

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas

*La trama de los discursos y las artes:
El Canon de Policleto de Argos.*

Tesis
que para optar por el grado de
Doctor en Filosofía

Presenta

Alicia Montemayor García

Asesor:

Dr. Ramón Xirau Subías



Universidad Nacional
Autónoma de México

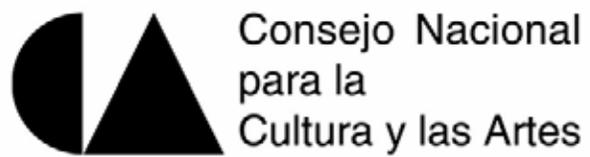


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mis padres.

A mi hermano.

Índice

Prefacio.....	i
1. Introducción.....	1
2. ¿Qué es una escultura? El problema del origen y los cánones de proporción.....	15
2.1. Las teorías de la proporción.....	18
2.1.1. El canon de proporción egipcio y su relación con la escultura griega.....	21
2.1.2. Canon de proporción arcaico.....	28
3. Policleto de Argos.....	37
4. El Doríforo y el <i>Canon</i> de Policleto de Argos	60
4.1. Fuentes monumentales.....	66
5. Las palabras y las imágenes. Lecturas y relecturas del <i>Canon</i> de Policleto de Argos.....	73
6. De la manifestación de lo divino a la construcción de la <i>symmetría</i> . La formación del concepto de Belleza y el <i>Canon</i> de Policleto de Argos.....	95
6.1. Belleza y regla artística.....	102
7. Conclusiones.....	113
8. Fuentes textuales.....	122
8.1 Fuentes textuales. Testimonios literarios.....	125
8.2 Fuentes textuales. Referencias cruzadas.....	153
8.3 Testimonios epigráficos.....	159
8.4 Imágenes.....	167
9. Referencias Bibliográficas.....	183

Prefacio

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
 Sind Schlüssel aller Kreaturen
 Wenn die, so singen oder küssen,
 Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
 Wenn sich die Welt ins freie Leben
 Und in die Welt wird zurückbegeben,
 Wenn dann sich wieder Licht und
 Schatten
 Zu echter Klarheit wieder gatten,
 Und man in Märchen und Gedichten
 Erkennt die wahren Weltgeschichten,
 Dann fliegt vor einem geheimen Wort
 Das ganze verkehrte Wesen fort.

Novalis

La primera vez que escuché hablar del *Canon* de Policleto de Argos⁰⁹ fue en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” en la clase de escultura de primer año del maestro Rafael Guerrero. Él nos explicaba que la forma de usar los contrapostos en la escultura y la importancia de la estructura resultante habían sido propuestas por Policleto y no serían modificadas hasta Miguel Ángel. Asimismo, Guillermo Zapfe, en la clase de composición, nos hacía aprender de memoria la definición de armonía, que era el resultado de la relación del todo con las partes y de éstas entre sí. En ese momento nunca pensé que ambos problemas plásticos estuvieran íntimamente relacionados y si bien el uso de los contrapostos nunca me ocasionó mayor problema, el uso de la definición de armonía no me parecía tan claro; al repetir la frase una y otra vez, se me escapaba el significado, aunque era evidente por mis notas que en ninguna de mis composiciones lograba el objetivo. Al pedir a éste último que me explicara en términos menos abstractos, el significado de tan misteriosa definición, su respuesta me impuso un horizonte crítico que he tratado de seguir en cada obra plástica que he producido; de acuerdo con él, el objetivo de una composición era que en cada parte del plano todos los elementos plásticos estuvieran ordenados y en el lugar que les correspondía, de modo que se correspondieran unos con otros, lo que lograría cuando cada uno de ellos —del más pequeño al más grande— tuvieran el color, la forma y el tamaño exactos.

La idea de que había una forma para lograr el éxito en la pintura que iba más allá de la inspiración y que podía ser apreciada de forma objetiva, fue algo que me pareció

razonable y posible de obtener. Esta forma de acercarse a la creación, que en el caso de Zapfe era retomada de la Bauhaus, en su origen no era una propuesta meramente formal, como luego me di cuenta, y tiene un origen mucho más antiguo. Sin embargo, nunca consideré que esta norma que guiaba mi práctica pudiera ser objeto de una reflexión teórica, la idea de que la razón y el arte no eran compatibles era moneda corriente en “La Esmeralda” y me parecía que la filosofía y la pintura eran cosas separadas que no podían unirse entre sí. La práctica de la pintura y la disciplina del dibujo, me eran mucho más accesibles y menos complicadas que la reflexión filosófica y los problemas de la estética parecían más interesados en la forma de recepción del objeto antes que en la creación del mismo; por ello, durante un tiempo consideré que las dos esferas de mi interés seguirían cada una en su lugar. No obstante, en el trabajo en mi tesis de licenciatura, en donde analicé la relación entre pintura y poesía en la Antigüedad, me di cuenta de que había una forma de vincular ambas, y al final de la redacción del trabajo —durante una fructífera estancia en una residencia artística de dos meses en Vermont— me di cuenta de que temas que había tratado de forma teórica se manifestaban en forma plástica de maneras que no había podido anticipar. Tomando en cuenta la práctica, en mi tesis de maestría me dediqué a investigar los alcances de la relación entre pintura y poesía en el periodo clásico. Si bien las respuestas no fueron lo que esperaba en un principio, ya que no hay respuesta a la pregunta de qué es la pintura, fue el inicio de una reflexión teórica desde la práctica.

