

anuario
1993

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO





ANUARIO 1993

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)



**anuario
1993**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González, Amando de Miguel, Concha San Francisco, Francisco Rodríguez Pascual, Antonio Pedrero Yéboles.

Secretario Redacción: Juan Carlos Alba López.

Diseño Portada: Ángel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
“FLORIÁN DE OCAMPO”
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA.

ISSN.: 0213-82-12

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

Imprime: HERALDO DE ZAMORA. Santa Clara, 25 - 49014 ZAMORA
artes gráficas

ÍNDICE



ARTÍCULOS

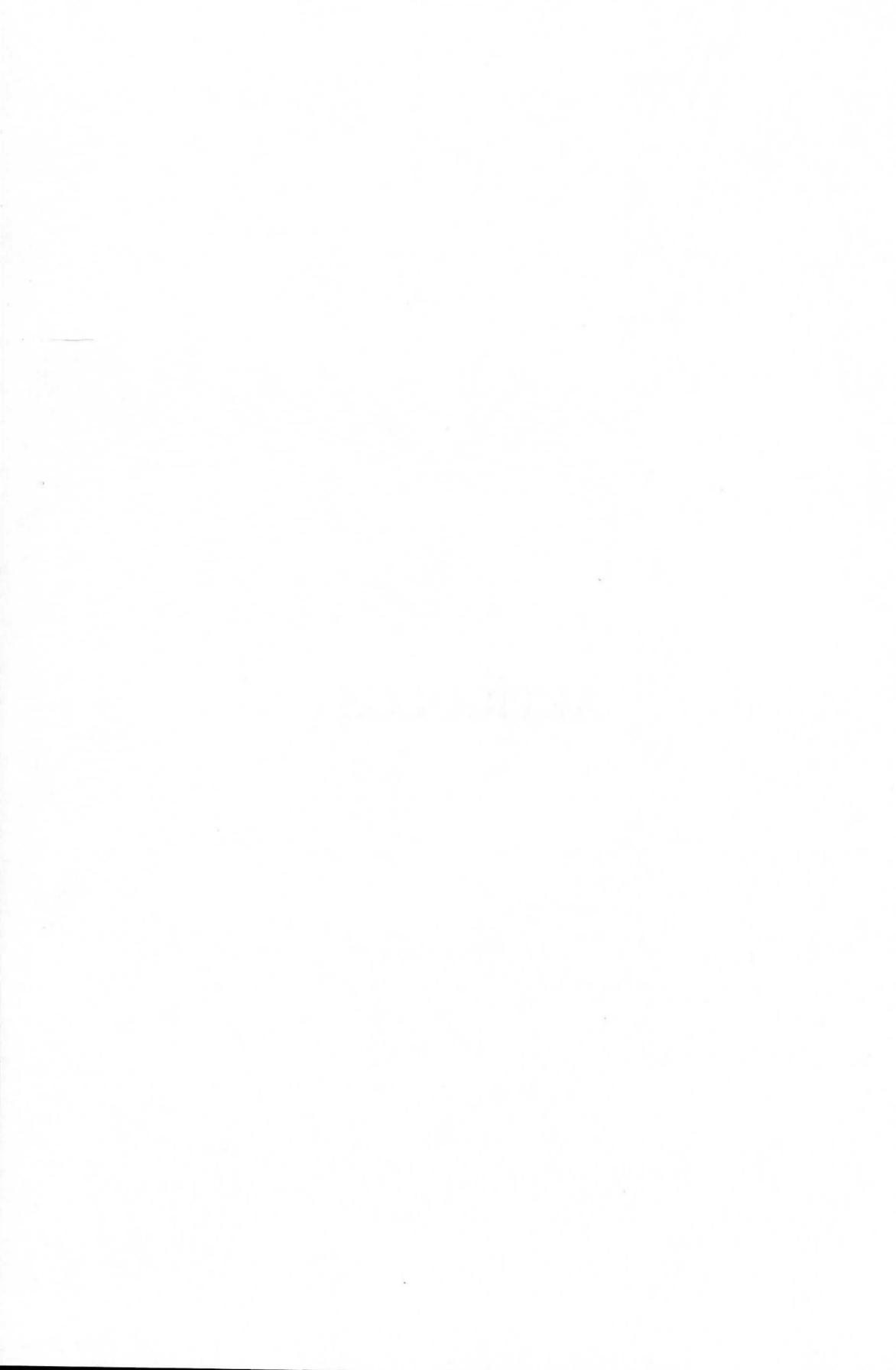
ARQUEOLOGÍA	15
Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel A. Martín Carbajo: <i>La torre de la iglesia de San Nicolás de Bari (Villalpando, Zamora) y su excavación arqueológica</i>	17
Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Angel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez: «Santa María del Río», <i>Castroverde de Campos, Zamora. Actuación arqueológica integrada en el proyecto de restauración del edificio</i>	29
Miguel Angel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras: «San Juan-El valle», <i>un enclave tardorromano y plenomedieval en Colinas de Trasmonte (Zamora)</i>	37
Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Angel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda: <i>Algunos aspectos de la Edad del Cobre en el Valle medio del río Tera</i>	49
Jesús F. Jordá Pardo: <i>Avance al estudio de la evolución ambiental de las Lagunas de Villafáfila (Zamora) durante la prehistoria reciente y épocas históricas. El yacimiento de Santioste (Otero de Sariegos)</i>	79
Intervenciones arqueológicas en la provincia de Zamora. 1993	123
Luis Iglesias del Castillo, Ana M. Martín Arija, Purificación Rubio Carrasco, Ana I. Viñé Escartín, Mónica Salvador Velasco: <i>Dos excavaciones urbanas en Zamora: Cl. Zapatería, 8-12 y Plaza Maestro Haedo</i>	125
Ana I. Viñé Escartín, Purificación Rubio Carrasco, Ana M. Martín Arija, Mónica Salvador Velasco, Luis Iglesias del Castillo: <i>Excavación previa a la restauración de la antigua cárcel de Alcañices</i>	143
Luis Iglesias del Castillo, Ana M. Martín Arija, Mónica Salvador Velasco, Purificación Rubio Carrasco, Ana I. Viñé Escartín: <i>Seguimiento arqueológico en la iglesia del Santo Sepulcro de Toro</i>	151
Mónica Salvador Velasco, Ana M. Martín Arija, Ana I. Viñé Escartín, Purificación Rubio Carrasco, Luis Iglesias del Castillo: <i>El Palacio del Cordón de Zamora, excavación en un edificio civil de los siglos XV-XVI</i>	165
Mónica Salvador Velasco, Ana M. Martín Arija, Luis Iglesias del Castillo, Ana I. Viñé Escartín, Purificación Rubio Carrasco: «El Chafaril». <i>Excavación de urgencia de un yacimiento prehistórico en Toro</i>	179

