

# Verónica Uribe Hanabergh

v.uribe20@uniandes.edu.co

## Ens.hist.teor.arte

Uribe Hanabergh, Verónica, “La influencia del *Torso del Belvedere* como fragmento accidental en el arte. Desde el renacimiento hasta el siglo XIX”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 23, pp. 74-99.

## RESUMEN

El descubrimiento del *Torso del Belvedere* a principios del siglo xv, afectó las nociones filosóficas sobre la concepción de la obra de arte. El Torso se consideró una pieza escultórica incompleta pero perfecta y esto despertó la conciencia sobre lo terminado, lo fragmentario y lo arruinado en el arte. Desde el Renacimiento hasta el siglo xix, muchos artistas encontraron inspiración en esta pieza, no solo formalmente sino también porque activaba la imaginación y por el poder que se le otorgó al espectador como participante activo en la recepción de la obra de arte.

## PALABRAS CLAVE

*Torso del Belvedere*, *non finito*, obra de arte, fragmentario, ruina.

## TITLE

*The Belvedere Torso's influence as an accidental fragment in art, from the Renaissance to the XIX<sup>th</sup> century*

## ABSTRACT

The discovery of the *Belvedere Torso* in the early XV<sup>th</sup> century changed the philosophical notions about the conception of the work of art. The Torso was considered an incomplete piece, albeit perfect, and helped to made awareness about the ideas of a finished, a fragmentary or a ruined work of art. From the Renaissance to the XIX<sup>th</sup> century, artists found themselves inspired by the Torso, not just by its formal aspects, but also because it activated imagination and because of the power conferred to the observer as an active participant in the reception of the work of art..

## KEY WORDS

*Belvedere Torso*, *non finito*, work of art, fragmentary, ruin.

## Afiliación institucional

Profesora Asistente, Departamento de Arte, Universidad de los Andes.

Maestra en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Australia. En la actualidad se dedica a la docencia, la investigación y la creación plástica. Doctora en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (noviembre de 2009). Profesora asistente de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, Bogotá. Algunas de sus publicaciones son *El arte del fragmento: el origen del boceto como expresión estética*, Erasmus Ediciones, Barcelona, 2012, libro basado en su tesis doctoral y es coautora del libro *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* de Beatriz González Aranda, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2013.

# La influencia del *Torso del Belvedere* como fragmento accidental en el arte.

## Desde el renacimiento hasta el siglo XIX<sup>1</sup>

Verónica Uribe Hanabergh

La reconocida obra de arte, el *Torso del Belvedere* o el *Hércules del Belvedere*, descubierta en 1430 en el *Campo de Fiori* de Roma, se adjudica al escultor helénico Apolonio, hijo de Néstor. A principios del siglo XVI fue propiedad del escultor Andrea Bregno, y durante el Saco de Roma en 1527 sufrió algunos daños adicionales a los que ya tenía en su descubrimiento. Esta pieza suscitó todo tipo de reflexiones en escritores, filósofos y artistas desde mediados del Renacimiento hasta el siglo XX. En la época en que se descubrió, esta representaba los ideales de belleza, fuerza, movimiento, tensión y dinamismo que intentaban lograr escultores como Miguel Ángel y Rafael en sus obras. La admiración de este primer artista, así como de otros hacia el vestigio, ha sido ampliamente documentada en la historia del arte; escritores como Winckelmann y Reynolds, y artistas como Rubens, Gérôme y Rodin hicieron hincapié en la importancia visual y poética de esta pieza (figuras 1 y 2).

La razón para que esta obra sea punto de inicio y vértice es que el *Torso del Belvedere* es realmente un fragmento de lo que posiblemente fue la figura de un Hércules, Hércacles o un Polifemo sentado sobre una piel de pantera. Es el primer fragmento de una obra de arte que fue admirada como tal, un fragmento visto como un objeto estético. La ausencia de brazos, de piernas, de cabeza y de parte de su pecho no fueron razones suficientes para que la calidad

---

<sup>1</sup> La publicación de este artículo fue posible gracias al apoyo financiero del fondo FAPA de la Vicerrectoría de Investigaciones y la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes.

FIGURA 1. Apolonio de Atenas. *Torso del Belvedere*, siglo D.C. Museo Pio-Clementino, Museos del Vaticano, Italia. Fotografía: Wikipedia- dominio público.





**FIGURA 2.** Apolonio de Atenas. *Torso del Belvedere* (Detalle), siglo I D.C. Museo Pio-Clementino, Museos del Vaticano, Roma, Italia. Fotografía: Wikipedia, dominio público.

del trabajo escultórico de su autor dejara de admirarse. Antes de su descubrimiento no se documenta asombro alguno por un fragmento como ocurre con este.

El entusiasmo por el *Torso del Belvedere* es el primer indicio de la posibilidad que tendrá un fragmento en la modernidad de ser admirado de la misma manera y con los mismos parámetros con los que se admiraba y elogiaba una obra de arte completa o terminada. El hecho de haber sido descubierta en el Renacimiento ayudó a que su hallazgo tuviera gran importancia ya que se encontró en un momento en el que el respeto por la Antigüedad Clásica era vital. Larry Gross sugiere que fue la cualidad sagrada que se adjudicaba a los objetos clásicos lo que logró que sus respectivos fragmentos se transformaran en el equivalente estético de reliquias sagradas<sup>2</sup>.

Cabe aclarar que no por el hecho de que los fragmentos de la escultura antigua se convirtieran en objetos de encanto, se promovía que los artistas del Renacimiento, época en que el *Torso* se descubrió, dejaran piezas inconclusas o presentaran obras en estados arruinados. Esta pieza era admirada por lo que se suponía había sido. Se sabía que la obra había existido

---

<sup>2</sup> L. Gross, "The Fragment itself" en H. S.-G. Becker (ed.), *Art from start to finish: Jazz, Painting, Writing and other improvisations*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 149.

en su totalidad y que a raíz de circunstancias ajenas al artista que la había creado, ahora se encontraba desmembrada. Hay que anotar también que el entusiasmo por el fragmento no anulaba el deseo y la nostalgia por la obra que en un principio existió completa y que debería seguir completa a pesar de su historia como materia. Con los descubrimientos de piezas como el *Torso del Belvedere*, se desencadenaron una serie de análisis para poder comprender las obras autónomas que no necesitan defender su cualidad de trozo, de parte o de obra heterogénea, buscando una autonomía que ya se les ha establecido. Andre Chastel, por ejemplo, menciona el papel simbólico que juega el *Torso* al decir que este representa la dignidad de las artes a la vez que su caducidad<sup>3</sup>.

