

ORIGEN Y EVOLUCION DE LA ESTATUARIA ECUESTRE

Néstor Madrid-Malo

El objeto de este estudio es considerar el origen y desarrollo de la asociación estatuaria del hombre al caballo. Mas no en el sentido de su sola figuración plástica -sin intención "retratística" alguna -, pues manifestaciones de esa índole, con la simple representación cabalgante del hombre, existieron desde muy antiguo en la cultura griega y egipcia. Basta citar, en lo que se refiere a esta última, al "Caballero" del Metropolitan Museum de New York, una figura en madera pintada que se remonta al fin de la XVIII dinastía, o sea a los siglos XV o XIV a. C. Y en cuanto hace al mundo griego, son varios los ejemplos que pueden citarse, entre otros el pequeño bronce del "Jinete" (s. VI a.C.) existente en el Museo Nacional de Atenas; la terracota del "Belerofonte", montado en su Pegaso (s. V. a.C.) del Museo Británico; las hermosas figuras de jinetes, procedentes del friso norte del Partenón (s. IV a.C.) del mismo museo londinense, y las Amazonas y Guerreros a caballo del Museo Nazionale de Nápoles, procedentes de Pérgamo (s. III a.C.). Y los ejemplos podrían multiplicarse ampliamente.

Pero nuestro propósito es más preciso, pues tiende a determinar cuándo y por qué se inició en Grecia la forma escultórica denominada "retrato ecuestre"⁽¹⁾, tal como ha llegado hasta nosotros. Estéticamente, ello presupone requerimientos y finalidades artísticas bien determinados. Implica, por tanto, que se den ciertas circunstancias y condiciones para que tal tipo de retrato surja como manifestación artística ya bien definida y caracterizada, tendiente a representar a una persona a caballo. Es decir a alguien que puede individualizarse e identificarse sin lugar a dudas por tener un nombre; a un mortal, bien distinto de las figuras arriba citadas, relativa a dioses, héroes míticos o

personajes legendarios que nunca existieron. El retrato ecuestre es así algo bien diferente a las simples formas plásticas mencionadas. Acorde con tal denominación, se trata de la representación de un ser humano a caballo, cuya figura corresponde a la de una persona que ha existido ciertamente. En el presente caso nos limitaremos a su forma escultórica -la estatua ecuestre-, pues como es sabido se da también su expresión pictórica, aunque esta modalidad apareció mucho más tardíamente que aquélla⁽²⁾.

Ahora bien, esto es algo que no ocurre en el mundo antiguo hasta que en Grecia aparece la figura de Alejandro Magno (356-323 a.C.), como máximo caudillo militar, como soberano omnipotente y heróico protagonista de gestas conquistadoras que reverdecieron los viejos laureles de la Hélade. Alejandro es para los griegos de su época -cuya unidad había logrado a viva fuerza su padre Felipe II de Macedonia-, un héroe en toda la extensión de la palabra, autor de empresas bélicas nunca antes intentadas ni logradas por ninguno allí. Y, sobre todo, un héroe de carne y hueso, bien visible e identificable, y no sólo convertido en tal por obra de la mitología o de la leyenda, como hasta entonces había sucedido. Fue entre ellos la primera gran individualidad que valía por sí mismo y no por razón del pueblo o de las instituciones que dirigía o representaba, como había venido ocurriendo con los jefes de la Grecia clásica. Surge así como supremo autócrata, revestido de un prestigio y de un poder personales sin antecedentes en el mundo griego. Vale decir, como un hombre que se imponía cimeramente, que no poseía pares ni asambleas ante las cuales rendir cuenta de sus actos. Es bien cierto que ya con su padre se había dado el tipo del caudillo militar y del gobernante absoluto. Pero Filippo no fue un héroe como su hijo, no tuvo nunca esa aura de grandeza y de gloria que tan ampliamente poseyó éste. Ni logro nunca atraerse las simpatías de los

(1) El retrato, como representación artística de una persona determinada, surgió en Mesopotamia y pasó luego a Egipto. Pero fue en Grecia donde tuvo sus mejores manifestaciones, primero en su forma pictórica y escultórica general, y luego en su expresión ecuestre. En efecto -dice Cirlot- "el retrato propiamente dicho sólo pudo nacer con la entronización griega de la lógica, el descubrimiento de la inmanencia, del valor del objeto frente al devenir y ante lo colectivo". (Juan Eduardo Cirlot, "Enciclopedia de las Artes", tomo II, pág. 656, Editorial Argos, Barcelona, sin fecha).

(2) Una investigación sobre el origen y desarrollo del retrato ecuestre pictórico será luego publicada como segunda parte de este estudio.

griegos, pues fue siempre considerado como un tirano, como un bárbaro macedónico, entrometido abusivamente en los asuntos helénicos. Por eso de Filipo no ha quedado ningún retrato ecuestre.

Sin embargo, no hay que desconocer que Filipo puso las bases para la tarea que llevaría a cabo su hijo. Incluso, creando el primer gran cuerpo de caballería que tuvo un ejército, alrededor del año 350 a.C.⁽³⁾. Hasta entonces el caballo no había sido usado en Grecia, por sí mismo, para fines militares, o sea como corcel de guerra, y por tanto no se utilizaba como base de un arma de caballería propiamente dicha. Apenas era empleado como simple cabalgadura para el transporte, la caza o las carreras en los juegos de Olimpia y Delfos. Pero nunca para ser montado en combate. Sólo intervenía en este caso como fuerza de tracción de los carros de guerra, que ya desde el segundo milenio a.C. habían hecho su aparición con los sumerios e hititas, y que fueron introducidos en Grecia desde la época micénica⁽⁴⁾. Pero aún así, sólo intervenían como arma auxiliar en la guerra, sin que pudieran participar como arma de combate. Por eso la caballería no tuvo, hasta Filipo II, ninguna importancia en los ejércitos griegos, a pesar de que tanto Atenas como Esparta poseían pequeños repartos de esa arma, que allí tenían un uso muy restringido⁽⁵⁾. Mas, con la conquista macedónica, la caballería fue empleada como arma principal por primera vez en el ámbito griego, lo cual revolucionó completamente la táctica militar de entonces.