Mónica Salvador Velasco, Purificación Rubio Carrasco, Ana I. Viñé, Ana M. Martín Arija, Luis Iglesias del Castillo: <i>La necrópolis medie- val de «El Alba II», Villalazán</i>	191
Alonso Domínguez Bolaños, Archeos, S. L.: <i>Avance de las excavacio- nes arqueológicas en el Castro de San Esteban, Muelas del Pan</i>	201
Fernando Miguel Hernández: <i>Informe preliminar de la excavación ar- queológica del Convento de San Francisco (Zamora)</i>	211
ARTE	227
Olga Pérez Monzón: <i>El Convento de las Comendadoras de Zamora: el proyecto artístico del prior sanjuanista Diego de Toledo</i>	229
Ana Castro Santamaría: <i>El Monasterio de San Jerónimo de Zamora en el siglo XVI</i>	247
BIOLOGÍA	271
Caridad de Hoyos Alonso: <i>Fitoplancton del Lago de Sanabria</i>	273
ECOLOGÍA	305
José Ignacio Regueras Grande: <i>Evolución de la profundidad de las Lagunas de Villafáfila</i>	307
ECONOMÍA	323
M ^a de los Angeles Martín Ferrero: <i>Aprovechamiento ganadero en Badilla</i>	325
ETNOGRAFÍA	355
Pedro Vega: <i>La cultura popular en Sanabria. Una aportación funda- mental al estudio etnográfico-lingüista</i>	357
GEOLOGÍA	369
M. E. Durán Barrachina: <i>Caracterización de los feldespatos de las peg- matitas del suroeste de la provincia de Zamora</i>	371
HISTORIA	397
Luciano Pérez Vilatela: <i>Espacio vacceo con numerales</i>	399
Adelaida Sagarra Gamazo: <i>El protagonismo de la familia Fonseca, oriunda de Portugal y asentada en Toro, en la política castellana has- ta el Descubrimiento de América</i>	421
Eufemio Lorenzo Sanz: <i>Los zamoranos en la colonización de Amé- rica</i>	459

Enrique Fernández-Prieto: <i>El Hospital de Sotelo y el régimen establecido para el mismo en el testamento del fundador en 1530</i>	487
Joaquín-Miguel Alonso González: <i>Las antiguas ordenanzas de concejo de un pueblo desaparecido: Anta de Tera</i>	509
Miguel Ángel de Diego Núñez: <i>Apuntes sobre la pervivencia del reino de León en la España de los siglos XIX y XX</i>	529
Juan Andrés Blanco Rodríguez y Coralía Alonso Valdés: <i>Zamoranos y castellano-leoneses en el «ejército libertador» cubano (1895-1898)...</i>	547
PALEONTOLOGÍA	587
Emiliano Jiménez Fuentes, Santiago Gil Tudanca y Francisco Javier Ortega: <i>Excavaciones paleontológicas en Zamora: La cuesta del Viso</i>	589
F. Ortega, A. D. Buscalioni y E. Jiménez Fuentes: <i>El cocodrilo de El Viso (Eoceno, Zamora): Consideraciones acerca de los «zifodontos» (metasuchia, ?sebecosuchia) del Eoceno de la cuenca del Duero ...</i>	601
URBANISMO	615
Fernando García Malmierca: <i>Urbanismo de la ciudad de Toro</i>	617
VARIA	649
Ramón Cermeño Mesonero: <i>El mundo religioso de La Celestina</i>	651
Inés Gutiérrez Carbajal: <i>De la biotipología del cuerpo estéticamente bello al retrato de una joven Dama de Durero (1505)</i>	667
PREMIO INVESTIGACIÓN JOVEN	
<i>Estudio geológico y biológico de Valorio</i>	685
MEMORIA Y ACTIVIDADES	
Memoria Año 1993	717
IN MEMORIAM	
Miguel de Unamuno Pérez: <i>Presencia de Antonio Redoli</i>	725



ARTÍCULOS



VARIA





DE LA BIOTIPOLOGÍA DEL CUERPO ESTÉTICAMENTE BELLO AL RETRATO DE UNA JOVEN DAMA DE DURERO (1505)

INÉS GUTIÉRREZ CARBAJAL

BIOGRAFÍA DE DURERO O INTRODUCCIÓN

A. Durero nació el 24 de mayo de 1471 en Nuremberg. Hijo de un orfebre se inició en el taller paterno en el manejo del buril y en el arte del dibujo.

En 1486 entró en el taller del que sería su primer maestro, el pintor y xilografista Michel Wolgemunt, donde permaneció tres años.

Hay que señalar que Wolgemunt pertenecía a una corriente de pintura arcaica muy cercana al gótico tardío.

Durante su formación impera en Alemania la pintura de gusto flamenco; atraído por el mundo artístico flamenco acude a los Países Bajos entre 1490 y 1491, viajará por diversas ciudades alemanas. En 1492 se dirige a Colmar para encontrarse con el grabador más célebre de la época, Martín Schongauer, al que no conoció personalmente pero sí a través de su obra «Libro de Casa» (Hausbuchmeister).

En 1494 Durero regresa a Nuremberg para casarse. Este mismo año huye a Italia, sabiéndose que trabaja en Venecia con otros artistas en la ejecución de un enorme grabado sobre madera para reproducir la ciudad dibujada por Jacopo Barbari, el cual le inicia en los problemas de la perspectiva que tanto le preocupan a Durero, así como el estudio de las proporciones.

En Venecia pudo admirar a Pollaiuolo, Mantegna, frecuentar el taller de Bellini, lo cual influirá posteriormente a través de grabados y dibujos italianos, lo que le lleva a introducirse en el sentimiento de lo antiguo, de la belleza clásica, la interpretación renacentista del cuerpo humano y su mundo emotivo que más tarde también recogerá de Leonardo.

En 1495 abre un taller en Nuremberg, serán años de intensa actividad. En 1505 regresa a Italia donde realizó por encargo de unos mercaderes alemanes de Venecia un retablo para el altar de su parroquia de San Bartolomé.

Esta obra de formas blandas, tal vez influido por Bellini, provocará una oleada de admiración entre artistas e incluso entre el propio Dux.