Otro de los principales motivos que hicieron que el *Torso* fuera paradigmático en el siglo xv fue el cambio en la concepción del artista y de la obra que este crea. El surgimiento de la idea de genio creador permitió que todo aquello creado por el artista genial fuera válido como parte del corpus de su obra. Por esto, al haber considerado al escultor griego como un gran artista capaz de esculpir obras de gran armonía y perfección, esta pieza, aunque estuviera demacrada por el tiempo y el maltrato, tenía derecho a poseer los mismos atributos estéticos que cualquier otra obra creada por la misma mano. Este fue un primer paso para se llegara a creer y establecer que la huella del artista quedaba impresa en todo aquello que él hiciera, intentara hacer o comenzara y nunca terminara.

También fue razón de asombro, durante el Renacimiento, la posibilidad de ver la pieza como un conjunto escultórico, además de imaginar lo que habría sido de no haberse roto y extraviado sus miembros. Este tipo de restos eran observados por sus proporciones armónicas, idealismo anatómico y belleza suprema, siendo todas estas cualidades indispensables en el pensamiento estético que los enmarca. Sabemos por Gombrich que, desde pequeño, Miguel Ángel se dedicó a estudiar las obras de los escultores griegos y romanos en la colección de los Médicis<sup>4</sup>. Analizó y dibujó la belleza del cuerpo humano con sus movimientos, músculos y tensiones hasta lograr comprender los ideales bajo los cuales habían trabajado los maestros del pasado. De hecho, la posición dinámica en la que se encuentra el *Torso*, con los hombros en ángulo, Miguel Ángel la utilizó en varios de sus personajes del techo de la Capilla Sixtina<sup>5</sup> (figura 3).

El entusiasmo que se presentó por esta fracción de escultura, que debe su nombre a su ubicación dentro del Vaticano, y más específicamente dentro del Palacio y el Patio del Belvedere, permitió que la obra fuera copiada y difundida por artistas e historiadores para que su imagen recorriera la historia del arte hasta las Vanguardias del siglo xx. El tema central alrededor de esta labor era la recopilación de todos los ideales de belleza que se exaltaron en las obras de la Antigüedad. Por medio de este fragmento, la totalidad de lo que fue una obra en su conjunto puede contemplarse solo a través de una parte de ese todo. Es una

---

<sup>3</sup> André Chastel, *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris: Flammarion, 1978, p. 40.

<sup>4</sup> Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Madrid: Debate, 2001.

<sup>5</sup> En este caso, el San Bartolomé que hace parte del conjunto central del Juicio Final.



FIGURA 3. Miguel Ángel. *San Bartolomé* (Detalle de *El Juicio Final*), 1535-41. Fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Italia. Fotografía: Wikipedia- dominio público.

novedad en la recepción del arte que una pieza, que en otro momento pudo despreciarse por su condición de trozo, permitiera la admiración y el estudio de los cánones de belleza de algo que ya no está completo.

Esta conclusión lleva a una de las derivaciones de este tema de lo fragmentario: la obra sin terminar, entendida como la cuestión del *non finito*. El *Torso* es un fragmento de una obra que se terminó pero posteriormente tuvo afectación por el tiempo y sus vicisitudes. Es muy diferente hablar de la obra que queda sin terminar de manos de su autor. Por ejemplo, Miguel Ángel dejó muchas obras inacabadas y sin concluir, como es el caso de su serie de los *Esclavos*<sup>6</sup>.

Mucho se ha escrito sobre las razones detrás del *non-finito* miguelangelesco. Vasari, por ejemplo, explicaba que era la insatisfacción del artista con su propio trabajo que lo llevaba a abandonarlo; sin embargo, el escritor siempre defendió estas obras inconclusas<sup>7</sup>. Por otro lado, Pietro de Cortona y el Padre Ottonelli, en su *Trattato di pittura e scultura* de 1652, comentaban que el *non-finito* de Miguel Ángel mostraba que un gran artista podía abandonar su trabajo sin ser culpado, ya que sus ideas siempre eran más importantes que la realización de las mismas.<sup>8</sup> Finalmente, expertos como el Profesor Creighton E. Gilbert, enumeran que muchas obras

<sup>6</sup> Francis Haskell, & Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven & London: Yale University Press, 1981.

<sup>7</sup> Giorgio Vasari, *Vida de grandes artistas*, Madrid: Mediterráneo, 1966.

<sup>8</sup> Juergen Schulz, "Michelangelo's Unfinished Works", *The Art Bulletin*, 57, (1975), 3.

del escultor se quedaban sin terminar debido a, "...problemas económicos, competencia entre encargos, incumplimiento en los pedidos de materiales y circunstancias similares."<sup>9</sup>

Cualquiera que fuera la razón, se sabe que Miguel Ángel dejó tres quintas partes de su obra sin terminar<sup>10</sup>. No es relevante aclarar si esto se debía por causas externas al artista, o a temas relacionados con su personalidad y su carácter. Lo que realmente importa es que con el tiempo estas obras hicieron parte de un corpus cerrado adjudicado al florentino. Esto significó que con la noción del artista genio en apogeo, sus obras sin terminar representaban de igual manera una capacidad de formalizar las ideas aunque estas no llegaran a su total realización material. Tanto la época como el artista preferían la obra terminada y es aquí donde se presenta el caso del artista moderno que aun teniendo las habilidades técnicas, la destreza y el conocimiento de las reglas, no puede llevar su obra hasta el final.

Miguel Ángel, el representante de esta manera de sentir, pensar y trabajar. Aquella imposibilidad de sentirse a gusto y contento con su propia obra lo llevaba a dejar piezas inconclusas. Su proceso no necesariamente era consciente; sin embargo, la sola existencia de ese conflicto interno demuestra que la subjetividad, la originalidad y el proceso creativo único ya estaban bien encarnados en el alma del artista renacentista. Esa falta de proceso consciente y de total aceptación estética, filosófica y social de la obra sin terminar corrobora lo que Schulz comenta sobre las obras que se consideraban incompletas; estas siempre se mantenían a la búsqueda de su completitud, "las estatuas sin terminar son escasas, precisamente porque se consideraban inacabadas. Las estatuas inacabadas de un artista por lo general eran entregadas a otro para ser completadas, o se guardaban para su futura terminación o canibalización. La época insistía en obras terminadas, y Miguel Ángel personalmente, también las prefería"<sup>11</sup>.