Desde mi tesis de licenciatura me ocupé de Policeto, debido a la importancia del *Canon*, pero fue hasta la de maestría que el tema llamó la atención del Dr. Livio Rossetti, profesor de la Università degli Studi Perugia, quien consideró que esta sección era lo más original e interesante en el trabajo y que podía convertirse en un tema de investigación para el doctorado, por lo que no puedo sino estarle profundamente agradecida por su valiosa sugerencia, así como por su posterior apoyo en el proceso de investigación de este trabajo.

Al expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que me prestaron su ayuda en la realización de esta investigación, deseo manifestar mi deuda con todos ellos, pues sin su ayuda este trabajo no hubiera sido posible. En primer lugar, la Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation a través del Aliens’ Fellowships Programme, me concedió en abril de 2000 una estancia en Grecia de tres meses, experiencia que me mostró la importancia de

la observación directa de las piezas y me permitió cambiar algunas de las ideas que tenía sobre el cambio de las tradiciones arcaicas a las del clásico temprano. Por otro lado, la posibilidad de tener acceso a la biblioteca *Blegen* de la American School of Classical Studies at Athens y a la biblioteca de historia del arte y arqueología de la Universidad Aristóteles de Salónica, así como las sugerencias de las profesoras, Dra. Th. Stefanidou–Tiveriou, Dra. Eleni Mankidou y Dra. Chryssoula Saatsoglou me ayudaron con la investigación bibliográfica para la tesis. También agradezco la asistencia de Effie N. Tsioutsiou, de la Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, quien en todo momento tuvo la mejor disposición para ayudarme en mi estancia en Grecia. También deseo agradecer al Programa de Becas Nacionales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT, por el apoyo otorgado a la realización de mi doctorado durante el periodo de agosto de 2000 a agosto de 2006, que me permitió tener el tiempo necesario para realizar esta labor. Finalmente, debo expresar mi gratitud al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que en su Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero, me concedió una beca de un año y medio, para realizar una estancia doctoral en Perugia Italia, de octubre de 2003 a marzo de 2005, tiempo durante el cual la tesis tomó su forma definitiva. La gentileza de las personas que trabajan en el Fonca, para con todos los problemas que tuve antes, durante y después de otorgado el apoyo, requieren una mención aparte, en particular Pilar Romero, quien en todo momento estuvo dispuesta a escuchar todos mis problemas y siempre sugirió formas para resolverlos.

Desde una perspectiva más personal, debo agradecer a mi asesor, el Dr. Ramón Xirau Subías, de quien he aprendido la importancia de la relación entre la filosofía y las artes, la forma en la que se puede rastrear esta relación y la manera que debe tener la argumentación. Su ejemplo y su generosidad, me han mostrado el camino para poder vincular mi producción plástica con mi reflexión filosófica, y cómo es que al final no debe haber una querrela entre ellas sino una convivencia armoniosa. Su interés en mis ideas, mostrándome la mejor manera para resolver los problemas y considerar los temas, ha sido invaluable. También debo reconocer la paciencia y gentileza del Dr. Antonio López Eire, quien me señaló la importancia del contenido ante la forma entre los griegos y resolvió mis dudas con su conocimiento, su apoyo e interés —elementos que han sido un importante estímulo para avanzar en este proyecto. No puedo dejar de mencionar al

Dr. James Brusseau, quien estuvo en mi comité tutorial en un principio y siempre alentó la perspectiva personal del trabajo, al exigir que la tesis fuera menos un recuento de las teorías formuladas por otros y más una propuesta original. Por otro lado, no puedo sino agradecer la oportunidad de haber tenido un diálogo fructífero, con la Dra. Lizbeth Sagols, una lectora atenta y exigente, cuyos agudos comentarios me permitieron mejorar los contenidos de la investigación, al exigir que se explicitara lo que muchas veces sólo estaba insinuado. También el Dr. Alberto Constante me mostró su generosidad, apoyo e interés en diversos temas de la tesis en el momento en que estaba en su última redacción. Finalmente, la Dra. Elsa Cross me mostró una solidaridad y apoyo invaluable, sobre todo en la forma de la aproximación de los problemas relacionados con el arte y los griegos en general.

Deseo hacer igualmente un reconocimiento a la ayuda, las sugerencias y la generosidad que me mostraron los profesores de la Università degli Studi di Perugia. Dr. Filippo Coarelli, quien con su amplia competencia me apoyó en las diversas interpretaciones de la evidencia monumental y literaria, así como revisó la cuarta sección de esta investigación y me aconsejó sobre los diversos aspectos de la vinculación del *Doríforo* y el *Canon* de Policleteo; el Dr. Massimo Nafissi, quien amablemente colaboró conmigo en la elaboración del catálogo de los textos y la sección de epigrafía y a quien agradezco sus múltiples comentarios sobre diversos temas; el Dr. Francesco Prontera, quien me propuso la tarea de hacer la historia de la transmisión del texto, trabajo sin el cual no hubiera podido llegar a las conclusiones que ofrezco en esta tesis; a Ana Maria Biraschi, quien me sugirió la lectura de los temas históricos así como de la bibliografía sobre la historia de Argos; el Dr. Maurizio Gualtieri, quien me propuso hacer una monografía sobre Policleteo que fue una valiosa ayuda en todos los temas de esta tesis. Quiero hacer una especial mención al Dr. Livio Rossetti cuya gentil colaboración y ayuda fueron determinantes en la elaboración de este trabajo. Su confianza en mis capacidades y su hospitalidad me hicieron sentir bienvenida; asimismo, sus ideas sobre las diferentes interpretaciones del *Canon* me hicieron reflexionar mucho más allá de los parámetros que había establecido en un principio, por otra parte su sugerencia de realizar un catálogo de textos que acompaña la tesis, hizo que este trabajo tuviera una utilidad que va más allá de mis propias conclusiones. Igualmente agradezco la ayuda y apoyo del personal de la

Biblioteca di studi classici en la Università degli Studi di Perugia, quienes fueron en muchos casos más allá del mero deber el tratar de resolver mis múltiples dudas.

