BIBLIOGRAFIA

1924. — Kunze Milben. Tyroglyphus farinae in Magendarmkanal des Hundes. B. T. W. N.º 1924.

1925. — Vitzhum H. Tierkeskunde iud acarologie. B. J. W. N.º 46. Yahg 41 Nov

1925, pág. 749 751.

Elementos de Hipología

Por el Coronel Dr. José Z. Polero

Decano de la Escuela de Veterinaria del Uruguay.
Jefe de la Dirección de Remonta del Ejército.

CAPITULO X

El caballo en las bellas artes

El arte de representar a los animales como símbolos (1) es tan antiguo como el origen de los mismos pueblos, que en esa forma materializaban sus ideas. La representación por el dibujo y la escultura ha evolucionado por los progresos de la cultura general, pero siendo la cultura artística sensiblemente ideal y hasta apasionada y visionaria, se ha apartado en mucho de la verdad científica en cuanto se refiere a la forma (2) y al color (3), puesto que aun en nuestros tiempos, en los cuales se han realizado trabajos completos de anatomía artística de los animales, como así mismo también estudios prolijos de las actitudes y movimientos de los mismos, pueden señalarse en muchas obras de arte contemporáneas, defectos muy salientes en los términos anotados. Algunos de esos defectos (forma) revelan la inspiración del autor en obras clásicas antiguas, más que en la propia natu-

(1) El caballo ha sido tomado como el símbolo de la nobleza y también como el de la libertd; el toro como el del vigor y de la riqueza; el león como el de la fuerza y el coraje; el perro como el de la fidelidad y a otros muchos animales más según la modalidad de su instinto (paloma, mono, tigre, hiena, serpiente, etcétera).

(2) En una exposición de "maquettes" vimos un caballo cuyo cuerpo tenía una forma de toro-león, y otro por no citar más, en una actitud en la cual habiéndosele querido colocar dando un bote, aparecía como cayendo aplastado por la fuerza de un peso considerable.

(3) Respecto al color, hemos visto tintas y matices que nuestra vista no ha podido distinguir en las condiciones normales de iluminación del medio en el que se hallan los sujetos.

raleza que debiera constituir la verdadera y única fuente de inspiración. Esta observación hecha a la mayoría de las obras que hemos podido estudiar, no es desde luego totalista, pues ella nos ha permitido apreciar magníficos trabajos ejecutados en todas las épocas.

El caballo ha sido utilizado por los pueblos de la antigüedad para decorar los bajos relieves de los muros de sus monumentos y palacios (Egipto, Persia, India, Asiria (figs. 100, 101 y 102) y ya como símbolo o como adorno, en monedas, arneses, carros, armas y objetos artísticos de diversa clase (India, Persia, Asiria).

El arte griego presenta algunas obras en las cuales el caballo ha sido empleado como elemento decorativo, estimándose particularmente su valor artístico en este sentido. Se citan los frontones del Olimpo; los frontones, frisos y metopas del Parthenon (fig. 103) y algunos monumentos funerarios.

Los artistas romanos llevaron al bronce y al mármol las estatuas ecuestres de algunos de sus hombres, pero en general, por lo que al caballo se refiere, la mayoría constituyen copia de otros autores más antiguos, que obras ejecutadas de acuerdo con la forma y los movimientos reales. Se anotan trabajos en medallas y también pequeñas estatuas en bronce. La obra más importante es la estatua ecuestre de Marco Aurelio, cuyo autor es desconocido (fig. 104).