Con el límite tan complejo que hay en la obra de Miguel Ángel entre el deseo de completar y la imposibilidad subjetiva de hacerlo se puede concluir que por el hecho de haberse inspirado en piezas como el *Torso*, la mirada hacia lo que estaba incompleto sí era posible, aunque la puesta en práctica de esa mirada generara un enorme caos interno. Esa confusión del artista es la misma que permitió de ahí en adelante la apreciación ya no solo de las obras fragmentarias e incompletas sino de los bocetos e incluso de los dibujos preparatorios.

Existen incontables ejemplos de la inspiración que generó el *Torso del Belvedere* entre los siglos XVI y XIX. Como obra, como escultura, como historia, como símbolo y metáfora e incluso como poesía: Bocetos como el de Domenico Beccafumi, hecho seguramente como ejercicio para estudiar las leyes de armonía, proporción, equilibrio y belleza de la Antigüedad Clásica; o el curioso retrato de familia de Arrigo Licino, hermano de Bernardino Licino, de finales del XVI, en el cual, además de los miembros retratados, aparece una pequeña ré-

---

<sup>9</sup> Creighton E. Gilbert, "What is expressed in Michelangelo's 'Non-Finito'", *Artibus et Historiae*, 24, (2003), p. 48.

<sup>10</sup> Juergen Schulz "Michelangelo's Unfinished Works", p. 3.

<sup>11</sup> Schulz, p. 3.



**FIGURA 4.** Bernardino Licino. *Retrato de Arrigo Licino y su familia* (Portrait of Arrigo Licino and his Family), ca. 1535-40. Óleo sobre lienzo. Galleria Borghese, Roma, Italia. Fotografía: Wikipedia, dominio público.

plica del *Torso* en manos de uno del joven Fabio que se presenta como escultor mostrando con orgullo una pequeña réplica del *Torso*, como si de un pequeño miembro o mascota de la familia se tratase. Es más, la pequeña réplica tiene en esta muestra una de sus piernas completas (figura 4)

Existen dibujos en tinta como el de Maarten van Heemskerck, quien intenta plasmar el volumen de la pieza en un sencillo pero cautivador esbozo clásico visto de espaldas. Con mayor detalle y un trazo más sutil, el dibujo de Hendrick Goltzius, visto con los ojos de un grabador barroco, que dibuja la réplica de la obra en cuestión a partir de un yeso. También existe el dibujo de Annibale Carracci, en el que el *Torso* aparece ligeramente esbozado de medio lado, un dibujo que seguramente no tuvo nunca la pretensión de ser más que un elemento de estudio visual. Una y otra vez nos podemos preguntar, ¿en qué consiste la fascinación por este trozo de mármol? (figuras 5 y 6)

El *Torso del Belvedere* sirvió de fuente de inspiración para muchos artistas que pasaron por Roma en algún momento de sus vidas. La mayoría, bajo el famoso peregrinaje del *Grand Tour* o de la aventura educativa y artística que concluía en Roma. Bien decía Lord Byron en el Cuarto Canto de *Las peregrinaciones de Childe Harold*, cuando aclamaba: “Bella Italia, eres el jardín del mundo”<sup>12</sup>. En Italia estaba todo lo que había que aprender, estudiar y vivir sobre

<sup>12</sup> George Gordon Byron & Jerome J. McGann, *Lord Byron: the major works*, Oxford University Press, 1986, p. 21.

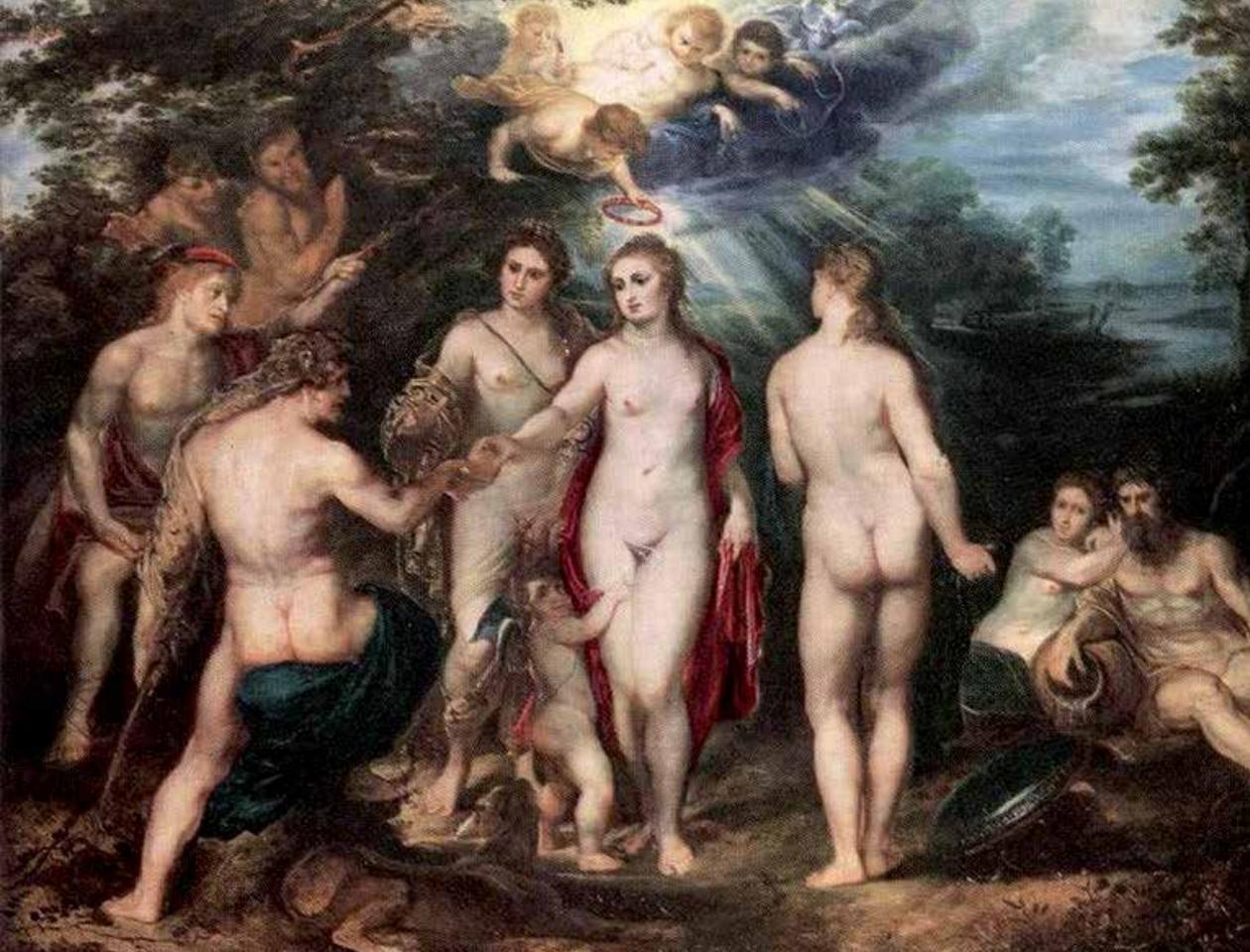


FIGURA 5. Arriba a la izquierda, Maarten van Heemskerck, *Torso del Belvedere* (The Belvedere Torso), 1532-37. Tinta sobre papel. Gemäldegalerie, Berlín, Alemania. Fotografía: Wikipedia, dominio público.