Asimismo estoy en deuda con el Dr. André Lacks, quien se interesó en mi investigación y me dio a conocer información sobre la relación del pitagorismo y Policleto, que cambió radicalmente el tema de mi tesis; igualmente agradezco al Dr. Carl Huffmann, quien tuvo la paciencia y la gentileza de escuchar mis conclusiones sobre la relación entre la belleza y la *symmetría* en el *Canon*. De la misma forma agradezco a mis alumnos del Colegio de Letras Clásicas, quienes me ayudaron con sus dudas a mejorar algunas de las secciones de este trabajo, en particular a Arturo Flores Miranda, quien me señaló la relación entre el cabello rubio y la noción de brillo en la *Ilíada*.

El apoyo e interés de mi familia en este proyecto fue más allá del entusiasmo, mi madre la QFB Alicia García Méndez, una apasionada seguidora de este y otros proyectos, me mostró con su ejemplo que podemos lograr nuestros sueños; asimismo, mi padre, el Dr. Gustavo Montemayor Cuéllar, me ha dio valiosos consejos de cómo leer la evidencia médica de Galeno y la relación entre práctica y teoría en el campo de la medicina; por su parte mi hermano el Dr. Gustavo Montemayor García, me hizo valiosas sugerencias sobre el margen de error en la construcción de artefactos, y se ha ocupó de elaborar las imágenes que están al final de este trabajo.

Finalmente, no puedo dejar fuera a Sergio Martínez, mi compañero y cómplice en todos los proyectos que he emprendido, quien ha revisó los capítulos y anexos que integran esta tesis. Muchas gracias por estar siempre que te he necesitado.

1. Introducción

Frente a muchas de las producciones del arte y la crítica contemporánea, pareciera que es ocioso preguntarnos sobre el significado de la belleza y su relación con las artes. Las nociones de belleza, orden o simetría han dejado de tener una vinculación con la práctica, la crítica y la teoría de las artes. Por ello, no debe sorprendernos que ante la pregunta ¿qué es el arte?, Marcel Duchamp haya respondido que éste es un simulacro, un espejismo o una estafa. Este concepto ha perdido de tal modo su significado que hoy nos limitamos a señalar qué obra es arte y luego nos preocupamos por justificar nuestra elección.

El origen de este cambio de significado lo podemos encontrar a finales del siglo XIX, con la aparición de los movimientos de vanguardia; hoy en día, decir que algo es arte resulta a primera vista sospechoso, su carencia de significado parece desentenderse de toda tradición y de toda práctica. Este nuevo manierismo, como lo llama Achille Bonito Oliva,¹ no obedece a los dictados de una tradición sino a los de la simulación, que oculta su sentido mediante una forma deslumbrante.

Por ello la historia de las diferentes transformaciones de los conceptos no es de nuestro interés. Poco nos dirá de la formación de campos de conocimiento una lista con los cambiantes significados de arte y belleza de un tiempo a otro, de una tradición a otra; tampoco nos dirá mucho de cómo interactúan las reglas y normas con los individuos para dar sentido y valor a su conducta y a su propia producción.² No buscamos hacer un elenco, ni pensamos que haya una explicación que pueda dar cuenta de todas las manifestaciones artísticas; tampoco creemos que tenga sentido pensar que no existen reglas, prescripciones y una práctica detrás de las obras. Pensamos más bien que es necesario detenernos y considerar el origen de conceptos, temas, reglas y prescripciones, no como una búsqueda de un fundamento que explique toda realidad y con ello la rebase,

¹ Bonito Oliva, A., "L'arte: intervallo di bellezza e reazione poetica al servizio degli oggetti" en Bonito Oliva, A. 1992, p. 207. "L'arte contemporanea alla fine del XX secolo possiede del Manierismo il procedimento della simulazione, la capacità indiretta di celebrare o negare la realtà mediante un'immagine che oculta il proprio senso interno attraverso l'oggettività splendente della forma".

² Cf. Foucault, M., 1970, p. 351 y Foucault, M., 1988, pp. 7 y ss.

sino como la posibilidad de proponernos nuevamente ideas que consideramos tan evidentes que no necesitan ser explicadas. Pensamos que hay que volver a preguntar qué es una pintura o una escultura, qué es la belleza o qué es el arte, no para buscar nuevas definiciones, sino para entender la historia de su formación, el contexto epistemológico en el que surgen tales conceptos.³ Aun cuando pareciera que éstas fueran interrogantes que sólo tuvieran su lugar natural en la estética y el arte moderno y contemporáneo, creemos que no es precisamente ahí, sino en la distancia y la diferencia del arte griego, en el centro de la teoría clásica del arte, donde podemos encontrar una respuesta a las muchas perplejidades que despierta el panorama contemporáneo de las artes.