Y por cierto que, como tantas cosas, esto tuvo razones de índole económica. En efecto, Grecia producía pocos caballos, cuya crianza estaba limitada a las llanuras de Tesalia, en el norte. De ese modo, resultaba imposible la creación de grandes cuerpos de caballería. En cambio, Filipo contaba con las grandes manadas que pastaban en los valles de Macedonia y Tracia. Esto facilitó no sólo las propias campañas de Filipo II sino las conquistas orientales de Alejandro, que tuvo así una gran capacidad de maniobra militar con el empleo de la caballería –sus “hétairoi” constituían un cuerpo selecto de 1.500 jinetes macedónicos–; que unida a la pesada falange, con sus largas lanzas (“sárisai”), representaban un terrible cuerpo ofensivo. De ese modo, al aparecer el caballo como novedo-

sa arma de guerra, se tuvo una nueva idea de la asociación del hombre al noble bruto, y los grandes escultores tuvieron así un nuevo motivo de inspiración.

Surge entonces la necesidad artística de representar a un hombre –convertido en héroe–, jinete en su caballo de batalla y no solo durante la caza o los deportes, como ocurría anteriormente. A un hombre que es ya un *nombre, una personalidad descollante y digna de ser representada, de ser retratada*; a alguien que merece ser recordado y registrado para la posteridad en sus facciones personales, y no solamente un ser cualquiera o un héroe mítico o un dios, como los que inspiraban las figuras cabalgantes arriba citadas. Pues ello era indispensable para que, en la representación escultórica de ese hombre a caballo –en su *retrato ecuestre*– pudiera ser figurado en esa posición dominante del jinete.

La prueba de que sólo a partir de entonces pudo concebirse al hombre y al caballo en dicha especial asociación plástica, se tiene en lo que hasta ese momento había venido sucediendo en la escultura griega cuando se vinculaba estatuariamente a esos elementos figurativos. Como, según se ha visto, el caballo tenía un uso muy limitado –para la caza, los deportes o la tracción de los carros de guerra–, los grupos escultóricos de algún valor artístico sólo representaban, hasta esa época, cuadrigas conducidas por un auriga, como los grupos escultóricos que fueron erigidos en Delfos y Olimpia en conmemoración de algunas victorias, a modo de ex-votos ofrecidos a los dioses por los vencedores en las carreras de carros que allí se celebraban con motivo de los juegos sagrados (píticos, olímpicos y delficos). Un ejemplo famoso de lo anterior lo constituye el célebre “Auriga” del Museo de Delfos, obra atribuida a Pitágoras de Reggio (siglo V a.C.), que sin duda hacía parte de una cuadriga monumental allí erigida por encargo del tirano Gelón de Siracusa, en memoria del triunfo que obtuvo en los juegos píticos del año 486 a.C.⁽⁶⁾. No hay allí unión o acoplamiento escultórico entre caballo y jinete –pues las figuras son independientes–, como en cambio si acontecerá en la estatuaria ecuestre que desde entonces asumirá el carácter de *retrato*. Lo mismo sucede en las innumerables representaciones escultóricas de los “Dióscuros”, los gemelos Cástor y Pólux, donde estos aparecen siempre de pie, al lado de

(3) Conf. Hans Lamer y otros, *Dizionario della Civiltà classica*, Il Saggiatore, Milano, 1959. pp. 141/142.

(4) H. Lamer, op. cit. pp. 130/131.

(5) H. Lamer, *ibid.* pp. 141/142.

(6) Sobre el “Auriga” de Delfos, conf. José Pijoan, *Summa Artis*, Vol. IV, “El Arte Griego”, pp. 172 a 174.

sus cabalgaduras, tal como se puede apreciar en los más notables monumentos, hoy subsistentes, de los semidioses tutelares de la antigua Roma, como son los grupos erigidos en la Plaza del Quirinal y al comienzo de la escalinata del Campidoglio, en la capital italiana. Por cierto que ello resulta bien curioso, pues no obstante ser los Dióscuros jinetes inmortales, nunca se les representó, en la estatuaria clásica, en su forma cabalgante, sino situados al lado de sus corceles encabritados. ¿Tendrá algo que ver esto con la circunstancia de haber sido ellos, además, grandes domadores de caballos? Da la impresión, al contemplar aquellas esculturas romanas, que se hubiera querido representarlos más bien en el ejercicio de esa labor adiestradora y no como jinetes. Dadas todas estas circunstancias, no es extraño que fuera Alejandro Magno la personalidad elegida para figurar en la primera estatua ecuestre conocida. Se trata de la pequeña copia en bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, proveniente de Herculano y basada en un original que sin duda se remonta al siglo IV a.C. Representa a Alejandro en el acto de combatir a caballo. Es sorprendente la similitud entre esta estatua ecuestre y el alto relieve de uno de los lados del denominado "sarcófago de Alejandro" (museo Arqueológico de Estambul) que también lo representa en actitud batalladora. ¿Serán acaso obra del mismo escultor? No sería raro, dado que Lisipo de Sicione - el probable escultor de la primera - sobrevivió a Alejandro trece años y muy bien pudo ser su autor.