Estuvo también en Bolonia donde se dedicó intensamente al conocimiento de las teorías sobre las proporciones del cuerpo humano ayudado por Barbari y Luca Pacioli que acababa de publicar un trabajo sobre las proporciones.

En 1507 regresa a Nuremberg, etapa de gran fecundidad pictórica, pero a partir de 1512 se consagra casi exclusivamente al grabado y calcografía contratado por el emperador Maximiliano, pero éste muere en 1519 y Durero viajará a Holanda para conocer a su nuevo príncipe, de esta forma conocerá la obra de los pintores flamencos anteriores a él: Van Eyck, Van der Weyden, Van del Goes y Menling, y también a su contemporáneos: Quintín Metsus, Bernard Van Orley, Joaquín Tatinis, Lucas Leyden.

De regreso a Nuremberg sigue trabajando, prepara tratados de Historia del Arte, y sigue grabando y pintando hasta su muerte en 1528.

EL CONCEPTO HUMANISTA EN LA OBRA PICTÓRICA DE DURERO

Importancia del hombre, del elemento biográfico; las dificultades de carácter ambiental, la referencia a Italia; los defectos (angulosidad de rasgos, sequedad, lo que se consideró falta de la belleza formal, colores enjutos, metálicos, esquemas constructivos inseguros) y las cualidades (inventiva, cultura científica, técnica versátil): temas innumerables, variados susceptibles de ser reconocidos tras formulaciones aparentemente diversas.

El hombre interesó siempre, bondadoso, atento, devoto, honesto, fiel, leal: estos atributos se fijan en los decenios que siguen a su muerte, gracias a encomios de los que no es fácil hallar otros ejemplos en aquel tiempo.

Los componentes de la extravagancia, de la excentricidad junto a debilidades infantiles manifestadas en su madurez, podrían enriquecer y completar las imágenes demasiado austeras o suaves propuestas por los celeberrimos autorretratos.

Con Durero resurge la espléndida floración del arte alemán, influyó decisivamente en toda la producción artística de su época.

Idea módulos artísticos para obras que delatan una gran maestría artesanal, ello va a superar los confines del ámbito cultural alemán. Sus perspectivas fueron estudiadas por artistas de distintos países.

En los distintos tratados sobre A. Durero, se da la fecha de 1505 para una de sus obras de pintura y la que es causa de nuestro estudio: RETRATO DE JOVEN DAMA; óleo en tabla (32'5 x 24'5) y que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

A partir de la amistad del pintor con Jacopo Barbari sobre la referencia al estudio de las proporciones, y de lo que ya Durero había dado claras muestras de búsqueda, hay que recordar que si León B. Alberti (1404-1472) es el constructor del primer



antropómetro con fines de estudio artístico y consecuentemente dicta el primer canon fundado sobre el promedio de las medidas de los tipos humanos más bellos que él mismo selecciona; va a ser Leonardo (1452-1519) con el que se van a admitir la variabilidad del tipo estético y que hoy defendemos como ciencia de la constitución individual; más será con Durero (1471-1528) cuando se van a aproximar todavía más las medidas que él dio para ambos sexos: para el niño; para los longilíneos; brevilíneos y mediolíneos, así pues, no sería por tanto de extrañar y con razón, que a Durero se le considere el primer clasificador tipológico sobre bases antropométricas hasta que la biotipología establece su carácter científico como expresa el compositor A. de Viola (1508-1570) en su «BIOMÉTRICA CONSTITUCIONAL», o como también el gran antropólogo y ginecólogo holandés Stratz (1858-1924) y el pintor Fritsch (1819-1909) en el concretamente llamado «CANON ARTÍSTICO DE LA MUJER BELLA» a los que cita Pende (1880. Génova. Endocrinólogo, médico fundador del Instituto Biotipológico-Ortogénico de Génova) en el «*TRATADO DE BIOTIPOLOGÍA HUMANA INDIVIDUAL Y SOCIAL*» amplían este personaje.

Pero como este estudio no tendría rigor ni seriedad limitándonos a las teorías que el propio Durero aplica en esos momentos, hemos de alejarnos en el tiempo y hacer un estudio, aunque sea somero, y recordar los inicios de lo que podría suponer

la biotipología para la construcción de una obra de arte y más concretamente aplicada al cuerpo humano.

Desde Platón a Hegel, pasando por Aristóteles y Tomás de Aquino, se definen los elementos objetivos de la estética como INTEGRIDAD, ORDEN y RESPLANDOR. Del concepto vulgar de belleza pasamos a un concepto científico diciendo que *«la belleza es el resplandor de la perfección ideal del objeto en la integridad de sus partes y en el orden de sus actividades»*.

Este ideal perceptivo que da la armonía de las formas corporales y de su expresión estado-dinámica, una primacía sobre la expresión del rostro, lo consigue Grecia en el arte de la escultura.

La contemplación armónica de la integridad del cuerpo humano traduce el sentimiento de que a formas más perfectas se expresa más belleza.

La Venus de Milo o la Afrodita de Gnido, expresión del arte escultural de la belleza, es un contraste con el maquillaje de Safo, Aspasia y Friné, que llevan, por su subjetividad, al sentimiento de la mímica.

Estos dos fenómenos históricos separan en Grecia el arte de la escultura, del arte del maquillaje, hasta el punto de que en los certámenes de belleza griegos, las mujeres tenían que resistir «la prueba del agua en el rostro» para aspirar al premio, no era bella la maquillada, sino que era bello el cuerpo anatómicamente limpio y sano.

Se invertían los términos: primero, la realidad objetiva de la biotipología; después, el maquillaje como intento de idealizar lo subjetivo de la belleza y que modifica lo natural.

Recordemos las relaciones fundamentales de la doctrina biotipológica:

— La primera relación: tronco-miembros; establece un valor entre el cuerpo y las extremidades.

— La segunda relación: tronco-yugulopubiana; hace referencia al volumen del tronco y a la distancia entre la fosa supraesternal y el pubis.