Por otro lado, se puede objetar que este tipo de preguntas no pertenecen a la filosofía, sino a la teoría del arte, disciplina más cercana a la crítica y a la historia de las artes, y que tendrían su propio desarrollo, independiente de la estética filosófica. De este modo, las explicaciones que hablan sobre la belleza y el arte habrían tomado caminos separados que se encontrarían hasta el siglo XVII; por lo que no sería pertinente hacer extrapolaciones de teorías artísticas de siglos precedentes, salvo como antecedente a la historia de la estética filosófica. Este pensamiento considera que el origen de la estética se encontraría en la filosofía de Platón, donde la explicación de las artes se vincula a la teoría de la *mímesis*, y la belleza se explica por medio de la teoría de las Ideas; así, las estéticas posteriores partirían de este presupuesto, elaborándolo de variadas formas. No hay entonces un discurso que se ocupe de la belleza, sino prescripciones a una práctica que se considera intuitiva e inspirada. Y si bien se considera que Platón es el inicio de la estética, es curioso constatar que buena parte de las estéticas filosóficas parten de una definición de belleza que se remite a una serie de consideraciones, las cuales aparentemente tienen su origen en una estética normativa que se retrotrae a la *Poética* de Aristóteles.⁴ De este modo, las teorías sobre la belleza y las normas y reglas que debe

³Foucault, M., 1970, pp. 5-6 “(...) la historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado.”

⁴ Aristóteles *Poética*, 1450b 35. “Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (...) ni demasiado grande (...)”

cumplir una obra para ser calificada de autosuficiente y autónoma, aun cuando tuvieran un origen platónico, tendrían su cabal cumplimiento en la obra de su discípulo.

Esta concepción da por sentado que la enunciación de Aristóteles parte de la concepción platónica, pero inaugura un tipo de reflexión teórica alrededor de la belleza, ya que las concepciones anteriores no tenían un carácter propiamente teórico, pues los tratados eran o poéticas, o historias del arte o una serie de consejos prácticos útiles para los que practicaban cada arte. Pretendemos mostrar que la primera enunciación de la idea de belleza no la encontramos en Platón o Aristóteles, sino que se dio en una obra que vincula la especulación teórica con la práctica artística, por lo que, a diferencia de lo que usualmente se establece, las teorías sobre la belleza y el arte tendrían un origen común, el cual puede retrotraerse a la primera mitad del siglo V a. C., en la obra del escultor Policleteo de Argos, quien escribió un tratado llamado *Canon*.⁵

Esta obra daba una definición de belleza —concepción teórica, guía y norma práctica, pues vinculaba un concepto abstracto con el éxito de la obra misma— y unía a ésta una preocupación por la exactitud y la proporción que probablemente implicaba el uso de un cálculo aritmético.⁶ Partiendo de la escasa evidencia que tenemos podemos decir que existe la probabilidad de que el tratado se ocupara de otros temas, como la elaboración de sistemas de escalas o algunas consideraciones sobre la anatomía del cuerpo humano, pero tomando en cuenta la evidencia que tenemos, debemos restringirnos a aquellos temas que fueron recogidos por autores posteriores.

Policleteo es considerado como el “padre de la teoría del arte”;⁷ lo que no quiere decir que su *Canon* no tuviera precedentes, sino que es fruto de una larga tradición iniciada en el siglo VI a.C. con dos comentarios a la construcción de dos obras

⁵ Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449 Kühn. Filón Mecánico *Belopoeica* IV 49.20-50.19. Sobre el nombre originario del tratado cf. Dihle, A., 2001, 171-174 pp. quien toma en cuenta los títulos de la literatura contemporánea a Policleteo, para proponer como título posible de la obra *peri; th` tw`n morivwn summetriva~*, la propuesta del título implica una toma de posición ante el contenido del tratado; de hecho, el título *Canon* oculta y revela en su simplicidad los posibles contenidos de la obra; es evidente que la obra no podía haber sido llamada así por Policleteo, pero es obvio que sus contenidos eran considerados como una norma a seguir por otros artistas, no obstante, es arriesgado proponer un título alternativo en ausencia de mayores evidencias.

⁶ La belleza en este contexto se define como *symmetría*, entendida como la proporcionalidad del todo con las partes y de éstas entre sí. Esta noción garantiza la coherencia de la obra y se propone como la finalidad de toda creación, no obstante su grado de abstracción, es posible usarla regularmente en la práctica de las artes plásticas, aunque la aplicación correcta de la noción no es inmediata y requiere de un aprendizaje largo y continuado.

⁷ Pollit, J.J., “The Canon of Polykleitos and Other Canons”, en Moon, 1995, p. 19.

monumentales:⁸ el de Teodoro y Roikos sobre el templo de Hera en Samos, y el de Quesifrón y Metágenes sobre el templo de Artemisa en Éfeso.⁹ Por las noticias que tenemos, sabemos que tanto Teodoro como Roikos eran también escultores, cosa que no era inusual en el mundo antiguo, ya que la relación entre escultores y arquitectos era muy estrecha, debido a la importancia de la decoración escultórica de los edificios y al lugar especial de la escultura cultural al interior del templo; por otro lado, tenemos el texto de Agatarco de Samos que explicaba la perspectiva de los decorados que él mismo había realizado para una tragedia de Esquilo. A partir de estos antecedentes no resulta inusual que Policlete se planteara la posibilidad de escribir un tratado.