FIGURA 6. Arriba a la derecha, Hendrick Goltzius, *Torso Belvedere*, 1591. Teylers Museum, Haarlem, Holanda. Fotografía: © Teylers Museum Haarlem The Netherlands.



FIGURA 7. A la izquierda, Peter Paul Rubens. *Torso del Belvedere*, 1600. Lápiz y tiza negra sobre papel. Rubenshuis, Amberes, Bélgica. Fotografía: Wikipedia, dominio público.



**FIGURA 8.** Peter Paul Rubens, *Juicio de París* (The Judgment of Paris), 1597-99. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres, Inglaterra. Fotografía: Wikipedia, dominio público.

el arte, su pasado y su futuro. Todas las ideas que sugería el *Torso* eran álgidamente discutidas en el Renacimiento, el Clasicismo y también en el Romanticismo. En 1601, recién llegado a Roma por una estancia que duraría ocho años, Rubens se sintió especialmente atraído por esta pieza y la dibujó en varias ocasiones. Esta devoción por la escultura llegó hasta el punto de inspirar la figura de Paris en varias de las versiones del *Juicio de París* y al Cristo de la *Coronación de Espinas* de la Capilla de Santa Elena en la cripta de la Santa Croce (figuras 7 y 8).

Ya en el siglo XVII, el *Torso* había tenido suficiente divulgación como pieza importante en el estudio de la Antigüedad Clásica en Roma. *El Torso* fue un elemento de peregrinaje cuando se pisaba la ciudad de los Papas. Es más, fue material de estudio obligatorio en todas las Academias europeas como la de Bellas Artes de París o la Real Academia de Londres, aun cuando el alumno no tuviera la oportunidad de viajar a Roma a estudiarlo directamente. Se hicieron incontables réplicas en yeso para que estas fueran copiadas por el estudiante que deseaba aprender armonía, proporción, movimiento y dibujo. Este es el caso del cuaderno del artista Joseph Highmore, que incluye cuatro estudios de miradas diferentes de la misma pieza (figura 9).

Otros artistas, como la pintora Angélica Kauffman, hicieron alusión al papel académico y educativo que tuvo a finales del XVIII el estudio del *Torso* en las ya instauradas academias del arte. Sabemos que a Kauffman, la Real Academia de Londres, dirigida por su amigo, Sir Joshua Reynolds, le encargó cuatro imágenes alegóricas sobre los elementos del arte: invención, composición, dibujo y color. En la alegoría al dibujo plasmó la imagen de una artista dibujando con dedicación el *Torso* en un entorno de columnas clásicas y ambiente solemne.

La copia del *Torso*, una y otra vez, mostraba la importancia del buen dibujar y de la correcta imitación de los modelos clásicos. Kauffman, amiga de Winckelmann, vivió muchos años en Roma, donde incluso hizo parte de la Academia Francesa en esta ciudad y del establecimiento del importante Premio de Roma. Conocedora de los preceptos neoclásicos que regían las discusiones contemporáneas, el dibujo de los modelos y la teoría detrás de esta práctica fueron comunes en sus obras.

Sir Joshua Reynolds en su labor de Presidente de la Academia inglesa impartía un discurso anual a sus estudiantes en el que trataba diversos temas de arte. En su décimo discurso, en 1780, menciona al *Torso* cuando declama:

Sabiendo que la excelencia inspira sentimiento, ¿qué artista ha mirado al *Torso* sin sentir un cálido entusiasmo, como salido de los grandes esfuerzos de la poesía? ¿De dónde surge esto? ¿Qué es lo que hay en este fragmento que produce este efecto, sino es la perfección de esta ciencia de la forma abstracta?<sup>13</sup>

Durante el Neoclasicismo, Winckelmann aconsejaba a los artistas que imitaran las obras de la antigüedad y que aprendieran de ellas:

[...] [el artista] aprende [...] hasta qué punto la más bella naturaleza puede, tan audaz como sabiamente, elevarse por encima de sí misma. Esta imitación enseñará a pensar y a concebir con seguridad, en tanto que aquí se hallan determinados, a la vez, los límites de lo bello humano y de lo bello divino<sup>14</sup>.

Winckelmann, con su fascinación por el arte antiguo, por la arqueología y por la imitación de los clásicos por parte de los artistas de su época, escribió varios textos sobre el *Torso*. En una importante *Descripción del Torso del Belvedere*, de 1756, aparece una primera alusión a esa labor que debía hacer el observador en su mente para completar la pieza:

Esta descripción mía se refiere únicamente a lo ideal de la estatua, porque ella lo es así y existe en especial sólo en la mente, dado que se trata de un fragmento de una figura o pieza semejante a muchas otras diversas estatuas<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, R. R. Wark (ed.), San Marino: Huntington Library, 1959.

<sup>14</sup> Johann Joachim Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 187.

<sup>15</sup> Johann Joachim Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*.



FIGURA 9. Joseph Highmore, *From Sketchbook of Figure Studies after Classical Statues, Two Studies of the Belvedere Torso*, 1710-1720. Tinta y grafito sobre papel. Tate, Londres, Inglaterra. Fotografía: © Tate, London 2012.



FIGURA 10. Artista: Anne Vallayer-Coster. *Los atributos de las artes* (Les Attributs de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture), 1770. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Musée du Louvre.