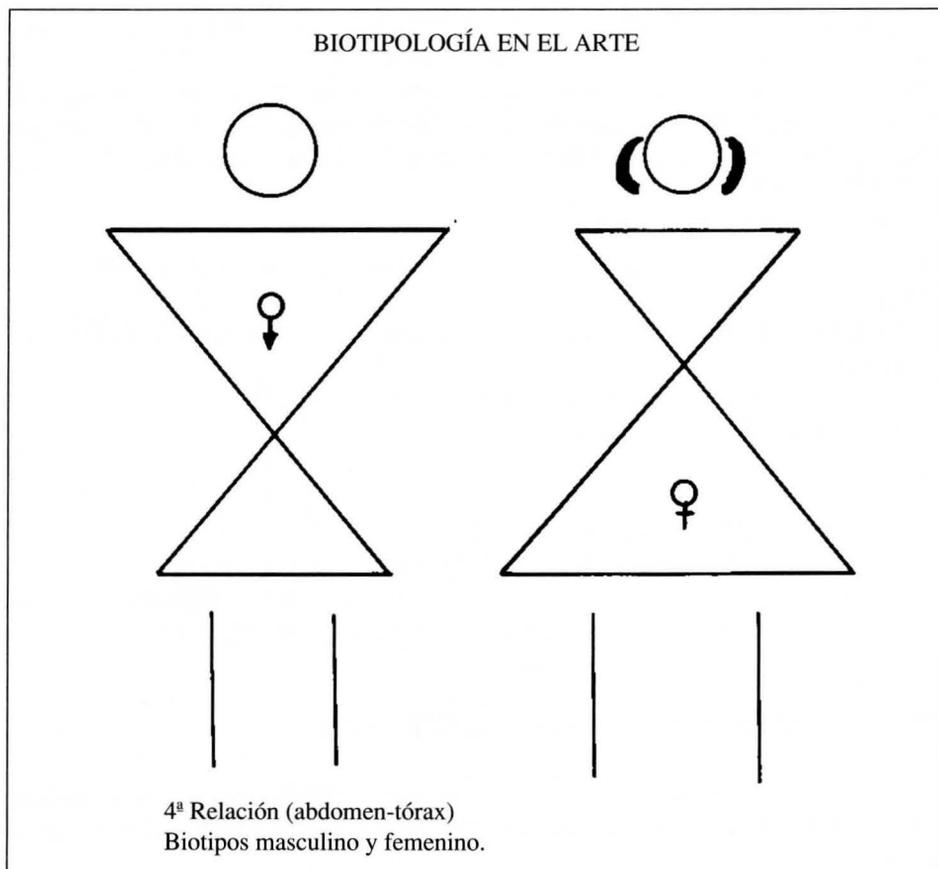
— La tercera relación: diámetros anteroposteriores con los transversales; define los promedios a nivel de pecho, cintura y caderas.

— La cuarta relación: abdomen-tórax; define clásicamente los biotipos femenino y masculino.

Con todas ellas se llega al concepto fundamental del valor somático que se expresa por la ecuación: valor del tronco más valor de los miembros partido por dos, y restado el peso corporal expresa el «índice de nutrición» para diferenciar una obesidad de las formas de una delgadez constitucional.

Es tan importante la biotipología tanto individual como de los grupos sociales, que, se observa en la Historia del Arte y de la Crítica Estética, una íntima relación con las actividades artísticas de la época que se estudia.

Para el artista es indispensable el estudio del cuerpo humano, no sólo en las variantes de las edades y los sexos, sino en sus caracteres individuales, tanto morfológicos como psicológicos.



Las técnicas artísticas expresan tipos diferentes de la belleza humana y sus manifestaciones dinámicas al gozar, sufrir y luchar en su existencia; y así, no es lo mismo la belleza de la maternidad, que la del triunfo del atleta que expresa el «Diadumeno» de Polícleto, al poner en las sienas del joven la bandaleta del triunfo.

El arte estético es la expresión profunda del alma de un pueblo, de una estirpe y de una época, al valorarse como exponente evolutivo del tiempo en que se expresa.

«El conocer estético» de las proporciones corporales va cambiando en las diferentes razas y épocas históricas; en él se muestran períodos de mayor belleza o decadencia física de los pueblos o es influido por el «gusto estético» de las culturas, como fenómeno puramente subjetivo y caprichoso.

Es necesaria la biotipología, para que ese conocer corpóreo-estético sea objetivo y exprese el tipo humano medio eurítmico. Ese conocer objetivo, biométrico y estadísticamente normal es el que corresponde al canon de belleza corporal de los artis-

tas griegos. Recordemos al «Doríforo» de Polícleto famoso por las proporciones del cuerpo en la armonía de sus formas, hasta el punto de que se conocía por el «Kanon», al sintetizar las normas de la belleza corporal; y tan es así, que la BELLEZA HELÉNICA es rehabilitada en el Renacimiento por Miguel Angel, que vuelve a intuir lo que siglos después expresaba Viola en su «BIOMÉTRICA CONSTITUCIONAL».

Recordemos algunas medidas:

— Altura media de mujer 170 centímetros (corresponde a 8 alturas de cabeza griega).

— Longitud del tronco igual a miembro superior (corresponde a 3 alturas de cabeza griega).

— Miembro inferior igual a cuatro alturas de cabeza griega.

— Anchura de espalda 37 cms.

— Diámetro de caderas 33 cms.

— Diámetro de cintura 21 cms.

— Distancia entre pezones mamarios 20 cms.

— La línea pubiana divide por igual la longitud de cabeza a pies.

Son algunas de las normas o cánones que expresan Stratz y Frietsch en el concretamente llamado «CANON ARTÍSTICO DE LA MUJER BELLA».

HISTORICIDAD DE LOS CÁNONES ESTÉTICOS

Hasta llegar a la expresión clásica tenemos que admitir que el tipo de belleza humana a través de la Historia es también motivo de estudio en múltiples parámetros.

Las razas primitivas y aisladas suelen expresar uniformidad corporal en contraste con las diversas Venus artísticas o las distintas Vírgenes que empiezan a demostrar cuan multiforme es la belleza (en este caso femenina), dentro de los límites de la normalidad biométrica y eurítmica; en otros casos, etapas históricas de breve tránsito, se basan en paranormalidades e incluso anomalías, pasando con facilidad a la falsa belleza o belleza disarmonica.

Finalmente el temperamento del artista o las variantes culturales pueden proyectar en la obra de arte sus propias disarmonías o las involuciones de la época, apareciendo la pseudo belleza patológica; no con cánones estéticos, muchas veces impuestos por modas o conquistas de cualquier orientación.

En esta fase artística se expresan signos morfológicos en expresiones corporales con desequilibrios endocrinos o nuevas biotipologías sociales.