El hecho de que estos textos sean posteriores a un determinado monumento, al que justifican y explican, puede explicar en parte el hecho de que, al lado del texto escrito, se mencione una escultura del mismo nombre. Sería lógico pensar que Policlete realizó una escultura a la que luego explicó en un tratado.¹⁰ Estos antecedentes sin embargo, no bastan para proponer que existiera una escultura, pues no hay evidencia de que el *Canon* sea un monumento preexistente al que un texto —por sus características peculiares— explicara con posterioridad, como tampoco lo podemos considerar mero ejemplo que clarifique un texto teórico. Es también significativo que al aceptar que el *Doríforo* sea la escultura del *Canon* no se acepten todas las consecuencias de este hecho, pues las fuentes que nos hablan de ella parecieran indicar que se representaría a sí misma, sin embargo, no es históricamente aceptable creer que en el siglo V a.C. Policlete hubiera creado una escultura sin comisión, sin función y contenido concreto; por ello, al responder al problema de la ambigüedad de los atributos del *Doríforo*,¹¹ nos enfrentamos

⁸ Vitruvio *De Architectura*, 7. praef. 12. Ambos tratados se debieron haber escrito alrededor de la mitad del siglo VI a.C., iniciando una tradición de textos sobre arquitectura que se continuará en época clásica y helenística, y de los que ha sobrevivido como única muestra el *De Architectura* de Vitruvio.

⁹ No obstante que ambos textos se hayan perdido, podemos inferir, por los comentarios de Vitruvio, que el contenido de éstos se centraba en la solución de las dificultades encontradas en la construcción de obras de gran tamaño, en las proezas de ingeniería para mover los grandes bloques de piedra, desde la cantera hasta su lugar definitivo en el templo.

¹⁰ Cfr. Settis S., “La Trattatistica delle Arti Figurative” en *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, Roma, Salerno Editrice, 1991, p. 489. “Veniamo alla scultura: qui l’iniziatore assoluto è Policlete di Argo, uno dei massimi scultori greci, che verso il 450-440 a.C. produsse una statua di bronzo —il famoso *Doriforo*— e un libro che illustrava i principi di proporzione del corpo umano secondo i quali quella statua era stata costruita. Analogamente ai suoi precedenti (gli architetti e Agatarco), Policlete non scrive un trattato teorico, ma *illustra e giustifica*, con uno suo scritto, un’opera da lui già compiuta (...)”.

¹¹ *Vid. infra.*, p. 53, nota 48 y p. 68 nota 26.

a la posibilidad de que una interpretación correcta de sus atributos la aleja de su relación especial con el *Canon*.

Hay que tomar en cuenta también que luego de Policleto no existe otro artista que haya creado un texto dual, pues a los recetarios que explican la técnica, a los textos teóricos sobre la composición, el significado o la forma de la creación, no se une una obra hecha a la medida, una obra que tenga el mismo valor y significado que el texto mismo. Esto no quiere decir que el texto teórico no considerara la práctica de la escultura, ya que es un texto que surge al interno de la propia *téchne*, sino que es probable que Policleto no hubiera hecho una escultura que lo acompañara y que tuviera el mismo valor que el texto, por lo que es necesario interpretar de diversa manera los dos tipos de evidencia que tenemos. Es claro que la difusión del estilo de Policleto afectó la forma en que se esculpían y se proyectaban las obras, y es claro que el papel de su escultura en esta influencia es esencial, por ello consideramos que la difusión de su estilo, así como los preceptos que implicaba su tratado no hubieran sido posibles sin su obra, ya que el escrito no basta para comprender y realizar los problemas plásticos propuestos.¹²

Por otro lado, considerando que el tratado aparece en el contexto del surgimiento de los saberes especializados —que tocaron los temas más diversos como la medicina, la matemática, la poesía o la historia local—,¹³ debemos tener en cuenta que no necesariamente se ocupara de aspectos propiamente técnicos, sino que fuera fundamentalmente teórico, como el de Agatarco de Samos, y que no sólo estuviera dirigido a los artistas, sino a un público más amplio fuera del taller. Esto no quiere decir que el tratado fuera incomprensible para los círculos artísticos, ya que es improbable que

¹² La lectura de un texto que nos indique la forma en que debemos realizar una obra no es suficiente para efectivamente crearla, creemos que el texto se debe considerar como parte de los conocimientos que un artista, que ya ha trabajado en un taller, puede usar como apoyo y complemento a su obra. Es por ello que un texto de arte no puede pensarse como el inicio de un aprendizaje, sino un apoyo, valioso, pero no suficiente. Es significativo tomar en cuenta el paralelo que nos dan los textos renacentistas, que eran considerados como apoyo teórico al aprendizaje del taller. Cennini, C., 2003, CIIII, “(...) per altri sei anni, sempre disegniando, nonn-abandonando mai né in dì di festa né in dì di lavorare. E cchosi la natura, per grande uso, si chonvertiscie in buona praticha. Altrimenti, pigliando altri hordini, nonne sperare mai <h>e vengino a buona perfezione, chè molti son che dichono che senza essere stati con maestri àno imparato l’arte. No ‘l credere, che io ti do l’esempio: di questo libro, studiandolo di dì e di notte e tu non ne veggia qualche praticha con qualche maestro, non ne verrai mai da niente; né cche mai possi chon buon volto stare tra i maestri.”