A pesar de su asombro por este trozo, y de su capacidad de entender lo que fue esa obra y de verla por medio de sus facultades como un fragmento digno de la mirada estética, Winckelmann lamenta el estado desgastado de la escultura y dice al lector:

[...] te sitúo frente a una obra que hay que contar entre las más bellas de su clase y que hay que también que considerar entre las creaciones artísticas supremas que han llegado hasta nuestro tiempo. ¡Mas cómo podré describírtela si está despojada de las partes más delicadas e importantes que la naturaleza ha dado al hombre! Semejante a una magnífica encina que yace derribada, desmochada y despojada además de ramas y frondas, y de la que solo se ha salvado el tronco desnudo, se yergue aún, maltratada y mutilada, la estatua del héroe: fáltenle la cabeza, los brazos, las piernas y la parte superior del pecho<sup>16</sup>.

Este es el tono del autor durante toda la descripción. Oscila entre una fascinación de poder ver con su imaginación lo que fue la pieza y un lamento por lo que se ha perdido. La

---

<sup>16</sup> Johann Joachim Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 183.

actitud es la de una total conciencia de que no por el hecho de estar desmembrada, la pieza es menos estimulante ni admirable. A su vez, el pensador tampoco expresaría su admiración si el desmembramiento hubiera sido a propósito; su postura es, hasta cierto punto, de resignación:

A la primera ojeada no percibirás sino una piedra informe; pero podrás penetrar en los secretos del arte y descubrir el prodigio del mismo si eres capaz de contemplar esta obra con ojos más reposados y serenos: entonces se te mostrará el Hércules rodeado de todas sus empresas, y el héroe y el dios se te harán visibles al mismo tiempo en este fragmento<sup>17</sup>.

Aquella penetración en los secretos del arte a la que apela Winckelmann es aparente en obras como *Los atributos de las artes* de Anne Vallayer-Coster, la joven artista francesa considerada prodigio en su época por haber ingresado a la Academia de Bellas Artes a los 26 años, quien pone al *Torso* como eje central del bodegón que de manera equilibrada manifiesta el ideal del arte en el siglo XVIII (figura 10).

Durante los siglos XVII y XVIII, el *Torso* juega una función mayoritariamente alegórica: su papel es ser símbolo del arte y más específicamente de la escultura perfecta. El bajorrelieve de Jacques Buirette es un excelente ejemplo de un *Torso* que sirve de apoyo a la escultura como idea femenina. Asimismo, la escultura de Etienne Falconet también ubica al *Torso* como depositario de todo lo ideal que yace bajo aquel simple trozo de mármol roto. La alegoría femenina de la Escultura apoya su brazo sobre la espalda del *Torso* en actitud de descanso del trabajo, mientras en su mano sostiene el cincel (figuras 11 y 12).

El cuadro de Giovanni Paolo Pannini, como bien lo titula su autor, también es una alegoría. En este caso ya no solamente del arte sino de toda la decadencia y caída del Imperio Romano y, con él, de las artes que lo engrandecieron. El *Torso del Belvedere*, sentado en la esquina inferior izquierda del cuadro, parece observar todos los vestigios de aquel pasado grandioso que se fue.

Repasando la mirada de Winckelmann, este le adjudica al observador el poder y la voluntad de contemplación. Ese también es un tema moderno, ya que no es solo la obra la que debe tener la capacidad de llevar al espectador a los secretos del arte, sino que los ojos y la mirada del observador también cumplen un papel crucial. Se podría hablar de una ética de la imaginación que surge con las libertades de imitación y de creación. Ya no es solo la idea de la facultad imaginativa y lo que esta produce, sino que además surge una ética alrededor de la autoridad que puede acceder a ese estado imaginativo. No cualquier observador puede admirar el fragmento por medio de la conclusión de una imagen mental que este suscita. Por la misma razón, académicos como Reynolds temían el poder que los fragmentos y los bocetos tuvieran sobre la ética laboral del alumno. Por medio de una jerarquía de clases y de educación se podía controlar esa imaginación, ya que, si esta se dejaba en manos vulgares, el resultado al contemplar la pieza sería igualmente vulgar. La educación era una obligación previa al uso de la facultad para asegurar el conocimiento previo de los cánones antiguos y que el producto completado en la mente del

---

<sup>17</sup> Winckelmann, p. 134.



**FIGURA 11.** Jacques Buiette, *Unión de la pintura y la escultura* (L'Union de la Peinture et de la Sculpture), 1663. Bajorrelieve en mármol. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: © Musée du Louvre.

admirador fuera digno igualmente de admiración. En el texto ya citado, Winckelmann continua alabando al *Torso* y a su autor, “[...] he aquí, según se desprende y aprende de este torso, cómo la mano de un maestro creador ha sido capaz de hacer espiritual la materia”<sup>18</sup>. Y agrega, “[...] en este fragmento está ínsito un monumento que ningún poeta supo erigirle, puesto que los aedas solo cantaron la fuerza de sus brazos, mas con dicho monumento el artista los ha sobrepujado”<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Winckelmann, p. 136.

<sup>19</sup> Winckelmann, p. 136.



**FIGURA 12.** Étienne-Maurice Falconet, *Alegoría de la escultura* (Allegory of Sculpture), 1746. Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra. Fotografía: © Victoria and Albert Museum, London.

Al final, después de una completa descripción del *Torso del Belvedere*, Winckelmann vuelve a lamentarse por el estado de la pieza. Así se demuestra que el salto hacia la capacidad de respetar un fragmento como objeto estético estaba dado; aun así, ese estado fragmentario no era el ideal; al menos no a mediados del siglo XVIII. Para que eso sucediera habría que esperar casi un siglo y medio para llegar al resultado del fragmento como obra intencionada y voluntaria que habla del proceso subjetivo de su autor. Finalmente concluye Winckelmann:

El arte llora a la par conmigo. Porque esta obra que él podría contraponer a las máximas invenciones del ingenio y del estudio, y por medio de la cual podría aún levantar asimismo su cabeza, como en su época dorada, a la altura máxima de las meditaciones humanas, y que es tal vez la última a la que él había dedicado sus energías más extremas, tiene que verla hoy semidestruida y



**FIGURA 13.** Francisco de Goya y Lucientes, *El Colosso* (Seated Giant), 1818. Aguafuerte. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos. Fotografía: © (Fecha de publicación) Museum of Fine Arts, Boston.

bárbaramente maltratada. ¿A quién no le ha llegado al alma, a la vista de este *Torso*, la pérdida de tantos cientos de obras maestras del arte? Mas el arte, que nos quiere seguir instruyendo, nos hace caer de nueva cuenta en estas tristes reflexiones y nos muestra cuánto se ha de aprender todavía de lo que se ha salvado y desde qué punto de vista debe examinarlo el artista<sup>20</sup>.