En el primer caso la Cleopatra de Guido Reni o la Sybilla Cumana de Domenichino, expresan caras adenoideas; las pinturas renacentistas ofrecen niños-ángeles con síndromes adiposo genitales (Filipo Lippi) y en los cuadros de Cranak se ven mujeres longilí-

neas; en el segundo caso se expresa el pueblo con mentalidad intuitiva, emocional o mística, y así hombres afeminados, mujeres virilizadas, caras de alcohólicos, senectudes patológicas, por las que un mismo pueblo pasa en diferentes etapas de su historicidad, siendo el Arte el mejor Notario de la Historia.

Finalmente, la obra de arte considerada no a través de un solo artista, sino de la creatividad de los pueblos, llega a definir las características profundas de su diferencia histórica: recordemos el carácter idealista de los griegos, el racional de los romanos, el metafísico de los germanos, el místico de los ibéricos, y hasta el instintivo-erótico de los asiáticos.

Queda claro que ante el canon estético de Grecia y Roma llamado «Clásico» surgen otros cánones estéticos que no son expresión de la belleza sino manifestaciones propias de otros pueblos y sus culturas en su devenir histórico o en el momento en que vive y crea el artista.

En este repaso conceptual, resalta que Grecia y Roma establecen el canon estético de las formas por intuición hasta que la biotipología establece su carácter científico. Nace así la Crítica Estética en el arte que va desde la belleza integral eurísmica de las formas greco-romanas hasta las variadas patologías y falsas bellezas, que son más la expresión cultural o personal de una anécdota histórica que al deleite universal del sentir estético de la belleza greco-romana.

Pasamos ahora a los cánones Vitruvianos llegados hasta nosotros y que nos ratifican lo expuesto anteriormente.

En el Libro Tercero, capítulo primero «DE LA CONCEPCIÓN DE LOS TEMPLOS Y DE LA SYMETRÍA» y medida del cuerpo humano, dice: «la proporción es consonancia de cierta parte de los miembros con toda la obra...».

Vitruvio (s. I), nos indica que la composición del cuerpo humano hecho por la naturaleza debe guardar unas proporciones regulares y simétricas, por ejemplo: que la cara desde la barba hasta lo alto de la frente, donde se insertan los primeros cabellos sea la décima parte; o que la cabeza desde la barba hasta la coronilla sea la octava parte...

Vitruvio se refiere a que todas las partes del cuerpo tienen una medida y una proporción y de las que el centro del cuerpo es el ombligo y en el que extendidas manos y pies (estando boca arriba) poniendo la punta del compás en el ombligo y marcando un círculo en redondo se tocaría con la línea de los dedos de ambas manos y ambos pies, así quedaría inscrito en un círculo, y lo mismo con el cuadrado.

Diego de Sagredo (1500±), en sus «MEDIDAS DEL ROMANO», hace referencia a los primeros fabricantes, los cuales no teniendo reglas para trazar, repartir y ordenar sus edificios, debieron tomar como ejemplo la concepción del hombre, pues estaba formado de proporciones naturales; dice Sagredo, que especularon y escudriñaron las medidas de la estatura del hombre contrastando unos miembros con otros, así se dan cuenta de que la cabeza es la zona más excelente que el resto de los miembros, de la que tomaron medida y proporción siguiendo los esquemas

de Vitruvio y en las que las medidas sobre el rostro (lo cual nos ocupa este estudio), comprendía desde el primer pelo de la frente hasta el más bajo de la barba, y que es igual al largo de la mano contenida desde la junta de la muñeca hasta el final del dedo corazón; sigue dándonos las medidas del cuerpo en función de la zona más excelente y a la que Sagredo hace alusión: la cabeza. Por ejemplo: del ombligo al miembro genital hay un rostro; en cada uno de los muslos se miden dos rostros; etc. Luego inscribe el rostro en un cuadrado repartido en 3/3 iguales: el primero lo forma la frente; el segundo la nariz; el tercero la boca y la barba, etc.

Con estos conocimientos y sin pretender un repaso histórico del arte romano, elegimos la hermosísima estatua de Afrodita, llamada Venus Anadiomena «la venus nacida de la espuma del mar», es la interpretación romana de la escultura helénica femenina, se la considera la Venus más bella de la Antigüedad: «surge pujante de sus túnicas con el vigor tempestuoso de la sensualidad llena de impenetrable misterio».

El arte romano olvida un poco el cuerpo y realza busto y caderas, donde el pelo suelto se cambia por complicados peinados, el pelo muy rizado se sujeta con redcillas de oro. Todo esto guarda relación con los períodos de conquista y expansión comercial de Roma y se introdujeron modas exóticas, así entendemos que mientras la belleza helénica tiene una identidad nacional, la de Roma, contagiada por su espíritu de conquista, es la síntesis de los pueblos de su Imperio.

Una vez realizado el estudio del biotipo corporal de la belleza humana trataremos ahora el canon del rostro, sobre todo lo relacionado con el diámetro estético de la mímica:

— El rostro se divide en tres planos:

1º) De la implantación frontal de los cabellos a la línea superciliar, punto ofrion, o el Yu-Yao chino.

2º) De la línea superciliar a la base de la nariz (punta subnasal).

3º) De la base de la nariz al borde inferior de la mandíbula (punto submentoniano).

La correspondencia entre los tres planos debe ser igual en los tipos regulares. Además la línea bipupilar ha de dividir en el adulto la cabeza en dos partes iguales.

Para la estética la anchura de la cara debe tener su máximo a nivel de la línea bigomática; la línea bigomática que va de un ángulo maxilar al otro, debe ser igual a la anchura de la frente.