¹³ Rossetti, L., “Elementi della polymathia de V secolo (Parmenide, gli storici, Aristofane, Teleas)” en *Sconocchia e Toneatto*, “Lingue tecniche”, Vol. III, pp. .1-2 “(...)si incominciarono a scrivere delle ‘memorie’ riguardanti questioni chiaramente percipite come parte di un sapere più vasto (testi di storia locale, su questioni di medicina o di matematica, ‘affondi’ in materia di musica, canto poesia e lingua)”.

un escultor tan influyente no tuviera interés en que otros artistas conocieran sus ideas sobre la *téchne* que les era común, pero también implica un interés en difundir ideas que pueden ser interesantes a personas que no son escultores y suscitar debates que quedarían en el exterior de los círculos artísticos. Este razonamiento puede inducirnos a pensar que el texto de Policleto fuera inaccesible a los escultores y que la escultura fuera necesaria como si fuera otro texto, más simple y accesible que explicaría a los artistas cómo aplicar la teoría —como sucede con los tratados sobre la perspectiva en el Renacimiento. No obstante, sólo por el hecho de que las consideraciones que hace Policleto sean teóricas, no eran necesariamente poco comprensibles para los escultores; el hecho de que el tratado desapareciera en fecha tardía, al lado de la amplia difusión de su estilo, implica que sus soluciones eran algo ya asimilado y que formaba parte de los conocimientos de todos los escultores. Los preceptos no implicaban ya novedad alguna, por lo que el interés quedaba fuera de los círculos artísticos, materia de historiadores y de teóricos del arte, que se interesaban por las teorías anteriores que se daban por sentado al interior de los talleres.¹⁴

Encontramos en el texto de Policleto una vocación teórica que lo vincula con la especulación filosófica y médica de su tiempo; esto quiere decir que estamos ante un texto que si bien es expresión de un saber especializado, como es el de la escultura, el campo de conocimiento que abarca no se ocupa de lo que nosotros consideraríamos un saber técnico, en el sentido de un recetario que diera indicaciones precisas para obtener una determinada amalgama de bronce o las medidas de un horno de fundición; tampoco tenemos noticia de que diera explicaciones sobre la forma de modelar la arcilla o lograr terminados específicos. Aunque sobre estas dos últimas cuestiones podemos estar seguros que eran ejemplificadas por su obra, ya fuera el *Doríforo* o cualquiera de sus numerosas piezas de atletas, no podemos saber sin la evidencia necesaria qué tipo de enseñanzas prescribía, pues nadie asegura que lo que vemos como estilo policleteo sea lo que el autor

¹⁴ Si bien para los escultores y pintores que observaran la escultura los presupuestos teóricos expuestos en el tratado no serían completamente evidentes, no podemos decir lo mismo de las propuestas para las diversas soluciones del cuerpo, de las anatómicas a las diversas soluciones de los planos que se encontraban en la escultura misma. Estas soluciones sólo son comprensibles para quien analiza la escultura con la intención de reproducir sus resultados, si esto es evidente en la obra de pintores renacentistas y barrocos, no debe sorprendernos que la influencia de Policleto se difundiera en los círculos artísticos partiendo de las soluciones de la escultura misma.

pretendía, y en este caso podemos estar seguros de que preexistían a la obra una serie de premisas muy precisas.¹⁵ Si bien actualmente no hay forma de conocer el contenido completo del texto, debemos examinar la evidencia que ha sobrevivido y clasificar el tipo de testimonios que hablan sobre nuestro autor para comprender cuáles son los contenidos que se repiten, las variaciones y las alteraciones de significado y cómo se ha transmitido a través del tiempo.

La primera gran división es la que separa la evidencia textual de la monumental, que desde el siglo XIX ha sido objeto de numerosos estudios que nos permiten hablar de un catálogo de escultura bastante definido y bien documentado. Es claro que nos ocuparemos de la escultura, pero no pretendemos partir de ella para reconstruir el contenido del texto, sino para comprender cuáles soluciones eran las que los escultores pensaban que era interesante o importante repetir. En el caso de la evidencia textual, debemos hacer una división entre la evidencia que compete al *Canon* y la que habla de la obra de Policleto en general, además de considerar en una sección aparte los numerosos testimonios sobre su escuela. El primer problema que enfrentamos es el de la clasificación, pues los testimonios que tenemos son heterogéneos y, a primera vista, muchos de ellos de poca importancia para el análisis; sin embargo, vistos en su conjunto, nos hablan de la recepción de la obra de Policleto a través del tiempo.

No es posible hacer una clasificación entre vida y obra, como se hace usualmente en la historia del arte, ya que en realidad no hay información que nos hable de Policleto como personaje; estamos ante una obra, no ante un autor.¹⁶ Así, los testimonios literarios que conservamos los hemos dividido en tres partes: los que se refieren al texto; los que se

¹⁵ Este problema en la recepción, va más allá del hecho de comprender que detrás de la producción de la obra hay una serie de premisas definidas, ya que implica toda una serie de actitudes ante la plástica. Es por ello mismo que persiste aún en la lectura de las obras contemporáneas, en donde las explicaciones del autor son dejadas de lado en favor de las explicaciones de los propios historiadores y críticos. Rauntenberg, H., "Prigionero dell'arte. Colloquio con Bruce Nauman", 2004, p. 161. "Lei intende la sua produzione artistica come una sorta di scala, di schema sperimentale?" 'A volte sì. Si tratta di affrontare esperienze precise, non di giochellare, o di fare una cosa qualunque. Naturalmente, alla fine non ho, purtroppo, alcun'influenza su come il mio lavoro viene recepito. Ma almeno posso essere chiaro nelle mie premesse". Es también interesante la posición de K. Stiles, en su "General Introduction" en Stiles K., P. Selz, 1996, pp. 4-9, en donde sostiene que la crítica de arte, luego de 1970, deja de tomar en cuenta a los autores, sobre todo a partir de la influencia de los escritos de M. Foucault.