En la Edad media, del mismo modo que se había extendido el empleo del caballo, también el arte aprovechó para tomarlo como tipo principal o accesorio en diversas decoraciones—mármoles, bronces, piedras, tapices, vidrios, maderas- notándose sin embargo que a pesar de su difusión, los sujetos eran pesados e informes, citándose raros trabajos de mérito. Los grandes artistas del Renacimiento son los que dieron vigoroso impulso al arte decorativo, ejecutando copias magníficas de la antigüedad y modelos nuevos de crecido valor. Son principalmente los italianos los que descollaron en esta época. Entre las obras más importantes se mencionan la de Donatello, autor de la estatua ecuestre de Gattamelata de Padua (105), célebre "condottieri" a quien la República de Venecia hizo ese homenaje. Desde la época de Justiniano no se había erigido en Italia ninguna estatua ecuestre, siendo la de Gattamelata la primera que se fundió en bronce, después de la antigüedad. En 1497, Verrochio fué llamado a la ciudad de los Dux, para levantar la estatua de otro condottieri: el general Bartolomeo Coleone ,no habiendo podido ejecutar nada más que el dibujo, siendo Alejandro Leopardi quien llevó al bronce esa obra, la cual ha sido considerada como la mejor estatua ecuestre de la época, y a pesar de las críticas, como la obra maestra del Renacimiento Italiano. "Esta robusta y valiente figura de Coleone—dice Perkins (Tuscans Sculpteurs)—revestida de su armadura, un casco en la cabeza, es verdaderamente el tipo de los condottieri italianos de la Edad Media. El cuello recogido, la cabeza ligeramente vuelta, su caballo avanza al paso lento. El guerrero, derecho y firme en los estribos, mirando por sobre su hombre izquierdo, nos muestra un visaje rudo y fuertemente acentuado, los ojos profundamente hundidos, con una mirada

intensa que revela una voluntad de hierro que no retrocede jamás" (figura 106).

En Francia, en el siglo XVIII fué instituído por Bourgelat en la Escuela Veterinaria de Alfort, un concurso para el estudio de los principios relacionados con la fiel representación de los animales domésticos, habiéndose hecho sentir su influencia, cuando fueron conocidos los principios expuestos por Vincent y Goiffon, quienes tuvieron a su cargo la enseñanza. Inspirados los artistas, no ya sólo por el sentimiento de la belleza, sino

(Fig. 109). — "Artigas en la Meseta", cuadro de Herrera. (Uruguay).

también estudiando en la verdadera fuente del arte, la forma, las actitudes y el color, produjeron verdaderas obras maestras.

La pintura evolucionó más rápidamente que la escultura, desde que el dibujo fué la iniciación de todo el arte representativo, caracterizándose aquélla, no obstante, por haber repetido los mismos errores en los que se inició el arte, errores éstos que aun continúan repitiéndose, aunque en forma más atenuada. Nos referimos a la exageración dada a las masas musculares, quizá con el propósito de dar mayor energía al sujeto; la

Fig. 110. — Monumento al Gaucho, por Zorrilla de San Martín (Uruguay).—

forma y posición de la cabeza, la coloración de los ojos y su mirada (en conjunto revelando una copia de las cabezas de las metopas del Parthenon y las cabezas de los bajos relieves de lo asirios). Estas cabezas tienen el cráneo demasiado ancho y espeso; la cara, por el contrario, es fina y puntiaguda, los ojos con posición lateral, pero su mirada muy de frente, parece algo humana; y finalmente la posición de los remos, asunto éste, en el cual, se han cometido muchísimos errores, estando de pie casi todos los caballos porque están pegados a la tela o el material los ha transformado en entes completamente inmóviles, de lo contrario, hubieran caído por falta de equilibrio.

Como elementos de ilustración, acompañamos copias de algunas fotografías de obras antiguas y modernas, las cuales permiten apreciar la evolución del arte, desde los tiempos más remotos, hasta nuestra época.. Entre los contemporáneos señalamos un cuadro de A. Roll (fig. 107), notable, no tanto por el valor anatómico de los caballos (sujeto de nuestro estudio), sino por la singular expresión de fiereza que les ha dado; y la estatua ecuestre de Velázquez por Fremiet (Jardines del Louvre) (ver fig. 108), a la cual consideramos como una de las obras más bien ejecutadas en su conjunto, y en la que también nuestro sujeto ha sido estudiado, en su forma y movimiento, con verdadera técnica.