Es así bastante probable que el original de la estatua del Museo de Nápoles haya sido obra del citado Lisipo (370-310 a.C.), pues ella posee todas las características que distinguen las obras de aquel artista, el último de los grandes escultores griegos de la antigüedad clásica, autor, entre otras obras, del famoso "Apoxiómeno" del Museo Vaticano. Se ignora si dicho original era de grandes dimensiones - como para haber sido erigido en un lugar público - o si sólo fue una escultura de gabinete. Lisipo, contemporáneo de Praxiteles, fue una especie de Bernini de su época, hasta tal punto introdujo elementos dinámicos en su estatuaria, realizada primordialmente en bronce, aunque la generalidad de las copias que de sus obras se conocen son en mármol, como es el caso del citado "Apoxiómeno" o "Apoxiómeno". Es bien característico de su estilo el desplazamiento de las figuras en el espacio - tal como luego lo hizo el Bernini -, mediante ágiles movimientos de la cintura, por lo cual prefirió como

modelos a los atletas de los juegos griegos, como el representado en el "Apoxiómeno". Esta circunstancia, tan peculiar en su estilo, ha servido para identificar sus obras. Debido a este vigor de su estatuaria, Lisipo fue el escultor preferido de Alejandro, algo así como su retratista de cámara, pues fue el único autorizado para representar la efigie del gran conquistador. Según Plinio, comenzó a ejecutar retratos suyos desde la niñez del macedonio. Y en verdad que debieron ser muchas esas obras, a juzgar por el gran número que ha llegado hasta nosotros. Y aunque el retrato escultórico fue cultivado en Grecia desde mucho antes, Lisipo fue el primero en echar a volar por los aires un retrato ecuestre, inaugurando así una forma estatuaria que llegaría a tener dilatado desarrollo en la historia artística de occidente⁽⁷⁾.

Durante el período helenístico no se encuentran manifestaciones de esa índole, ni tampoco durante la República romana, pues el retrato ecuestre implica un encumbramiento heroico que no se compadecía con la severidad democrática de aquella época. Es preciso esperar a la edad imperial para que tal representación ecuestre tenga eco en los escultores de la época. Se dieron entonces en Roma las mismas circunstancias arriba señaladas - en el caso de Alejandro - para la erección de tal género de estatuas, pues también las autócratas cesáreos suscitaban ese culto personal que está en el origen de esa forma escultórica. Además, la tradición griega sobre el fundido del bronce⁽⁸⁾, que había permitido la erección de grandes estatuas, se transmitió a Roma con los artistas que emigraron a la capital del Imperio. Al respecto se sabe que no fueron las estatuas ecuestres que existieron allí, aunque sólo se haya conservado la muy hermosa de Marco Aurelio que hoy se alza en la Plaza del Campidoglio. En efecto, durante la Edad Media no hubo monumento de la antigüedad romana que pereciera en manos de la nobleza y de los propios Papas, sobre todo aquellos que contenían la preciosa aleación broncea. Y aún

(7) Sobre Lisipo conf. Pijoan, op. cit. Vol. IV, pp. 410 y sigts. y 429 y sigts.; y G. Becatti, *Scultura greca*, pp. 57 y sigts. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1961.

(8) La técnica de la fusión del bronce - para fines escultóricos - fue descubierta por Reco y Teodoro de Samos hacia el año 600 a.C. Hasta entonces las estatuas de bronce no eran fundidas, sino compuestas de láminas de esa aleación sujetas por clavos, tal como sucedía en Egipto. El procedimiento para la fusión era el mismo indicado por Schiller en su canción "La Campana" y, salvo el interregno medieval, se ha conservado hasta el presente. Sin embargo se ha perdido el recuerdo de su perfección antigua, pues ni aún hoy es posible fundir estatuas con una lámina de espesor mínimo, como entonces sucedía. (Sobre esto, Conf. Lamer, op. cit. pp. 112-113).

en pleno Renacimiento se fundían estatuas y otros preciados testimonios de la cultura antigua, como sucedió, por ejemplo, con las láminas o tejas de bronce que recubrían por dentro el techo del Panteón de Agripa, en Roma, cuyo metal fue aprovechado para la construcción del inmenso Baldaquino del Bernini, en la Basílica de San Pedro. Sólo la circunstancia de haberse creído que el jinete de la estatua de Marco Aurelio era el propio Emperador Constantino el Grande –tan grato a la Iglesia Católica–, impidió que el noble monumento padeciera parecida suerte.

Erigida en el Foro alrededor del 176 de nuestra era, para celebrar el triunfo del Emperador filósofo sobre los sármatas y los germanos, esta hermosa estatua representa a Marco Aurelio en el momento de avanzar en su corcel de guerra hacia el pueblo, mientras extiende el brazo derecho en señal de paz. Parece que inicialmente, bajo la alzada pata derecha del caballo, estuvo la figura de un bárbaro con los brazos ligados detrás de la espalda, sobre la cual se apoyaba el caso del animal⁽⁹⁾. La estatua estuvo mucho tiempo frente a la Basílica de San Juan de Letrán, hasta que en el siglo XVI fue colocada en el sitio que hoy ocupa, sobre el pedestal dibujado por Miguel Ángel. A pesar del fiel y logrado retrato de Marco Aurelio que el desconocido autor de esta obra obtuvo al modelar la expresiva cabeza del Emperador –tal vez lo mejor de ella, junto la testa del caballo–, el resto del monumento se resiente de cierta falta de armonía y de proporcionalidad, sobre todo entre el cuerpo y las patas del caballo, como muy bien lo observa Burckhardt en su “Cicerone”⁽¹⁰⁾. Otro muestra, aún subsistente, de la estatuaria ecuestre romana es el “Cómico” del Museo Vaticano, servil imitación –incluso en la actitud– del “Alejandro” de Lisipo antes examinado. En todo caso, el retrato romano, que llegó a su perfección durante la época imperial, tuvo en las estatuas ecuestres dignas manifestaciones, pues según la tradición parece que Roma llegó a tener entonces alrededor de treinta y siete bronce de ese género⁽¹¹⁾. Todas terminaron fundidas por Barberinis y bárbaros.