Con los primeros pinos del Romanticismo, una gran parte de la fascinación de artistas y filósofos por esta pieza de arte se debió a su capacidad de cautivar y sugerir. Ya no son únicamente los elementos formales de proporción y anatomía que se apreciaban durante el

---

<sup>20</sup> Winckelmann, p. 137.

Renacimiento o el Neoclasicismo, aunque estos también son valorados. El poder del *Torso* durante el siglo XIX se encuentra detrás de aquello que sugiere y que no está presente. Con la facultad de la imaginación, los ojos que observan el *Torso del Belvedere* en este momento de la historia consideran valioso el efecto que este tiene en la imaginación del observador. El potencial de cada espectador de terminar visualmente aquel fragmento a su antojo es lo que mantiene su gran valor estético a partir de finales del siglo XVIII. Con la mirada hacia el pasado, el Romanticismo reconoce que el *Torso* vive en Miguel Ángel, en Rubens y en cada maestro que peregrinó para dejarse encantar ante la pieza.

Los bocetos de Francisco de Goya en su cuaderno de viaje de Italia son reconocibles como producto de la mirada del artista romántico del XIX, aun cuando la fecha de su viaje sea al final del siglo anterior. La rapidez y soltura del gesto en nada se parecen a los ejemplos que se mostraron antes. El carácter de dibujo no terminado es claro incluso mirando que el pedestal sobre el que se sienta Hércules está ligeramente apuntado. En varias hojas de su cuaderno italiano dibuja Goya al *Torso*, lo que nos permite saber que el artista buscó la pieza y la captó desde diversos ángulos. En el catálogo de la exposición *Goya e Italia* del Museo de Zaragoza, de 2008, Joan Sureda comenta sobre el paso de Goya por Roma:

[...] se columbra un Goya que en sus paseos por la ciudad fija sus ojos en la decoración fantástica de las fuentes, que conoce el mundo de Salvator Rosa y el de Francesco Trevisani y que probablemente frecuenta la Accademia di San Lucca. Un Goya, ¿cómo no? Que muestra igualmente aprecio por la Antigüedad arqueológica como lo patentizan los dibujos del *Torso del Belvedere* y el *Hércules Farnese*<sup>21</sup>.

Como ejemplo ya no necesariamente de dibujo de observación de la pieza, sino al contrario, de la inspiración que este suscitó, existen grabados como el *Gigante sentado* o *Colosso* de Goya en el que la musculatura de la espalda e incluso la posición del sujeto pueden haber sido sacados directamente de su cuaderno italiano. Grabados o bocetos preparatorios para su gran lienzo llamado igual que este aguafuerte (figuras 13 y 14).

Delacroix, a su manera, enloquecido admirador de Miguel Ángel, entendía no solo la veneración que sentía el florentino por el famoso mármol del Belvedere sino también la tendencia del escultor a dejar sus obras inconclusas; incluso escribió sobre ellas en su diario:

Champrosay. Lunes 9 de mayo de 1853

El tedio es evidente en sus estatuas, algo que podemos descubrir nosotros mismos aunque los historiadores no nos cuenten que solía disgustarse con su trabajo a la hora de terminar, porque (según dicen) le parecía imposible realizar sus concepciones sublimes. Es fácil observar de las partes que se mantienen toscas —por ejemplo, pies que todavía están enterrados en el bloque, y el material de otras partes que está ausente—, que la falla de la obra está en la concepción y en la ejecución, no en las exigencias extraordinarias de un genio que fue creado para llegar a las alturas y que se detuvo antes de llegar debido a su insatisfacción. Es más probable que su concepción

---

<sup>21</sup> Joan Sureda, Catálogo de la exposición *Goya e Italia*, del Museo de Zaragoza, de 2008, p. 103.



**FIGURA 14.** Francisco de Goya y Lucientes, *Torso del Belvedere* (vista lateral derecha), 1771. Lápiz negro. Fotografía: © 2012 Museo Nacional del Prado Madrid (España).

fuera vaga, y le exigía mucho a la inspiración del momento para desarrollar su pensamiento. Si perdía la esperanza continuamente, era porque realmente era incapaz de llevar la obra más lejos<sup>22</sup>.

Para citar un ejemplo puntual de esta importante influencia, el pintor francés, en su obra *La Barca de Dante*, de 1822, basó la figura de *Flegias*, el remador sobre el río Estigia, en el *Torso del Belvedere* y en algunas figuras de la *Capilla Sixtina*<sup>23</sup>. De la mano del mismo

---

<sup>22</sup> Delacroix, Eugene. *The Journal of Eugene Delacroix*. New York: Phaidon Press, 2004. p. 193.

<sup>23</sup> Sara Pappas, "Managing imitation: translation and Baudelaire's art criticism", *Nineteenth-century French studies*, March 2005, Vol. 33, 3-4, primavera-verano, 2005, pp. 320-341.



FIGURA 15. Eugène Delacroix, *La Barca de Dante*, 1822. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París, Francia. Fotografía: Wikipedia- dominio público.

artista tenemos prueba de su encanto y devoción hacia la pieza en bocetos con anotaciones como estas (figuras 15 y 16):

Ambiciosas obras de los antiguos humanos,  
del tiempo que todo lo destruye y yo atestiguo los estragos:  
Jóvenes, bellezas dulces, obras maestras de amor  
Viendo mis restos soñad con hacer uso  
De rápidos momentos que pasan sin regreso  
Los siglos son monte reparto  
El vuestro es apenas un bello día.

Jean-Léon Gérôme también pintó un cuadro en honor al célebre trozo de mármol y a Miguel Ángel, el cual tituló *Miguel Ángel reconociendo el Torso del Belvedere* (1849). En ella aparecen el artista y el joven aprendiz admirando y acariciando la obra de arte. La historia revela que Gérôme se identificaba con el anciano y ciego Miguel Ángel, quien se encuentra en una actitud de total ensimismamiento ante la pieza. La manera como los dos personajes observan la obra hace pensar en una actitud de adoración hacia la escultura y su creador.



**FIGURA 15.** Eugène Delacroix, *Boceto y poema del Torso del Belvedere* (*Etude de torse d'après l'antique*), 1817-21. Museo del Louvre, París, Francia.

No solo el Romanticismo se dejó llevar por el Torso con artistas como Goya y Delacroix. Otros del siglo XIX como Turner, Grandville y Rodin se vieron impregnados por el auge que suscitó esta pieza y por el efecto que tuvo sobre Buonarroti. El encanto por el escultor y por su obra se basó en aquel reflejo de su pasión, de su exageración y de su desequilibrio. En todo caso, para el movimiento romántico, la inspiración en la pieza se debía al poder que tenía de suscitar, de decir lo que no estaba, de hablar sobre el vacío.