¹⁶ Foucault, M., 1970, p. 7. "A lo cual habría que añadir, se entiende, el análisis literario que se da en adelante como unidad: no el alma o la sensibilidad de una época, ni tampoco los 'grupos', las 'escuelas', las 'generaciones' o los 'movimientos', ni aun siquiera el personaje del autor en el juego de trueques que ha anudado su vida y su 'creación', sino la estructura propia de una obra, de un libro, de un texto."

refieren a su obra escultórica, y los que lo usan como motivo, a éstos agregamos una serie de testimonios que, si bien no lo mencionan específicamente, son relevantes para la comprensión de su obra. De este modo, al lado de las citas del tratado, tenemos comentarios que explican su contenido y pasajes que vinculan la escultura con el escrito. Por otro lado están las menciones estrictamente historiográficas que enumeran o describen sus esculturas, mencionan detalles técnicos y hablan de su escuela y formación, a las que se agregan los comentarios críticos que explican las virtudes y defectos de su estilo y que lo comparan con el de otros artistas. Es interesante notar que hay una gran cantidad de pasajes que lo usan como motivo, ya sea para compararlo con otros artistas —como ejemplo del estilo clásico, como creador de imágenes divinas o en explicaciones de problemas retóricos o literarios, así como para ilustrar argumentos en torno al conocimiento y la condición de los artistas—, ya sea en relación con el trabajo manual o la fama.

En primer lugar, podemos hablar de fragmentos que se consideran parte del tratado con cierta seguridad,¹⁷ como el testimonio de Filón Mecánico, escritor del siglo III a.C., quien en un contexto técnico explica la importancia de la exactitud en la creación de la obra, a la que se llega a través de numerosos cálculos. Si bien para Filón la importancia de la cita es que refuerza su argumento sobre la importancia de los cálculos cuando se hacen cambios de escala en las máquinas de guerra, esta breve mención ha dado lugar a numerosas interpretaciones, que privilegian el aspecto matemático del *Canon*, implicando que el tratado se limitaba a la introducción de una doctrina numérica que garantizaría la precisión en la proporción, la cual sería la base para la creación de la escultura. Aunque es evidente el aspecto matemático de este fragmento, su interpretación como parte de la tradición pitagórica no es algo asegurado, pues parte del postulado de una posible

¹⁷ La historia de la transmisión del texto comienza con su elaboración a mitad del siglo V a.C., podemos considerar que el texto era accesible hasta el siglo III a.C., pues Filón lo cita, mientras que por la forma en que cita Galeno a Crisipo, pareciera que éste lo citara. Luego de este momento el texto parece desaparecer y las citas posteriores parecen provenir de estos dos autores. En el caso de Filón el fragmento que reproducimos es el único que ha utilizado en su obra, mientras que en el caso de Crisipo sólo podemos considerar los fragmentos que cita Galeno, ya que su obra no se ha preservado. Sin embargo, es altamente probable que citara de manera amplia a Policleto, pues Crisipo incluía largos párrafos de otros autores —en algunos casos, la obra completa— en sus tratados; por ello, si aceptamos la hipótesis de que fragmentos considerables del *Canon* se encontraban citados en Crisipo, podemos considerar que las citas y análisis que encontramos en Galeno son lo suficientemente confiables para proponer un análisis de esta obra.

influencia de Policleto sobre los pitagóricos que luego se ha retomado como influencia del pitagorismo en Policleto.¹⁸ Al lado de estas interpretaciones, partiendo de los testimonios que se han conservado en Galeno, se considera la influencia de la teoría médica contemporánea, que sería la responsable del interés en la anatomía que vemos en la escultura, considerada más realista o en el contexto de la teoría de las *kraseis*, dependiendo del modo de la interpretación. Este interés anatómico de Policleto justificaría la importancia que le da Galeno al interior de su obra. No obstante, al revisar el contexto en el que aparecen las citas en Galeno apreciamos que éstas refuerzan sus propuestas sobre la proporción y la belleza, que son base de interpretación de la enfermedad y la salud.¹⁹

En segundo lugar tenemos los comentarios sobre el *Canon*. Debemos considerar que algunos testimonios nos hablan sobre un texto y otros sobre una escultura, por lo que consideramos que es muy probable que ambos tengan un origen diferente, pues sólo Galeno menciona específicamente el vínculo entre la obra plástica y el texto, por lo que es probable que autores como Plinio, Cicerón o Quintiliano tomaran como fuente textos diferentes de los de Galeno.²⁰ Por ello, aunque vemos una cierta coherencia entre ambos, las consideraciones pueden ser ligeramente diferentes, pues no es lo mismo analizar un texto escrito que comentar sobre el estilo de una escultura. Por ejemplo, es significativo que Pausanias no mencione la escultura, como que no encontremos descripciones de ella

¹⁸ En el texto de Raven, J.E., “Polyclitus and Pythagoreanism”, CQ 45, 1951, encontramos la primera argumentación a favor, aunque debemos recordar que esta interpretación ya había sido sugerida por Diels, al incluir a Policleto en su selección de textos sobre los presocráticos. Stewart, A. *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, JHS 98, 1978 nos recuerda que si bien en el artículo anterior se argumenta en favor de este vínculo, Raven nunca afirmó que Policleto fuera pitagórico, sino que tuvo influencia en esta escuela, por lo que las lecturas que parten de este texto para confirmar esta hipótesis, parten de un malentendido. Como último comentario, recuerda que no hay testimonios antiguos que vinculen a Policleto con la escuela pitagórica. Finalmente, Huffman, C., “Polyclète et les Présocratiques”, en Laks, A., C. Louguet, 2002, explica que la evidencia aportada por Raven para demostrar el vínculo entre Policleto y el pitagorismo es débil y que no hay forma de afirmar que Policleto fuera pitagórico, es evidente que tampoco podemos afirmar que no lo fuera, dado el estado de la evidencia.