(9) Sobre el bronce de Marco Aurelio, conf. Pijoan, op. cit. Vol. V, “El arte romano”, pp. 67 y sigts. Además: L. von Matt y D. jMusilli, *Scultura Romana*, Stringa Editore, Génova, 1958.

(10) Jacobo Burckhardt, *Il Cicerone*. Ed. italiana de Sansoni, Firenze, 1955, p. 565. (Hay versión española de Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 19, “El Cicerone”, Vols.).

(11) Burckhardt, op. cit. p. 565. Recuerda allí el autor la colosal estatua ecuestre de Domiciano, cantada por el poeta Estacio.

Durante la Edad Media, pocos fueron los ejemplos importantes de estatuaria ecuestre. En el período carolingio se tiene sólo el bronce que representa al Emperador Carlomagno (fines del s. VIII o comienzos del IX), hoy en el Museo Carnavalet de París, en el cual la figura del caballo no está exenta de cierta gracia⁽¹²⁾. En cuanto a la escultura gótica, se prestaba poco a esa forma por las limitaciones que le eran propias. Ante todo, se había perdido el dominio técnico sobre la fundición del bronce que poseían griegos y romanos y que permitió el apogeo del retrato ecuestre en Roma. Los artistas del gótico tenían por eso que limitarse a las figuras que podían ser talladas en piedra, especialmente a las erectas, de modo que el retrato ecuestre fue en esa época la excepción. Además, la escultura fue concebida siempre, en el estilo gótico, como un complemento arquitectónico más que como un arte en sí, la cual limitó muchísimo su importancia.

Sin embargo, en el siglo XIII aparece el célebre “Jinete” de la Catedral de Bamberg, considerado por algunos como el propio retrato del Emperador Federico de Suabia, y que no obstante su estatismo y su rigidez posee el mérito de haber sido, tal vez, el primer intento gótico en ese campo⁽¹³⁾. De la misma época, segunda mitad del siglo XIII, es el “San Martín” que aparece en la fachada de la catedral de Lucca, y que posee la particularidad de no estar montado sino sentado sobre su cabalgadura, con ambas piernas hacia el lazo izquierdo del caballo, mientras da su limosna al mendigo. Una concesión, al parecer, al afán de frontalidad, que fue otra de las características de la escultura gótica.

Posteriormente, en el siglo XIV, las tumbas de los Scalígeros en Verona ofrecen tres muestras muy representativas de estatuas ecuestres⁽¹⁴⁾. La primera es la de Cangrande I della Scala (alrededor de 1330), tallada en esa dura toba italiana (“tufo”) que tanto habían utilizado etruscos y romanos

(12) Según Pijoan, esta estatua fue probablemente imitada de la de Teodorico, que Carlomagno hizo llevar de Ravena a Aquisgrán, reemplazando la efigie del emperador godó por la suya. (Conf. Pijoan, op. cit., Vol. VIII, “El arte bárbaro y pre-romántico”, p. 272.

(13) Sobre esta curiosa escultura, Conf. J.J. Martín González, *Historia de la escultura*, Editorial Gredos, Madrid, 1964, p. 139. También: Pijoan, op. cit. Vol. XI, “El Arte Gótico de la Europa Occidental”, p. 356.

(14) Sobre las tumbas de los Scalígeros, conf. De Martino y Legnami, *Le Meraviglie dell'Arte*, Vol. III, p. 106, Giunar Piero de Martino Editori, Milano 1961.

para sus grandes obras arquitectónicas. Obra evidente de un autor anónimo –aunque ha sido atribuida erróneamente a Bonino da Campione–, antes coronaba la tumba de Cangrande en el cementerio Scalígero de Verona y ahora se encuentra en el Museo de Castelvecchio de la misma ciudad. Constituye, ciertamente, la mejor expresión de la estatuaria ecuestre medieval, pues el desconocido artista que la talló supo encontrar la manera de superar la inmovilidad, tan inherente al gótico, con el leve movimiento de la gualdrapa del corcel y de la cimera del jinete, echada hacia atrás como por obra del viento al desplazarse la cabalgadura. Esto constituye todo un alarde de dinamicidad en una época que tan poco se distinguió en este sentido, y hace que la estatua supere en mucho a la otra del mismo tipo que representa a Consignorio della Scala, situada en lo alto de su hermosa tumba en el mismo cementerio veronés. (1375) Obra ésta del citado Bonino da Campione, buen arquitecto pero mediocre escultor, no posee los méritos de la erigida en honor de Cangrande I y se resiente de los mismos defectos que son tan visibles en el frío “Jinete” de Bamberg. Lo cual parece haber sido característica de este limitado artista, pues idéntica cosa sucede con otra estatua suya, la de Barnabó Visconti, hoy en el Museo Comunale de Milán⁽¹⁵⁾. Por último, para cerrar, el cielo medieval, hay que mencionar otra estatua existente en el cementerio Scalígero, la de Mastino II, que constituye una especie de obra de transición –en cuanto al estilo y a la expresión– entre las dos anteriores. No obstante sus defectos, hay que convenir en que estos monumentos representan lo mejor de la estatuaria ecuestre de la Edad Media. Por eso Mottini considera muy bien que las tumbas de los autócratas varoneses equivalen a “un trabajo gótico minucioso y elegante en los particulares, y de una feliz armonía en el conjunto”⁽¹⁶⁾.

