecha, la ligera flexión de la rodilla izquierda, que es inconsciente en toda mujer, la posición isquiática consiguiente y la ligera inclinación del busto hacia adelante; y a esto se agrega la expresión de aquel rostro seductor, que ajeno al mundo sensible, parece flotar por encima de la realidad como una visión de ensueño.

Según los historiadores el más famoso y nunca bien lamentado cuadro de Apeles, representaba a Afrodita en el momento de surgir de las olas apartando del rostro sus cabellos humedecidos, como quien despierta del sueño, sus brazos muestran la pereza y languidez de quien recobra apenas la conciencia y en ésto creo tiene cierto parentesco con la Aurora de Miguel Angel.

El cuadro fué hecho para los médicos, pintado al encausto y colocado en el templo de Asclepios (Dios de la Medicina), en la isla de Cos, célebre por ser la cuna de Hipócrates, que nació 460 años antes de Cristo. Tenía fama universal y fué reproducido en muchos camafeos, monedas y estatuillas.

La longitud total es de ocho alturas de cabeza; el cuerpo es delicado como el de una joven de 15 años, sus pechos son apenas dos botones, el tronco esbelto y bajo; la transición del tronco a las caderas muy suave.

Esta hija del mar y madre del amor, en actitud de espontánea ingenuidad, se apoya sobre la pierna izquierda, tiene la derecha doblada y algo echada hacia atrás y con las manos levantadas se arregla la abundante cabellera. Si la Venus de Praxiteles nos ofrece el candor de la doncella casta, esta pintura nos presenta como tema del baño la inocencia de la infancia, a fin de que la desnudez pura aparezca más naturalmente. Su encantadora inconsciencia es la de una niña, da la impresión de una maravillosa flor de loto sobre la rizada superficie de las aguas. La inconsciente desnudez, como la del niño, la coloca por sobre las preocupaciones del pudor y por encima de las miserias de la humanidad, porque la seductora soberana del amor, de superior esencia al hombre, es invisible a éste y se halla solitaria, sin notar las miradas de los creyentes que se clavan en ella. Es la diosa del Olimpo en el clásico ropaje de sus naturales atractivos.

**UNIVERSIDAD
EAFIT**

Biblioteca
Sala de Patrimonio Documental

BIBLIOTECA

Universidad EAFIT



100131335