En cuanto a lo que se refiere a obras ejecutadas por artistas nacionales, sólo consideramos con mérito saliente, en lo que a nuestro estudio se relaciona, al cuadro del malogrado Carlos M. Herrera, **"Artigas en la Meseta"** (fig. 109) y el monumento "Al Gaucho" (fig. 110) de José Luis Zorrilla de San Martín, por considerar que ellas son las únicas en las cuales el sujeto, caballo, ha sido estudiado técnicamente.

En la figura principal del monumento, el caballo ha sido tratado correctamente. La forma se halla dentro de la arquitectura y el equilibrio anatómico, y en cuanto al movimiento, la parte fundamental de la expresión, tanto en el conjunto como en los detalles, se ve al caballo moverse en una **sola pieza,** respondiendo claramente a la actitud de **parado** a la cual se le ha llevado. Esa **parada** resulta de la detención de la marcha por la acción del **peso de la rienda y de la mano del jinete,** quien bien sentado y con las asentaderas y muslos pegados al recado, ha **sujetado,** sin hacer violencia alguna, a su flete; éste, **bien sujeto en la rienda,** se ha parado, **recogido sobre las pata,** medio **renegando al freno, no por maña, sino por bríos,** como resulta de la actitud de la cabeza, levantada, y algo **volcada** hacia un lado —a la derecha—y en cuya mirada se refleja la nobleza del bueno con energías y no la **empacadura del malo o del mañero.** Tal es, anuestro modo de ver, la expresión que denota la actitud de ese caballo, tan lleno de vida y de bríos, para cuya expresión el artista ha aprovechado la forma anatómica, dándole movimientos y posiciones que han permitido revelar la idea, sin que para ello aquélla haya perdido sus líneas, ni éstos la armonía de la mecánica a la cual se hallan sincrónicamente subordinados.

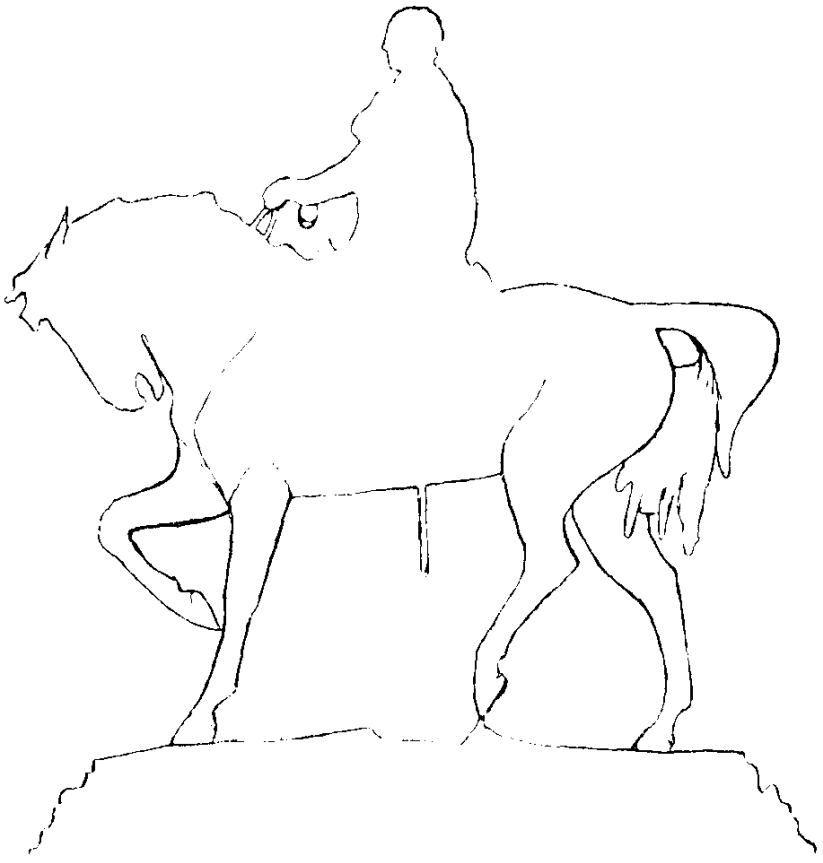
En el caballo de **Artigas** (fig. 111), obra de alto valor artístico, ejecutada por el escultor italiano Zanelli, encontramos algunos detalles cuya ob-