Iniciado el Renacimiento, los grandes escultores del “Quattrocento” toscano experimentaron una especie de envidiosa fascinación ante el bronce de Marco Aurelio, que se convirtió en algo así como un desafío artístico, pues hubo un afán emulador entre varios de ellos para realizar algo parecido. Tal emulación pronto fue visible entre los dos grandes escultores de la época, Donatello y Verrocchio, que se empeñaron en toda una carrera contra el tiempo a ver quién era capaz de imitarla

(15) Conf. G. Edoardo Mottini, *Storia dell' Arte Italiana*, Mondadori, Milano, 1958, 2 vols., t. 1o. p. 455, donde puede leerse una descripción de esta rígida escultura viscontina.

(16) Mottini, op. cit. t. I, p. 404.

y superarla primero. Producto de tales apuros competitivos fueron las dos grandes estatuas ecuestres realizadas por esos dos artistas: el “Gattamelata” de Padua y el “Colleoni” de Venecia⁽¹⁷⁾.

Desde los tiempos de Justiniano (siglo IV) –cuyo retrato ecuestre coronaba su sepulcro bizantino– no se había intentado una obra de semejante aliento, es decir, de un tamaño mayor al natural. Y como la estatua de Marco Aurelio era la única de ese género que estaba a su alcance, era lógico que sobre ella se concentrara la atención de los dos escultores toscanos. Fue así como Donatello (1386-1466), que había tenido la oportunidad de admirar aquélla durante su permanencia en Roma (1432-33), resolvió empeñarse el primero en tal empresa cuando los familiares de Erasmo de Narni, llamado “il Gattamelata” (1370-1443), le encargaron una estatua del célebre “condottiero” que se había distinguido en tantas campañas al servicio de la Serenísima⁽¹⁸⁾. Donatello, entonces en Padua, se dedicó con tal empeño a su trabajo, que en el corto espacio de dos años (1446-47) pudo tenerla lista, aunque sólo fue en 1453 cuando tuvo la satisfacción de verla erigida en su actual emplazamiento, en la Plaza del Santo. La demora se debió al incumplimiento en el pago en que incurrió el comitente, Antonio de Narni, hijo del inmortalizado “condottiero”, pues de no haber sido por la imponente estatua del escultor florentino, hoy nadie recordaría su figura de soldado de fortuna. Don José Pijoan anota al respecto: “La proeza de fundir una estatua ecuestre de tamañas dimensiones hizo impresión hasta antes de verse alzada sobre el pedestal. Alfonso el Magnánimo, desde Nápoles, en 1452 escribe al dux de Venecia suplicando interviniera en la disputa entre Donatello y el hijo del ‘Gattamelata’, para que el escultor estuviera libre de ir a ejecutar una estatua suya ecuestre que deseaba”⁽¹⁹⁾.

¿Cómo describir este extraordinario “capolavoro” del Donatello? El gran “condottiero” aparece con la cabeza descubierta, en una apacible actitud, nada bélica, haciendo un tranquilo gesto con el alzado bastón de mando, mientras el enorme caballo permanece del todo quieto. Bien se ve que

(17) Ya antes del Donatello, el humanista y escultor León Bautista Alberti había intentado vanamente fundir una estatua ecuestre de su protector Borso De Este. (Conf. Pijoan, op. cit. Vol. XIII, p. 269).

(18) Sobre el “Gattamelata”, conf. Pijoan, op. cit. Vol. XIII, “Arte del Período Humanístico-Trecento y Cuattrocento”, p. 269.

(19) Pijoan, op. cit. Vol. XIII, p. 269.

el viejo capitán está representado, no en el momento en que incita a la batalla, sino mientras seguramente contempla, con majestuosa calma y agudísima mirada, a sus tropas, quizá ya victoriosas. Todo es nobleza e imponencia en la figura del guerrero y, sobre todo, en la magnífica cabeza, cuyos rasgos fisionómicos –tratados tan fielmente– indican cómo aquí Donatello sustituye, a la antigua idealización clásica, un novedoso y potente sentido de la realidad. Y, en efecto, los robustos rasgos individuales del Gattamelata son ya los de un guerrero de carne y hueso: el típico “condottiero” de las guerras italianas, más que seguro de sí mismo, dominador, desconfiado y astuto. Tal visión de serenidad es algo que sorprende en este escultor, casi siempre tan apasionado y dramático en sus obras. De allí que este bronce donatelleiano sea ejemplo raro de calmada grandeza humana, pues es eso lo que ante todo surge de la reposada figura del viejo general. Por primera vez desde la época romana, un hombre pudo ser de nuevo representado sobre su corcel, produciéndose así el pleno renacer de la vieja estatuaria ecuestre.

Par de “Gattamelata”, en muchos sentidos, es el “Colleoni” veneciano, del Verrocchio⁽²⁰⁾, aunque esta obra constituye –por la actitud del personaje y por el espíritu que emana de éste– el exacto contrapunto expresivo y estilístico de aquél. Pero antes de considerar este aspecto, veamos algunos datos de interés en relación con este monumento. Cuando el Senado de Venecia resolvió, en 1479, erigir una estatua ecuestre al noble condottiero Bartolomeo Colleoni, se dirigió en ese sentido al escultor que consideró más indicado para ello, por haber sido discípulo de Donatello: Andrea del Cione, llamado “el Verrocchio”. En el deseo de ejecutar algo bien distinto a lo que había logrado su maestro en Padua, aquél se trasladó por un tiempo a dicha ciudad con el exclusivo fin de estudiar detenidamente la estatua de Erasmo de Narni. Verrocchio hizo luego un modelo del caballo, que envió a Venecia en 1481. Después de muchos incidentes que relata Vasari, recibió en definitiva la confirmación del encargo y en 1483 procedió a instalarse en Venecia con tal objeto. Pero murió