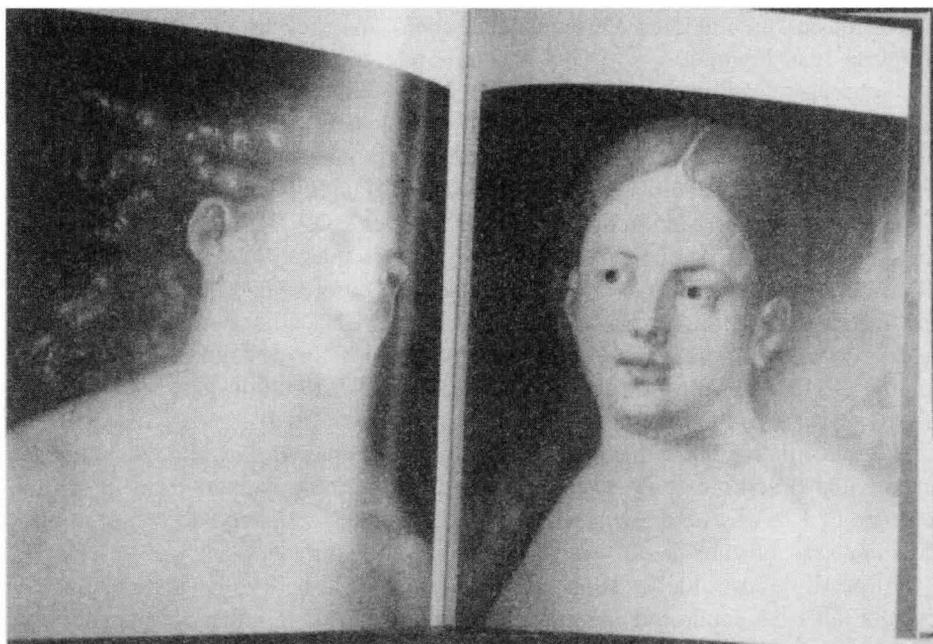
Hemos de hacer aquí una salvedad referida a las variaciones verticales pues son siempre menos importantes que las horizontales, por ello no existen normas fijas respecto de las medidas anteriores; el profesor Isard, en su «TRATADO DE ORTODONCIA», nos ha dado la mayoría de las nociones que hemos presentado; son interesantes los promedios dados por el profesor Isard relativos a las proporciones bigomáticas en la raza blanca y que van desde la época de nacimiento y que serían de 61 mm., pasando por distintas edades a 135 mm. a los 20 años, dato de máximo

interés para entender el retrato que Durero hizo a una «JOVEN DAMA» en 1505 y analizar en él, si el autor del mismo, fue fiel y objetivo a la belleza material de la modelo que posaba para él, o fue dirigido por el ideal neoplatónico del momento y del que eran presa (en alguna medida) todos los artistas de la época.

Así, en un sujeto normal, los ojos deben ser rigurosamente simétricos y la distancia entre ellos será igual a la anchura de la rima palpebral. No deben ser ni demasiado salientes, ni tampoco demasiado hundidos; sobre la forma de los mismos, pueden ser de forma redondeada, de almendra ancha, o ligeramente oblicuos. Observamos que la dama que Durero plasmada en la tabla se ciñe a estas medidas.

El ancho de la mucosa labial o rima labial, está en relación de 3 a 2 con la rima palpebral y debe ocupar la mitad de la distancia entre los dos ángulos externos de la cara. En la pintura estudiada el labio inferior es demasiado turgente, más en consonancia con la belleza de estos años de la segunda mitad del siglo XX.

Las orejas tendrán una situación entre el plano supraorbitario y el plano subnasal; el ideal de ellas, ni demasiado pequeñas, ni demasiado anchas y deben estar bien contorneadas. En el retrato no se observan pues se encuentran cubiertas por el cabello; aunque observando las orejas de otras pinturas de Durero «EVA», óleo sobre tabla conservada en el Museo del Prado de Madrid, parecen unas orejas demasiado desproporcionadas para ser de mujer (muy viriles).



Las mejillas deben tener uniformidad redondeada. La pintura tratada parece atenerse al canon.

Las sienas serán ligeramente cóncavas; aquí es importante el trato que se da a la arteria temporal, que no debe sobresalir (transparentarse) debajo de la piel. Quizá sea esta la zona de la cara junto con las cejas donde Durero ha volcado su sensibilidad, pues el corazón de las cejas (parte media) tiene una pincelada tan pura que trata a la zona del párpado con una dulzura y serenidad propias del optimismo que da la juventud en estado de reposo (sin gesticular).

La bola grasosa de Bichot que es importante en las mejillas de los niños, como nos muestran los cuadros de F. Lippi —«Virgen con el Niño»— o Kranak en su Venus, puede persistir aún en los sujetos delgados a una atrofia muscular (como si la grasa se hubiera capsulado, pues esto no es normal).

La nariz debe tener forma de pirámide, cuya base o raíz ha de apoyarse en el hueco frontal por una pequeña curva bien visible, el borde puede ser recto, ligeramente cóncavo, o muy ligeramente cóncavo; el cartílago debe formar parte de la línea general, sin sobrecargarla ni romperla. En el caso de la pintura que tratamos vemos con claridad que el artista ha sido objetivo a la realidad de la modelo, no está idealizada, pues se nota que el cartílago de la punta (myrtiforme) es demasiado enérgico.

Para que un cutis sea bello no debe tener pliegues ni grandes contrastes de color (efélides, lunares, placas coloreadas, etc.); el trato dado a la textura de la piel del rostro del cuadro que nos ocupa se atiene al canon estético que tratamos.

Desde mediados del s. XV era signo de belleza femenina el llevar la frente despejada hasta sus máximas consecuencias como nos muestra el retrato de Agnès Sorel de Juan Fouquet —y al cual hacemos referencia obligada—, fue una moda que sobrepasó los límites del siglo estando todavía vigente bien entrados los primeros años del s. XVI; observamos el retrato de la joven dama que Durero retrató en el año 1505, cómo su frente es amplia y despejada incluso llevando la zona de los temporales con los cabellos en caída libre, cabellos ondulados a ambos lados de las orejas y que será una moda que perdurará hasta el s. XVII cuando se introduzcan las pelucas y los rizos que caigan sobre la parte delantera de los hombros, recibirá el nombre de «tufos». La raya al medio que luce en el peinado también era signo del momento (caída libre observada en Mona Lisa Gherardine, pintada por Leonardo). El resto del cabello está recogido por una red de tejido ralo y que hace visible el color del mismo; el rehundido que marca el cordón para fijar la red al cabello le da el estilo y volumen al peinado y el remate final.

La redecilla tejida posiblemente en hilo noble es una parte extraída de un tocado que recibía el nombre de «escofión», recogido del término italiano «scuffia» y utilizado en el s. XVI. Aunque el tocado más corriente era el conocido con el nombre de «balzo» y constaba de una tira rellena de redecilla dorada.

El perfil delicado de la dama del Renacimiento, la belleza de los tocados y la esbelta línea del cuello, nos demuestran un concepto de la moda en que sobresale por encima de todo el arreglo del rostro.

Las damas de esa época usaron los afeites con prodigalidad, cuidaron su cutis y depilaron sus cejas con el mismo esmero con que lo hace la mujer de hoy. Se depilaban la frente para darle mayor amplitud; en este momento la frente amplia y despejada era motivo de admiración, la favorita de Carlos VII de Francia llamada Agnès Sorel (citada anteriormente), más conocida como «Dame en Beauté», sobrenombre que recibió por habérsela considerado la dama más hermosa de su tiempo —retrato de Juan Fouquet, hacia 1450. Museo de Amberes—. Sirvió de modelo a los artistas de su época, quienes reprodujeron su rostro en muchas de sus obras; ej. Virgen y el Niño del Museo de Amberes.