servación, si estuviéramos en lo cierto, podría ser tomada en cuenta por nuestros aficionados en el arte: nos referimos a la forma y el movimiento. La forma del caballo no es la que suponemos tendría un corcel de aquella época. El caballo de Artigas debió ser un sujeto de tipo liviano, descendiente quizá del andaluz, dado que ese es el origen probable que correspondería a los caballos importados por los españoles. El caballo llevado al bronce es un sujeto algo pesado; la cabeza tiene caracteres de las clásicas

(Fig. 111). — Monumento a Artigas, por Zanelli. (Uruguay).

antiguas: un cráneo voluminoso y espeso y la cara algo puntiaguda; las orejas se hallan insertadas algo hacia atrás. Acerca del movimiento opinamos lo siguiente: la posición del jinete y la actitud de su mano, corresponden a las de llevar en marcha a la cabalgadura, y ésta tiene, en efecto, la posición del tren anterior respondiendo a un aire desenvuelto y algo acelerado—al trote—con el miembro anterior izquierdo en el apoyo y el anterior derecho en aire; a esta posición correspondería: el posterior derecho en el apoyo y más avanzado, y el posterior izquierdo más atrasado, en el

aire, y en un tiempo más retardado que el del anterior cruzado. De la posición que tienen los remos posteriores resulta: el posterior izquierdo llevado al apoyo, antes que el cruzado correspondiente (anterior derecho) y el derecho, tan atrasado, que su cruzado anterior (el izquierdo), no podría iniciar la marcha, sin que antes, aquel, recobrara la posición en que debiera hallarse. La actitud del tren posterior, no responde pues a la mecánica del movimiento del tren anterior. Tomado sparadamente, aquel resulta, en una actitud de descanso más bien que de movimiento. Tal es nuestra opinión, la que reforzamos gráficamente con una silueta del caballo de la estatua