(20) Burckhardt observa cómo de estas grandiosas estatuas se derivó la moda veneciana de las estatuas ecuestres en madera dorada, mediante las cuales la Serenísima honraba a sus generales, y menciona las existentes en las iglesias de la Madonna dei Frari y de los Santos Giovanni y Paolo. “Ninguna de ellas – dice – se distingue por particulares atributos estilísticos. Una del Seicento, la más reciente, demuestra tanto la tendencia hacia lo patético, entonces en boga, que se hace galopar al general a toda rienda sobre los propios cañones enemigos”. (Op. cit. p. 658).

en 1488, antes de haber terminado su obra. Sin embargo, dejó listo el proyecto, faltándole sólo la etapa de fundición, que fue confiada entonces a un tal Alessandro Leopardi, un simple artesano que sólo se ocupó de esa labor. Pero quien, a pesar de ello, no tuvo inconveniente en grabar su nombre en la cincha del caballo, como si realmente hubiera sido el autor de la desconcertante escultura. Lo cual demuestra que el oportunismo artístico ha existido siempre.

A la serenidad y al estatismo del “Gattamelata”, Verrocchio opone aquí la exaltación y el dinamismo del “Colleoni”. En vez de la noble calma de aquél –imagen del guerrero dueño de sí y traquilo después del combate – el “condottiero” de Venecia refleja una incontenible furia bélica, hasta tal punto que “más que el rostro de un hombre – observa Legnani –, da la impresión de estar viendo una máscara alucinante, el símbolo mismo de la guerrera ferocidad”⁽²¹⁾. En efecto, hay en esta estatua una tal imponencia batalladora, algo de rampante y agresivo que el casco, la armadura, la dura mirada de águila y el fruncido seño, acentúan aún más. Por eso dice Adolfo Venturi que “el Colleoni posee la naturaleza del acero que lo cubre y del cuervo que bate las alas sobre el campo de batalla cubierto de cadáveres”⁽²²⁾. En el cuidadoso estudio anatómico del caballo, en el minucioso acabado de los particulares – el labrado del casco y de la coraza – se advierte asimismo una contraposición entre esta estatua y la del Donatello, en la cual lo sintético predomina. Tal como en su figura del “David” del Museo del Pargello, Verrocchio deja ver muy bien aquí sus primores de orfebre. No en vano fue ésta su primitiva ocupación cuando estuvo de aprendiz en el taller de Giulano Verrocchio, quien le dió el sobrenombre con el cual es hoy conocido.

Verrocchio fue también el maestro de Leonardo. Por eso no sorprende que, después de aquél y de Donatello, también intentara el de Vinci ejecutar una grandiosa estatua ecuestre. Llamado por Ludovico el Moro a Milán, a fin de que se encargara del monumento de Francisco Sforza, Leonardo comenzó a laborar en los esbozos de la obra desde 1483. Pero en 1489, el modelo aún no había sido terminado y Ludovico, perdida la paciencia, amenazó con llamar a otro escultor de Florencia para que se encargara de ese trabajo. En vista de ello, Leonardo se apresuró y en el término de un año

(21) Martino y Legnani, op. cit. Vol. III, pp. 174-175.

(22) Citado por Pijoan, op. cit. Vol. XIII, p. 335.

concluyó el modelo que, sin embargo, destruyó enseguida por no haberle satisfecho. Hizo entonces otro, que acabó en 1493, del cual sólo se conservan los dibujos preparatorios, ya que el nuevo modelo en terracota que había preparado fue destruido por los ballesteros de Luis XII de Francia en 1499, cuando éste se adueñó de Milán a la cabeza de un ejército francés. En fin, que la obra nunca fue fundida, y la capital lombarda tuvo que quedarse sin la gran estatua ecuestre leonardesca⁽²³⁾. Al respecto no sobra observar que el conocido “Jinete” en bronce del Museo de Budapest, ha sido considerado por algunos como obra de Leonardo, pues estaría basado en el pequeño modelo en cera que éste hizo de su proyectada estatua del Sforza, según cuenta Vasari. Pero Adolfo Venturi ha hecho ver con mucho tino cómo la posición irregular de las patas de caballo y la desproporción existente entre el vigoroso animal y el pequeño caballero, no corresponden al genio ni al estilo de Leonardo⁽²⁴⁾.

Durante todo el “Cinquecento” ningún otro escultor volvió a aventurarse en la riesgosa empresa de ejecutar una estatua ecuestre. Sólo a fines del siglo XVI, Giambologna (1524-1608), famoso artista franco-flamenco nacido en Douai –quien no obstante su procedencia puede considerarse como el último gran escultor florentino– se resolvió a acometerla. Más para ello no tomó como ejemplo los monumentales bronce de Padua y Venecia, sino más bien el grave y ponderado de Marco Aurelio en Roma. A medias entre el manierismo de Miguel Angel y ciertas formas barroquizantes que preludian ya estilo de un Bernini –visible sobre todo en el admirable “Rapto de las Sabinas”, de la Loggia dei Lanci, en Florencia–, Giambologna tuvo también tiempo para cultivar las viejas formas clásicas, como lo revela su “Hércules derribando el Centauro”, también en la Loggia florentina, o los “Neptunos” de las fuentes de Florencia y Bolonia. Pero sus más conocidos realizaciones son las dos estatuas ecuestres de la capital toscana: la de Cósimo I (1599, Plaza de la Señoría) y la de Fernando II (Plaza de la Santísima Annunziata, 1600), en las cuales hay mucho más del estilo sencillo del Marco Aurelio romano que de la suntuosidad impresionante de los “capolavoros” del Donatello y del Verrocchio. Como si el escultor flamenco se hubiera propuesto precisamente no imitarlas en absoluto. Por otra parte, Giambologna fue el primer escultor en modelar una estatua

ecuestre de un personaje no italiano: la del rey Felipe III, que se alza en la Plaza Mayor de Madrid. La primera también en ser levantada fuera de Italia⁽²⁵⁾.