Así se traza la línea que une el desarrollo de los ideales estéticos que aquí conciernen: El Torso, admirado como fragmento de una obra maestra creada por manos del hombre y mutilada por la naturaleza, tiene también un paralelo en el Neoclasicismo y Romanticismo por el auge de la poética de la ruinas y los bocetos. Las ruinas también han sido creaciones arquitectónicas del hombre y puestas a merced de la naturaleza y del tiempo para ser transformadas en monumentos épicos. Ellas son fragmento en el sentido de ser un elemento de goce estético por su alusión a la fuerza arrolladora y a la vez creadora de la naturaleza. Ellas hacen juego con la diabólica interacción del tiempo para así generar una nueva obra de arte o en este caso obra de arquitectura digna de poder admirarse y poetizar. Además de este

paralelo entre el *Torso* en el Renacimiento y las ruinas en el Romanticismo, se puede hacer énfasis en otro paralelo similar: el de las obras inacabadas de Miguel Ángel con los bocetos de los pintores Románticos. Explica Llorens:

El *non finito* miguelangelesco que comentaron sus primeros biógrafos y entusiasmó a los románticos sigue entusiasmándonos hoy. Si en otros momentos históricos se prefirieron el *David* o el *Moisés*, en el siglo XIX se prefirieron los esclavos inacabados de la tumba de Julio II y hoy preferimos la *Piedad Rondanini*. Incluso ha habido en esto una gradación, ya que no es lo mismo exaltar lo inacabado de los esclavos porque en ellos podemos apreciar la huella de los instrumentos de trabajo, el punzón o la gradita, es decir la huella directa de la mano del maestro, que exaltar, como lo hacemos en la *Piedad Rondanini*, los cambios de dirección del proyecto, sus dudas y arrepentimientos en cuanto a la escala de la obra, su concepción misma. No es lo mismo exaltar en la obra su inmediatez respecto de la mano que preferir a la obra el proceso de su creación, abierto aún, inconcluso. Prefiriendo la apertura de la obra inacabada *qua* proceso nos revelamos como contemporáneos de la época de Picasso, el autor que, jugando con el doble sentido del verbo acabar decía que “acabar una obra es acabar con ella” (“*achéver une oeuvre c’est l’achéver*”)<sup>24</sup>.

El *Torso del Belvedere* también fue capturado por el ojo y el pincel del romántico inglés J.M.W. Turner. Con su mirada puesta en firme sobre la luz, en este dibujo exalta el volumen del *Torso* en sus músculos que han sobrevivido como punto de mayor dramatismo. El gran “pintor de la luz” que con sus cuadernos de apuntes recorrió el continente europeo y de quien se dice en Italia descubrió la luz, se dejó seducir también por el fragmento en este dibujo que retrata el torso, vista de frente. Este dibujo se elaboró a partir de una copia en yeso del torso; las sombras son duras y la superficie de la figura aparece opaca (figuras 17 y 18).

A finales del siglo XIX aparece un nuevo Miguel Ángel que toma los rasgos de la modernidad de Baudelaire y los lleva a su máximo expresión: intimidad, espiritualidad y aspiración de infinito<sup>25</sup>. Una de las obras maestras de Auguste Rodin, *El Pensador*, se vio indiscutiblemente influida por el *Torso* y su mirada hacia el fragmento, el movimiento y el dinamismo. La obra escultórica de Rodin ya no es una obra cerrada y conclusa: es, al contrario, la heredera de aquella imaginación colectiva cultivada tras siglos de admirar piezas como el *Torso*. Las esculturas de Rodin son un boceto eterno, un inagotable *work-in-progress*, múltiples miradas que giran alrededor de las opciones, decisiones y deseos del artista moderno. Rodin es el escultor que hace del *non-finito*, del fragmento y de la obra sin terminar, un elemento indispensable de su obra y de su pensamiento. Al admirar una escultura de Rodin, el proceso por el que se llegó a ella está latente y puede establecerse que ese paso es un paso de gigante en los años finales del siglo XIX. El camino que se abrió con un elemento como el boceto permitió que el proceso de creación de una obra no fuera un aspecto privado, desconocido y menospreciado de la obra de un artista. Por el contrario, es

---

<sup>24</sup> Thomas Llorens, “Miguel Ángel, nuestro contemporáneo”, en *Miguel Ángel*, Madrid: Unidad Editorial, 2005, p. 18.

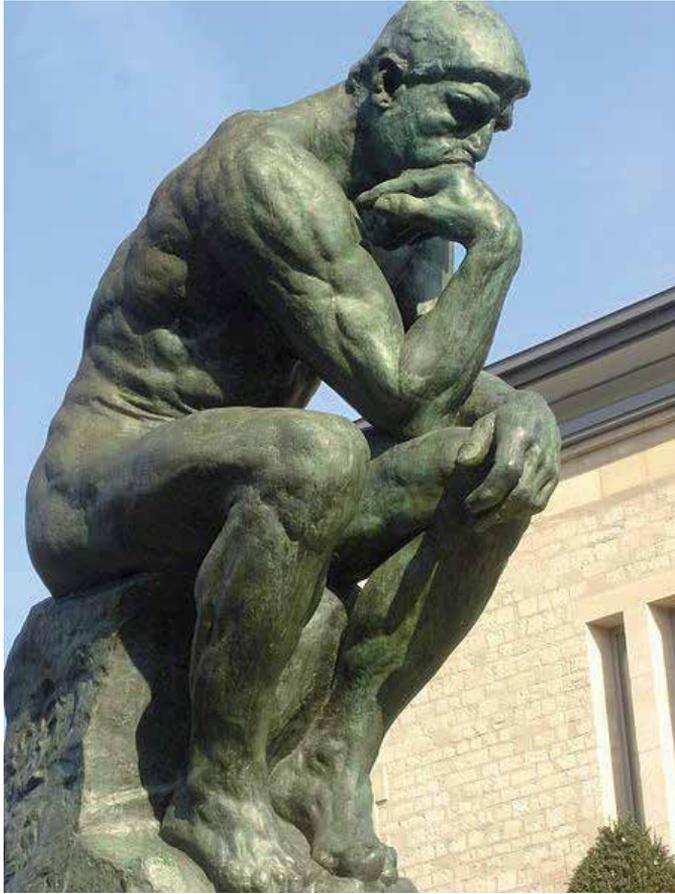
<sup>25</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Lausanne: Éditions de l’oeil, 1956, p. 115.