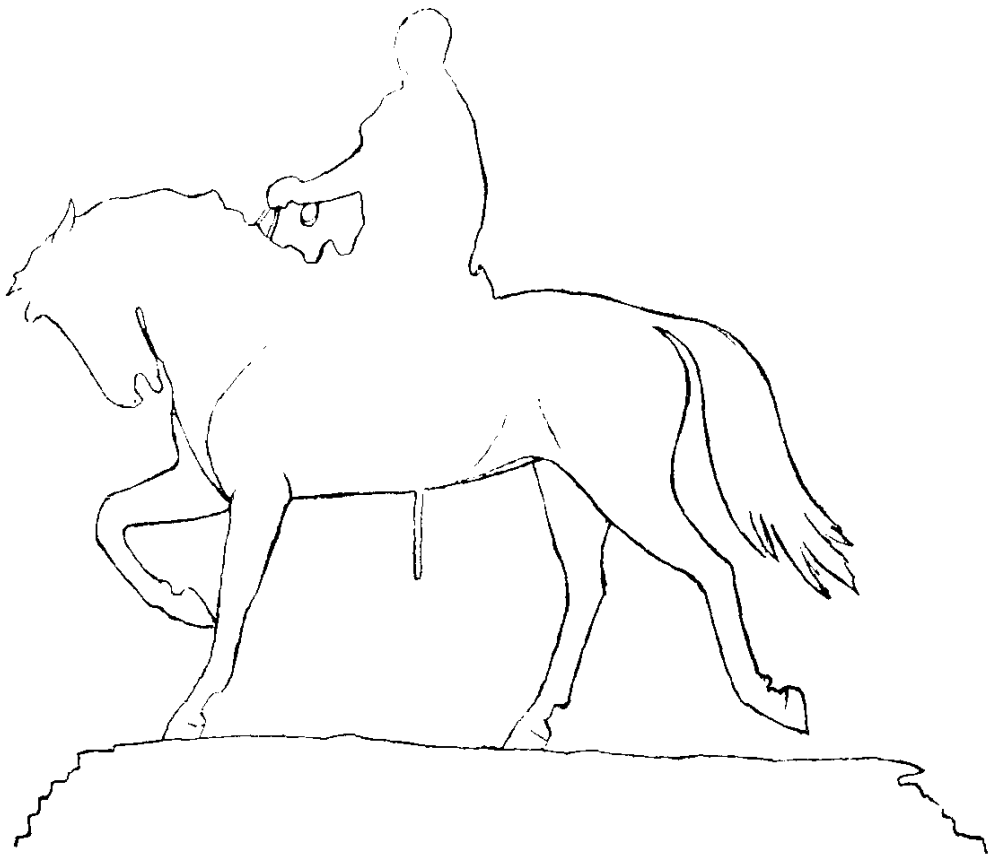


(Fig. 112). — Silueta del caballo del monumento a Artigas, por Zanelli. (Uruguay).

(fig. 112) y con otra (fig. 113) en la cual la posición de los remos posteriores ha sido modificada de acuerdo con nuestro modo de pensar. En la silueta modificada, los radios oseos del bípedo diagonal (anterior izquierdo y posterior derecho) que se halla apoyado ,conservan el paralelismo que corresponde a la posición en que se le ha llevado; en cuanto a los que se hallan en el aire, ellos tienen la actitud armónica del movimiento progresivo en que deben desplazarse, esto es, primero el anterior derecho y luego el posterior cruzado, el izquierdo. Esta descripción puede ampliarse observando la posición de los remos de los caballos de las fig. 68 69 y 73 (instantáneas). Los dos primeros se mueven al trote de carrera y los de la segundo al trote de paseo. Deduciendo la velocidad dé los que accionan

a la carrera y comparándolos conjuntamente con la de los del trote de paseo, con nuestra silueta modificada, se hallará en esta la concordancia del movimiento a la cual ha sido llevada.

En los caballos de las estatuas de Gattamelata y de Coleone (fig. 105 y 106) la posición de los remos corresponde a la de la andadura, aire que si bien puede ser natural, no es el que debe tomarse como actitud de estudio, puesto que no es un andar normal, sino por excepción. La misma



(Fig. 113). — Silueta del caballo del monumento a Artigas, tal como debía ser.

posición se ha dado a los remos del caballo de la estatua del monumento erigido en Buenos Aires a la memoria del general Mitre (Rubino). Tanto el caballo de la estatua como el de la medalla conmemorativa de la inauguración del monumento (fig. 114), marchan a la andadura, ofreciendo además, a nuestro juicio, una estructura algo tosca, pesada, con una disección de los músculos de las extremidades algo exagerada con relación a la corpulencia del sujeto y al movimiento del andar. Estos caballos nos recuerdan a los de las estatuas de Gattamelata y de Coleone.