Un decisivo paso adelante en esta forma escultórica lo dió Francesco Mochi (1580-1654) con sus dos notables estatuas ecuestres de Piacenza: las de Ranuccio Farnese y de Alejandro Farnese, que se encuentran en la llamada Piazza dei Cavalli de la ciudad emiliana. Mochi es, después de Bernini, el más importante escultor del “Seicento” italiano, y anuncia ya el estremecido estilo de este último. Pero no obstante su fidelidad al barroco –de lo cual ha dejado nuestras excelentes, como el “Angel exterminador” del Duomo de Orvieto, y la “Verónica” de San Pedro, en Roma–, Mochi tuvo asimismo, como Giambologna, sus tendencias clasicistas. Ejemplo de ello son las dos mencionadas estatuas piacentinas –ejecutadas entre 1612 y 1629– que, con justicia, son consideradas como las obras cumbres del escultor toscano. La primera en ser terminada fue la de Ranuccio –duque entonces reinante–, y es evidente que al modelarla, el artista tuvo bien presente la estatua de Marco Aurelio. Pero si en el planteamiento general del conjunto se advierte tal influencia clásica, en ciertos detalles se aparta de ello, pues el escultor supo comunicarle algunos toques novedosos –acordes con la dinámica y con los efectos pictóricos propios del barroco italiano– tales como el ágil movimiento de la cabeza del caballo, la descompuesta crin y la trenzada cola del mismo, o el henchido manto del jinete. Algo realmente nuevo en este tipo de escultura, cuyos indicios pueden observarse en forma más precisa en la estatua gemela de Alejandro Farnese. Antes de modelar ésta el artista se trasladó a Padua y Venecia con el fin de estudiar detenidamente los dos prodigios ecuestres del Donatello y del Verrocchio. Producto de ello fue esa mayor fusión entre caballo y jinete que allí logró Mochi, superando así uno de los defectos más resaltantes que hasta entonces podía advertirse en ese tipo de estatuas: la impresión de superposición, de separación evidente entre caballero y cabalgadura, tan visible en el bronce de Marco Aurelio. De ese modo se obtuvo un perfeccionamiento indudable en esa clase de obras, que aseguraría el éxito futuro de la estatuaria ecuestre⁽²⁶⁾.

(25) Sobre las estatuas ecuestres de Gianbologna, conf. Mottini, op. cit. Vol. I, p. 217; De Martino y Legnani, op. cit. Vol. IV, pp. 136/137; y Burckhardt, op. cit. p. 752.

(26) Sobre Mochi, conf. Burckhardt, op. cit. p. 766; y Martín González, op. cit. pp. 217/218.

(23) Pijoan, op. cit. Vol. XIII, p. 595.

(24) De Martino y Legnani, op. cit. Vol. IV, p. 32.

Pese a haber sido el más grande escultor del barroco italiano -cuyo arte tanto recuerda el de Lisipo, por el expresivo dominio espacial-, Gianlorenzo Bernini (1590-1680) no pudo superar a Mochi en el campo del retrato ecuestre de grandes dimensiones, que requería obviamente del bronce. Pues Bernini, al igual que Miguel Angel, era sobre todo un excelente tallador de ese inigualable mármol de Carrara, tan parecido al del Pentélico griego que usaban los grandes escultores helenos. Por eso su principal obra de ese género fue la estatua de Constantino en la Scala Regia del Palacio Vaticano -terminada en 1670-, que tiene el mérito de haber sido tallada -como él mismo decía- en un gran "sasso d'un sol pezzo" (en un "gran bloque de un solo pedazo"). Como obseva Martinelli, esta obra "puede que hoy no guste o que incluso fastidie -por su teatral grandilocuencia-, pero está fuera de toda duda que constituye la solución más coherente y genial del problema del caballo, tal como había sido planteado por Mochi en Piacenza a principios del seiscientos"⁽²⁷⁾. Alude dicho autor a la original posición del caballo, apoyado en las dos patas traseras -o sea, haciendo una corveta- que Bernini adoptó en esa escultura. Sin embargo, si bien fue una novedad en su época -destinada a darle mayor dinamismo a la posición del caballo- hay que recordar que también las estatuas ecuestres de Alejandro, de Lisipo, y el "Cómodo" del Museo Vaticano, están asimismo en idéntica posición. Lo que indica que los escultores griegos también habían encontrado la debida solución para el llamado "problema del caballo".

Muy similar al "Constantino" es la estatua ecuestre de Luis XIV, hoy en el patio central del Palacio de Versalles que, por ser más bien una obra de los alumnos del Bernini, fue mal acogida por la opinión francesa⁽²⁸⁾. Sin embargo, esto no fue obstáculo para que el escultor F. Girardon la transformara en su "Marco Curcio precipitándose al abismo de fuego". En todo caso, esta nueva posición del caballo inspiraría en adelante muchos monumentos ecuestres en diferentes países. Tal es el caso de la estatua de Felipe IV en Madrid, obra del toscano Pietro Tacca (1557-1650), quien no obstante adoptar esa modalidad berniniana tuvo poco que ver con él en su tipo de escultura, ya que se conservó fiel a su maestro Giambologna⁽²⁹⁾.