Como curiosidad, en París en 1573, apareció una obra titulada «INSTRUCTIONS POUR LES JEUNES DAMES» pasó a Italia y en la que se recomendaba especialmente un preparado compuesto de trementina, flores de lis, huevos frescos, miel, conchas marinas, perlas en polvo, alcanfor y un pichón triturado al que de antemano se le hubiesen cortado las alas y las patas.

Hacia finales del s. XIV, comenzó a usarse el almizcle, alcanzando su máximo consumo en pleno s. XV. Este perfume era usado por damas de clase media y de la corte para vencer el mal olor producido por la falta de higiene.

Las damas del Renacimiento consideraban, salvo excepciones, un alarde de belleza el estar gruesas, casi obesas. Así: perfumes, curvas excesivas, carencia de



cejas y frentes anchas, eran el ideal de la época y del cual hicieron su herramienta de trabajo los artistas del Renacimiento.

Una mención especial y de la que ya hicimos referencia anterior es sobre la observación que se hace en el retrato de Durero en cuanto a la ligereza del pelo que recubre los bordes ciliares (cejas) y que según la moda del momento llegaban incluso a desaparecer por completo, como se observa en el retrato de Mona Lisa Gherardini (1503-1505) y del que es autor Leonardo Da Vinci. Los ojos no son ni demasiado saltones, ni demasiado hundidos (dama de Durero), lo cual nos interesa porque según la biotipología diseñada por Pende, sobre la cual hemos basado nuestros conocimientos más científicos, haciendo un contraste entre dicha biotipología y lo que los pinceles de Durero reflejaron en 1505 en el retrato que nos ocupa, más aún, analizándola y llevándola al biotipo actual no parece que hayan pasado cerca de cinco siglos.

Respecto a la estética de la nariz, nuestra opinión es que resulta demasiado viril y enérgica para la delicadeza que expresan tanto ojos como labios. El hueso nasal recubierto por el cartílago es excesivamente prominente, lo mismo que el músculo myrtiliforme, sobresale demasiado del diámetro de las aletas de la nariz.



La boca es sensual, de comisuras espirituales que le da a la rima labial un concepto de impenetrabilidad.

Toda la zona cutánea y de los maseteros va en armonía con la estética del conjunto. Observamos que es una mujer de piel limpia exenta de cualquier contraste de color, lo que ayuda al realce plástico del retrato.

La vestimenta que engalana la figura retratada por Durero es bastante esquemática para hacer un estudio detallado de la misma. Únicamente mencionaremos que como dama —posiblemente noble— siguiera los dictados de la moda.

El traje femenino italiano en la primera mitad del s. XVI tiene un cuerpo relativamente corto, con un amplio escote en cuadro (este escote es una moda italiana) que a veces va encima de la camisa o del camisolín ligero. Las mangas son voluminosas, y un jubón amplio, acentúan la línea abierta y dilatada de la silueta.

En los Países Bajos, Milán y Florencia se crean industrias apoyadas por el capitalismo mercantil y aprovechan el perfeccionamiento técnico de la «tejeduría» y los tintes. Nace la moda del cambio del traje largo por el corto, que es de alguna manera la primera manifestación de la moda, y este cambio sobrepasa los límites que podrán ser una novedad pasajera.

Cuando esto ocurre, el traje masculino cambia paralelamente, pero que se da en el femenino una clara diferencia que va a suponer para el futuro de la moda que el realce de la mujer brille con luz propia.

El traje femenino envuelve la parte superior del cuerpo, y lo alarga por medio de la cola, hace resaltar de forma sinuosa y voluntaria la silueta (columna, busto y caderas), traje muy ajustado donde el vientre prominente se consigue por medio de saquitos almohadillados, que repercute en todo el plasticismo de la figura femenina del s. XVI. A la cintura fina con costuras curvadas se le añade el escote, que supuso una innovación escandalosa con reproches por parte de los predicadores (su origen se debe sin duda a la corte chipriota de Lusignan que tenía influencia en Europa). Estos vestidos que llevan el pecho ajustado y el escote ancho acentúan la elección personal, dando así paso a un peinado ampuloso, donde los atavíos o tocados de la cabeza adquieren una importancia tal que rompen todos los esquemas conocidos.

La hermosura física y el gustar, agradar, deleitar con ella, aumentadas con el atavío, y que tienen su base en los materiales lujosos como telas vistosas, bordados gruesos, joyas suntuosas, lazos, encajes y velos sutiles, llegó a un refinamiento tal en el s. XVI que no fue superado siquiera con el Gran Siglo, y cuyas ornamentaciones más preciosas alcanzan un máximo en la perfección de la hermosura humana.

En todos los países de Europa estalla este lujo en la indumentaria de los cortesanos y los burgueses. Carlos XIII; Luis XII y Francisco I cuando entran en Italia con sus ejércitos, descubren allí la «vida de sociedad». Fiestas mitológicas, torneos, bailes, desfiles y mascaradas en las que se da ocasión propicia para lucir los trajes

nuevos. Un ejemplo de ello es el de la Academia Platónica de Florencia, que celebra la hermosura del cuerpo y de las cosas que reflejan la hermosura del Creador.

Ante esta revelación de elegancia, los franceses son conquistados y al mismo tiempo que se llevan a Italia a los pintores y arquitectos, lo hacen también con los sastres, ello influirá posteriormente en la moda francesa, sobre todo en los materiales y en la ornamentación más que en las formas.

Pero la mujer italiana, igual que la española, pone riqueza en su silueta por el «cono de verdugo» (falda rígida en forma de campana, con aros cosidos, que son ramas flexibles de un arbusto: cono), y a la elevación de sus zuecos.

Así el traje se impone poco a poco en el espíritu del artista italiano del Renacimiento, y se va llegando insensiblemente a verlo dominar en el retrato de ostentación a finales del siglo, atestiguando el lugar que ocupa en la sociedad.

AMBIENTE Y HECHOS DEL ARTE: 1490-1510

En el panorama artístico alemán destacan de manera especial los grabadores, el más célebre hasta el momento es Martín Schongauer, un dibujante admirable por su fantasía y sentido dramático.