Entre las ilustraciones que hemos podido estudiar, encontramos que tienen los remos en posición normal, más a menos exactas, las de los caballos de las estatuas de Marco Aurelio (Roma, fig. 104; Luis XIV (Petitot-París); Duque de Orleans (Marochetti-Versailles y Argelia); Juana de Arco (Fremit, París); Cosimo 1 (Giambologna, Florencia); Emanuele Filiberto (Marochetti, Torino); Napoleón III (Barzaghi y Pagani, Génova)

y Velazquez (Fremit, Louvre, fig. 108), ésta última es, según nuestro modo de ver, la que tiene un caballo no solamente en una actitud normal y correcta, sino también verdaderamente armónica en el movimiento de conjunto y en la expresión. Esa obra revela además en su autor un conocimiento exacto de la anatomía y de la mecánica del movimiento del sujeto que ha tratado, cuya musculatura tecnicamente modelada, dá una sensación de vida y energía.

Nuestra crítica, que se refiere tanto a obras extranjeras como a nacionales, no es, desde luego, completamente exclusivista, pues reconocemos

(Fig. 114). — Medalla conmemorativa de la inauguración del monumento a Mitre. (Argentina).

que hay muy buenos trabajos ejecutados en bronce y en piedra o llevados a la tela, en los cuales se revela un concepto claro de la inspiración y de la capacidad técnica del ejecutante; ella se refiere a una cuestión fundamental y de tesis, sobre la cual hemos qurido hacer recalcar nuestras observaciones, pues aunque tenemos un serio respeto por el arte y sus manifestaciones y consideramos que el artista al emplear a los animales y cosas como símbolos (figuras principales o accesorias) tiene la facultad de caracterizarlos en forma tal que revelen la expresión que corresponda al sentimiento, que la figura o el símbolo deben encarnar, pensamos también que esa facultad no le da una libertad de acción tan amplia, como para que deseando o pretendiendo hacer resaltar determinadas situaciones falsée la verdad científica, dando a los órganos formas que no la tienen, o posiciones que no se lo permite su arquitectura anatómica.

En todos los idiomas y en cada uno de ellos con las variantes de las literaturas más bien cultivadas o de las más modestas y rudimentarias, el hombre ha contado y ha cantado las hazañas y proezas de su noble compañero de conquistas y de glorias. Aquí, el caballo no es ya un símbolo ,es

la figura principal descripta por las mejores plumas de la época o cantada por los bardos de todos los tiempos.

En la leyenda de cada pueblo su nombre acompaña al del valiente guerrero que fué a la conquista y con el cual combatió. Luchando por salvar a su amo, él también atacó al corcel enemigo; se encabritó y luego de golpearlo con los cascos, se abalanzó para cargarlo a dentelladas y lo venció; triunfante, su relincho anunció la victoria. Otras veces, huye con la rapidez del viento para salvarlo del torbellino de la carga enemiga para llevarlo herido hasta la tienda donde ha de curarse. Caído en la refriega, lo defiende con su cuerpo y espanta a los enemigos y a las fieras que quieren hacer pasto en él. El guerrero cuenta como combatiera sobre su montura enardecida en el fragor del combate, el estampido de las armas de fuego, el chocar de los aceros, el olor de la pólvora y de la sangre, los gritos de la pelea y describe con caracteres de tragedia un cuadro emocionante donde se vé surgir envuelto aún por el humo de la batalla, la figura del vencedor, sobre su fiel compañero. Otro canta como se realizó el ataque, con el retumbar de los cascos; la nube de polvo dejada por la caballería que avanza a todo galope, el choque, la fuerza y el coraje de los hombres y caballos; la refriega, el cuerpo a cuerpo, el bote de lanza que derriba al contrario y lo arrastra con su cabalgadura hasta el fondo de una zanja; la estocada que pasa de lado a lado; el sablazo que hiende cráneos o que baja un brazo junto con el arma que esgrimia... y el escritor y el poeta, recogiendo esas impresiones relatan los episodios del combate, con las más bellas figuras del lenguaje. La actitud fiera del corcel que va a ser lanzado a la carga: la mirada viva y ardiente, las orejas tiesas dirigidas hacia el ruido del peligro, los ollares dilatados aspirando el olor del enemigo, los remos anteriores golpeando alternativamente con sus cascos el suelo, un relincho y una tentativa de avance que es contenida por el jinete que lo acaricia; luego la carga, rápida, saltando pozos y barrancos, trepando escarpados, acicateados los flancos por las espuelas, sueltas al viento las crines, flameando la cola como una bandera, devorando el espacio con la carrera avasalladora, resoplando jadeantes y sudorosos llegan en tropel hasta el enemigo...