El barroco francés tuvo en Pierre Pujet (1620-1694) su más caracterizado exponente. Influenciado por Bernini -quien admiró sus "telamones" o Atlas incorporados a la fachada del Ayuntamiento de Tolón-, esculpió un "Alejandro Magno a caballo", denominado también "Alejandro victorioso" (Museo del Louvre), en el cual se aprecia limpiamente aquel ascendiente del escultor napolitano. Sin ser tan netamente berninianos, sus coetáneos François Girardon (1620-1715) y Antoine Coysevox (1640-1720) rindieron también su tributo artístico al gran retrato ecuestre. El primero hizo una gigantesca estatua de Luis XIV, que estuvo en la Plaza Vendôme -donde hoy se alza la columna naopoléonica- y que fue destruida durante la Revolución Francesa, pero cuyo boceto en bronce se encuentra en el Louvre. Idéntica cosa sucedió con la estatua de ese mismo rey, debida a Coysevox, que se levantaba en Rennes y de cuyo recuerdo sólo queda uno de los relieves de la base⁽³⁰⁾. La subsistencia de tales testimonios nos permite hoy identificar el estilo que predominaba en esas dos obras. Y así, se sabe que el caballo no estaba concebido al estilo del Bernini, sino que marchaba al paso, como el Marco Aurelio. La misma posición se advierte en el monumento al Gran Elector Federico Guillermo III, en Berlín, obra del alemán A. Schluter (1664-1714), un tardío seguidor del Bernini, aunque la citada estatua (1703) sigue más bien la línea romántica del "Colleoni"⁽³¹⁾. Lo mismo acontece con la colosal estatua ecuestre de José I, situada en la Plaza del Comercio de Lisboa, debida al portugués Machado de Castro, (1732-1820).

La moda de la estatua ecuestre se impuso largamente durante la época barroca, es decir a partir del siglo XVII, debido sobre todo a los esfuerzos de Mochi y Tacca. Pero se vió asimismo favorecida por una imposición urbanística que fue frecuentemente apoyada por los poderosos de turno. De ese modo se tendió a "crear en las plazas un punto de atracción, que unas veces era puramente estético, pero que generalmente se dejaba acompañar de una significación simbólica del poder", al decir de Martín González. Y agrega: "En la Roma de los Papas, las fuentes de las plazas tienen una significación de exaltación del Papado; en la Francia fuertemente centralizada en el omnímodo poder del Rey, es la presencia de la estatua de

(27) Valentino Martinelli, *Bernini*, Mondadori, Milano. 1953, p. 152.

(28) Martinelli, op. cit. p. 152.

(29) Martín González, op. cit. p. 223.

(30) Es fama que para modelar el gigantesco caballo de su estatua original, Coysevox hizo detenidos estudios sobre la anatomía de los animales y que incluso llegó a diseccionar un caballo. (Pijoan, op. cit. Vol. XVI, p. 85).

(31) Martín González, op. cit., p. 225.

éste la que da sentido al espacio urbanístico, resaltando el papel de la Monarquía”⁽³²⁾. Aunque, en realidad, no fue preciso esa centralización estatal para que apareciera la estatua del monarca o del príncipe, como lo revelan las estatuas ecuestres de Mochi en Piacenza, que era un simple feudo de los Farnese. Bastaba con la presencia de un poder autocrático -general o local- para que tal especie de estatuas surgiese. Sin embargo, antes del barroco, en el siglo XV, la erección de las estatuas del “Gattamelata” y del “Colleoni” fueron en verdad dos fenómenos excepcionales, puesto que ni Erasmo de Narni ni Bartolomeo Colleoni encarnaban el tipo del autócrata casi siempre representado en los retratos ecuestres. En su caso se trató de dos estatuas conmemorativas u honoríficas. Pero a partir del barroco, es evidente que esa forma escultórica se convierte cada vez más en el símbolo de la autocracia reinante, a tono con las razones que determinaron la aparición de esta clase de monumentos en los tiempos de Alejandro Magno.

Mas tal característica simbólica de la estatua ecuestre -representativa del poder personal- se modificó a partir de la Revolución Francesa. Ya se vió como algunas de ellas fueron entonces destruidas, precisamente como reacción contra tal tipo de poder absoluto. El neoclasicismo, en boga a partir del siglo XVIII, comienza en el siglo XIX a producir estatuas que representan, no ya a los déspotas, sino a los héroes que luchan por la libertad de sus pueblos. Desde esa centuria el retrato ecuestre es abundantemente cultivado por la escultura neoclásica y romántica, sobre todo en virtud de la clientela que surge en América con motivo de la independencia, pues desde entonces las efigies de los libertadores comienzan a presidir las plazas, parques y avenidas de los nuevos países hispanoamericanos. De esa manera, tal forma escultórica fue interpretando las modalidades políticas vigentes. Y así, de una mera expresión del poder individual bajo el absolutismo, pasó a ser la manifestación de un auténtico afán libertario.

Bogotá, 1984.

(32) Martín González, *ibid.* pp. 226/227.

Néstor Madrid-Malo. Poeta y ensayista colombiano. Autor de las siguientes obras: **La política como espectáculo, Ensayos y variaciones, Poemas italianos, Los sueños recobrados, Memoria de los sueños y Navagante del sueño.** Director de la revista **El café literario.**

Rembrandt, Hermensz van Rijn, llamado (1606-1669)
Pintor holandés, dibujante y grabador.



B. 349
Cabeza de la madre de Rembrandt
9.3 x 6.4 cm.
Firmado y fechado: RHL 1631 Haarlem
Colección Pizano, Universidad Nacional, Bogotá