En la vecina Flandes muere Hans Memling, el pintor de Brujas, que ha dejado tras de sí un estilo refinado y melancólico. Mientras tanto en Italia el arquitecto Bramante realiza el coro de Santa María delle Grazie en Milán; y Miguel Ángel labra el relieve de la Virgen de la Escalera y la Batalla de los Centauros.

En España penetra la influencia de la arquitectura italiana, formas renacentistas como el almohadillado florentino del palacio Cogolludo.

Italia vive una intensa actividad creadora: Rafael trabaja en el taller del Perugino y se inicia en las pinturas de marcada simetría. Botticelli da forma a dos obras religiosas: la Piedad y la Natividad; mientras Leonardo y Mantegna, tan admirados por Durero (conocida es la influencia ejercida sobre Durero del estudio realizado por Leonardo sobre el caballo) pintan respectivamente La Cena y la Virgen de la Victoria.

Por otra parte Miguel Ángel asombra con su progresivo perfeccionamiento del sentido clásico.

A finales del siglo se producen las muertes de dos grandes artistas italianos: Benozzo y Pollaiuolo.

En Francia Carlos VIII reúne en torno a sí un grupo de artistas formándose la escuela de Fontainebleau que será de irradiación del estilo renacentista.

En Alemania, nace uno de los mejores retratistas del renacimiento alemán: Hans Holbein.

Llegada la fecha de 1500 comienza un nuevo siglo, espléndido para el arte: la perspectiva está ya dominada y se va perdiendo el gusto por lo anecdótico y secun-

dario. El camino del Cinquecento o s. XVI lleva hacia la simplicidad, la claridad y la grandiosidad; las composiciones se tornan más sencillas y se pueden inscribir en triángulos equiláteros, los artistas crean tipos humanos de suprema perfección clásica. Si la luz sirvió a Uccello y a Masaccio para crear volúmenes, ahora se esfuma y enriquece la expresión y el dramatismo. La ciudad de Roma es heredera de Florencia en el mundo artístico.

Será el siglo de Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, que con sus obras crean un estilo personal y característico propio.

En Alemania, la primera obra de estilo renacentista en arquitectura data de 1509 y es la capilla funeraria de los Függer en Augsburgo, de interesante decoración. Aunque Dürero y otros grabadores se encargan de transmitir las nuevas corrientes a primeros de siglo, las condiciones sociales y políticas del país no resultan nada favorables a las formas renacentistas, especialmente en el norte donde reina la Reforma y los movimientos italianos inspiran pocas simpatías.

En Italia durante los cuatro años que Rafael transcurre en Florencia hasta 1508 da muestras de su obsesión por el arte de la composición, aunque no se le considera un artista de primera línea hasta que no llega a Roma, donde también está Miguel Ángel decorando el techo de la Capilla Sixtina y Bramante realizando proyectos para la Basílica de San Pedro.

En Venecia hacia donde se dirige Dürero en su segundo viaje a Italia, Giorgione recoge el color y el lujo de la ciudad.

Dürero recogerá las técnicas renacentistas del momento, pero sólo empleará aquellas que pueden proporcionar mayor *énfasis a su expresionismo*, siendo un reflejo del fuerte temperamento de Franconia dándole un estilo personal.

Dürero, en uno de sus mejores lienzos colgados en el Museo de Munich, y que titula «LOS CUATRO TEMPERAMENTIS», haciendo uso de la biotipología, ha representado magníficamente las líneas morfológicas de los cuatro biotipos humanos morfológico-dinámicos y que después de cuatro siglos L. Pende distinguió; a saber:

- Los dos biotipos longilíneos:
 - el asténico hipoplástico, San Juan.
 - el asténico irritable, San Pablo.
- Los dos tipos brevilíneos:
 - el asténico apoplético, San Pedro.
 - el asténico palidopituitoso, San Marcos.

PRIMERO. Una vez estudiada la obra de Dürero, se puede pensar que, si mientras el aumento de un rasgo de forma extraordinaria es caricatura, él matiza con gusto exquisito la aplicación de la *fisiognomía* del gesto de la modelo, porque a través de los rasgos se puede traducir la personalidad, el psiquismo, incluso la edad de la persona retratada.

SEGUNDO. También los conocimientos de la perspectiva los utilizaban los artistas del momento, como en el caso de Dürero, para ver las cosas de una forma

integral, y así creemos llegaron a la posible realidad formal de la plástica artística de la belleza estética.

TERCERO. Por ello es importante considerar de qué manera los elementos óseos que contribuyen al equilibrio estático de la cara, es decir las cavidades, están influidas por el juego de los músculos mímicos que actúan bajo el impulso de la fuerza o el influjo potente del psiquismo.

Así, bajo el impulso del psiquismo, y la acción que para él ejerce el artista sobre el modelo, además de la presión fuerte y continua, o la relajación de los músculos mímicos, van a tener una influencia activa sobre la forma del esqueleto facial que queda fijada en el lienzo.

No nos interesa aquí la obra en sí misma, pues no pasaría de ser una anécdota, sino la obra como aportación al marco en el que fue concebida y en el momento en que vio la luz, y nos demuestra a la vista de lo expuesto, que encaja a la perfección en ese momento; hay en ella *La dama veneciana* un realismo propio de Dürero, y a su convulsa vida en la búsqueda de ser diferente, a la vez que emana una dulzura y serenidad austera propia de la madurez.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSO, Ruth Matilda: *Hispanic Costume (1480-1530)*. The Hispanic Society of América. New York, 1979.
- BALSACH, M.^a Josep y otros: *El Gran Arte de la Pintura: Renacimiento. IV*, Vol. 9. Editorial Salvat, S. A. Barcelona, 1988.
- BOUCHER, François: *Histoire du Costume: en occident de l'antiquité a nos jours*. Ed. Flammarion, París, 1965-83.
- CASADO, M.^a José: *Dürero*. Col. Los genios de la pintura. Tomo. 42. Sarpe, Madrid, 1979.
- MALAGOLI, Marina: *La Coiffure sans L'Histoire*. C. E. B. Edicharme, París, 1984.
- PENDE, Nicola.: *Tratado de biotipología Humana*. Salvat Editores, S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1947.
- SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romana*. Albatros Ediciones, 1976 (Toledo, Ramón de Petra, 1526).
- STRIEDER, Peter: *Dürero*. Carroggio, S. A. Ediciones. 1^a edición italiana, 1976.
- VITRUVIO POLLION, M.: *De architectura*. Albatros Ediciones, 1978. Alcalá de Henares. Juan Gracian, 1982.