Y en la rueda de un fogón, ubicados pintorescamente en la costa de un arroyo, cuyas márgenes están pobladas por un enmarañado monte virgen, albergue del yaguareté y demás felinos de su clase, zorros, rapaces, roedores y demás representantes de nuestra fauna chúcara y montaraz, en aquel que se hace a la sombra del coposo ombú bajo la ramada; en el campamento a orillas del camino; en la cocina y en todos los lugares en donde se reunen los criollos de tradición, hay siempre un gaucho que relata o canta algún episodio de su vida, en el cual su pingo ha tenido una parte activa o principal. En la forma de bagual redomón, manso o parejero, siempre hay una hazaña consumada; ya en la doma, enriendado, trabajando, corriendo una penca o una california; galopando veinte y tantas leguas en el día, tanto para auxiliar un enfermo, yendo en busca del médico, como para escapar a la policía o para asistir a una fiesta conquistando luego el

amor de una paisana, a quien llevará como trofeo en ancas de su flete. Este será un overo rosado, un zaino o un pangaré, un tostado, un moro o un requemado; un doradillo, un colorado sangre de toro, un picazo o un malacara, será siempre un pingo de mi flor, como una luz de ligero, parador, maicero, manso y seguidor; alerta al grito del chajá y del toro, con la boca como una seda; de rienda, dando más vueltas que un trompo; firme de manos y seguro como para correr entre tucutucales y maciegas; sereno en la atropellada y rayando con las patas al parar; seguro, y estribando sobre ellas, pronto para volcar a cualquier lado y salir corriendo. Tampoco falta el relato de una campaña en la cual, empuñando una lanza de media luna se batían cuerpo a cuerpo los centauros gauchos contra los invasores; la narración de una cruzada, de una pelea, de un éxodo, el ataque o la defensa del fortín la nota de duelo o de luto, el encuentro, la partida de un ser querido, la derrota, la victoria, la pobreza, y la miseria, la abundancia (ver Martín Fierro por José Hernández y Fausto por Estanislao del Campo), la gloria y el lujo. Todos los episodios de esas vidas, que todos ellos son una misma vida, y de cuyo relato es éste un pálido reflejo, son cantados o contados al auditorio, siempre atento y siempre ávido de oír como nuevas, todas esas cosas viejas que la tradición, caracterizada toda ella como en un símbolo, en la personalidad del gaucho y junto a él y con él, su caballo.

Los escritores más notables y los poetas más sentidos de todos los países han dedicado páginas hermosas al noble compañero del hombre, a quien acompañó en las más arriesgadas empresas de su vida. El caballo conquistó así su inmortalidad, y su figura ha merecido los honores de ser transportada a la tela, al bronce y al mármol, y su nombre se repite en la leyenda y en la historia.

Reseña sobre la preparación y el uso del inmunsuero de Loeffler.

Por el Dr. Varela Calzada

Jefe de la Inspección Veterinaria Departamental de Treinta y Tres.

En el verano último, el prof. Lignieres estuvo en Europa e hizo un viaje a Alemania, para visitar el Instituto anti-aftosa, de la Isla de Riems, que dirije un veterinario distinguido, el prof. Waldmann; allí donde Loeffler, comenzó por vez primera la preparación de su suero.

A su regreso de Alemania, el profesor Lignieres, presentó a la Academia Veterinaria de Francia, una memoria, relativa a sus impresiones. (Bulletin de L'Academie Veterinaire de France, Febrero 1929. Pág. 75). Men-