**FIGURA 17.** J.M.W. Turner, *Estudio del Torso del Belvedere* (*Study of the Belvedere Torso*), ca. 1789-93. Tiza roja, blanca y negra sobre papel. Fotografía: © Victoria and Albert Museum, Londres.

con Rodin que el proceso surgió como elemento imprescindible, en algunos casos incluso más que la obra final. Mostrar las dudas, las decisiones, las elecciones y demás encrucijadas a la hora de crear era lo que presentaba Rodin en sus obras.

Aún con esta sabiduría y conociendo los procesos y conflictos creativos por los cuales pasaron grandes maestros que él admiraba como Miguel Ángel, Rubens y Delacroix, el escultor no dejó de ser parte de ese mismo grupo cuyo tormento se mantenía en la búsqueda de la perfección. En Rodin, la perfección ya no se entiende por medio de dibujo, color, estilo, imitación o falta de imitación, mucho menos por la completitud. La búsqueda de la perfección está en el hallazgo de la vida detrás de la materia, y esa búsqueda precisamente se



**FIGURA 18.** Auguste Rodin, *El Pensador (Le Penseur)*, 1902.  
Bronce, Museo Rodin, París, Francia. Fotografía: Wikipedia.

convierte en el infierno de la perfección que atormentaba a tantos creadores<sup>26</sup>. Es lo mismo que Rodin llama el *colmo del arte*, por la misma ironía de la exploración constante de algo aparentemente tan sencillo como es la simplicidad: “La gran dificultad y el colmo del arte es dibujar, pintar y escribir con natural simplicidad”<sup>27</sup>. De ahí que su obra fuera como un boceto permanente, pues, desde su concepción y por diversas razones, la estatua podía no tener brazos desde su génesis, y no por ello estar completa en su esencia. Rainer Maria Rilke, amigo y secretario de Rodin durante muchos años, explica que a las estatuas sin brazos de Rodin:

---

<sup>26</sup> Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 202.

<sup>27</sup> August Rodin, *L'art: Entretiens Réunis par Paul Gsell*, Paris: Bernard Grasset Éditeur, 1924, pp. 117-141.

[...] no les falta nada necesario. Se está delante de ellas como delante de un todo, acabado, que no admite ningún complemento. El sentimiento de lo inconcluso no proviene solamente de la vista, sino de una reflexión complicada, de una mezquina pedertería que nos dice que un cuerpo tiene necesidad de brazos y que un cuerpo sin brazos no podría ser entero; o no podría ser de ninguna manera<sup>28</sup>.

Para Elizabeth Wanning Harries ocurre que:

Las analogías comunes con la ruina o el torso pueden ser útiles, al igual que el fragmento, la ruina puede ser accidental, el resultado de la labor del tiempo y la intemperie sobre una estructura que alguna vez existió, o de manera deliberada, una estructura arruinada creada como ruina por su efecto estético o patético. De la misma manera, el torso puede ser la parte sobreviviente de una estatua antigua —el Torso del Belvedere, por ejemplo o una creación deliberadamente parcial— como en los Esclavos de Miguel Ángel o en los torsos de Rodin<sup>29</sup>.

En ese tipo de procesos, en esa búsqueda incesante que tenían sus hallazgos precisamente en lo no concluso, en la ausencia de cierres, fue donde Rodin encontró la esencia de su proceso creativo. Aplicar a la escultura nociones de dibujo, de boceto y de trabajo en curso le permitió mantener la obra abierta en su completa capacidad potencial. Sobre esto, Belting comenta que el *non-finito* era una manera de vencer los límites y el conflicto entre un arte absoluto y el temor al tiempo<sup>30</sup>.

Esto muestra que la práctica de lo efímero, de los trazos o gestos, sea en el papel o en el mármol, estaba muy bien anclada en el pensamiento de Rodin. Que aquellos dibujos y bosquejos eran algo más, eran la historia de esa experiencia creativa y de ese hilo conductor que une la obra del escultor y la ata a los cabos que aquí se quieren tejer. Rodin, como conocedor de su tradición, encuentra en los artistas del pasado la manera de ejecutar las ideas sin excesos, sin cierres y sin conclusiones únicas. La decisión de dejar una obra en el estado inconcluso o, por el contrario, de desmembrarla, era intencional.

Al analizar la importancia histórica y estética del *Torso del Belvédère* aparece el punto de partida desde el cual se analiza la idea de un fragmento de una obra de arte alguna vez terminada como posibilidad de obra de arte en sí misma. Por esa misma línea se entiende que en el Renacimiento Miguel Ángel no solo siente fascinación por ella sino que la utiliza en sus composiciones pictóricas. Además, por primera vez se pone en evidencia el síndrome del *non finito*, en el que el artista, especialmente por circunstancias internas de conflicto y duda creativa, comienza a dejar sus obras en un estado inconcluso. El *Torso*, como ejemplo del fragmento accidental, y la escultura moderna como fragmento deliberado. Esto obedece al auge de la idea del artista genial que permite, por ejemplo, que las obras sin terminar del

---

<sup>28</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1943, p. 112.

<sup>29</sup> Elizabeth Wanning Harries, *The Unfinished Manner: Essays on the fragment in the later eighteenth century*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1994, p. 2.

<sup>30</sup> Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 9.



**FIGURA 19.** Pablo Picasso. *Torso* (copia de un modelo en yeso), 1892.93. Carboncillo y lápiz sobre papel. Museu Picasso, Barcelona, España. Fotografía: © Museu Picasso de Barcelona.

escultor florentino sean elogiadas por épocas posteriores, especialmente por el Romanticismo con su nostalgia por el pasado y su determinación hacia una totalidad definida.

Finalmente se concluye con un dibujo. Un dibujo del hombre que dijo que “acabar una obra es acabar con ella”<sup>31</sup>, que el artista elaboró cuando tenía 13 años. Del artista total que hizo de la creación una dinámica eterna, donde las opciones, posibilidades y variaciones fueron todas, todo era posible. Picasso, con este dibujo, no espera ser más que otro eslabón en la gran cadena de genios inspirados, que después de siglos demuestran que en la verdadera obra de arte existe una esencia que no desaparece, y menos aun, cuando los grandes maestros se encargan de recordarnos que menos, definitivamente es más (figura 19).

---

<sup>31</sup> Thomas Llorens, “Miguel Ángel, nuestro contemporáneo”, En *Miguel Ángel*, Madrid: Unidad Editorial, 2005.