¹⁹ Pigeaud, J., *L'esthétique de Galien*, Metis, VI. 1-2, 1991, pp. 7-42.

²⁰ Es posible que las historias del arte del periodo helenístico, como las de Jenócrates de Atenas o Antígono de Caristo, explicaran el estilo de Policleto e hicieran referencia al *Canon*, pero que no fueran particularmente específicas en la relación del tratado con la escultura, ya sea porque no lo consideraran necesario, pues era un hecho conocido, ya sea por una falta de interés teórico, debido al tipo de escrito que se proponían o porque se considerara la teoría anticuada o superada por las nuevas tendencias reflejadas en la escultura de Lisipo.

—como si la obra fuera tan conocida que no tuviera sentido describirla—, a diferencia de lo que sucede con la *Hera de Argos*, que es la única obra de nuestro autor que encontramos descrita con cierta precisión, lo que refuerza la hipótesis de que no había una escultura de dicho nombre y que se trata de una tradición que tiene su origen probablemente en el siglo IV a.C.

Hemos comentado que la figura de Policleto como artista y su obra misma son retomadas como motivo —como un lugar común, un *topos*— que no explica el texto ni la escultura, sino que parte de premisas predeterminadas que eran claras para el lector de la época. Pensamos que es precisamente esta diversidad de fragmentos, de pasajes, comentarios dispersos que inician con el primer testimonio en *Dissoi Logoi*,²¹ lo que nos muestra la importancia de este artista, considerado sabio, creador de hombres y ejemplo del estilo clásico. Los pasajes más significativos son, en primer lugar, los que repetidamente aparecen en explicaciones sobre la composición retórica o literaria —que evidentemente toman en cuenta la definición de la belleza— y buscan explicar cómo lograr en el texto coherencia, unidad y armonía. En segundo lugar tenemos aquellas que usan al *Canon* como ejemplo de estilo clásico o lo identifican con la belleza; este tipo de testimonios nos parecen indicar que aquello que era considerado significativo, fue precisamente la definición de la belleza —o su manifestación, en el caso de la escultura—, que se propone como medida del éxito de la obra y fin al que todo escritor debe aspirar.

Por último tenemos una serie de testimonios que no mencionan específicamente a Policleto, pero que tienen en cuenta sus premisas, ya sea en relación con la proporción en general o con la proporción del cuerpo humano en particular. Algunos de estos testimonios son de una importancia específica, pues es el caso de todos los testimonios de Vitruvio, que usualmente son considerados en el análisis del *Canon* pero que no mencionan en ningún caso a Policleto. Finalmente, debemos comentar un pasaje de Jenofonte²² que no habla directamente de nuestro escultor, pero que algunos autores²³

²¹ *Dissoi logoi* 6. 8.

²² Jenofonte, *Memorabilia* III 10.6-8

²³ Overbeck, J., 1959, pp. 166-182. Bandinelli, B. 1938, p. 22. Arias, P. E., 1964, p. 159. Leftwich, G. 1987, p. 387.

han incluido entre los testimonios literarios. Creemos que la crítica expresada a Kleiton,²⁴ quien se presenta como un escultor famoso por sus esculturas de atletas, podría representar una crítica al propio Policleto, al sugerir una nueva medida del éxito de las esculturas, que no está en concordancia con los preceptos más formalistas de éste, pues a la proporcionalidad de las partes entre sí y con el todo se propone la representación del alma y sus pasiones.

Es evidente que la reconstrucción de este texto es difícil, aunque el trabajo con textos fragmentarios no es ajeno al contexto de la filosofía presocrática; por otro lado, el uso de evidencia monumental puede parecer que sale de las fronteras del trabajo filosófico y se concentra en el campo de la historia del arte. Muchas de las consideraciones que se presentarán sobre las copias pueden parecer fuera de contexto, más arqueológicas que filosóficas, más críticas que estéticas. No obstante, creemos que son necesarias para poder entender las diferentes consideraciones que ha dado el análisis de cada una de sus partes, pues las reflexiones que surgen a partir de la escultura han tomado una dirección diferente a las que ha tenido el escrito.

En el caso de la evidencia monumental nos enfrentamos al problema de que carecemos de la obra original; ya que a pesar de contar con más evidencia, es imposible hacer un trabajo “filológico”, en el mismo sentido que se hace con los textos, pues las copias en el mundo helenístico y romano no tenían usualmente como objeto la reproducción del original —cosa que sí sucedía con los textos—, sino que se presentaban y se querían como variantes, por lo que son pocos los casos en los que podemos pensar que estamos ante copias completas de un original.²⁵ Por otro lado, los numerosos

²⁴ Muchos consideran que Kleiton es un hipocorístico de Policleto, esto porque el diálogo se sitúa en un contexto de la *Memorabilia* que habla de una serie de artesanos famosos, por lo que sería adecuado pensar en un escultor conocido, a lo que se agrega la descripción del artista, de quien se dice que es reconocido por sus esculturas de atletas, cuando no hay otro testimonio que nos hable de un escultor de este nombre. Cf. Arias, 1964, p.43, Brancacci, Aldo, 1995, pp. 101-127. No obstante, podemos considerar que la ideantificación de Kleiton con Policleto no es segura, ya que Jenofonte lo menciona por su nombre en *Memorables* I 4.2-4 y no hay otro testimonio que usara este hipocorístico. Cf. Preisshofen, F., “Socrate in conversazione con Parrasio e Clitone” en La Rocca, E. 1988, p. 189.

²⁵ Ridgway, B. S. 1984, p. 3. “In the course of my investigation I became increasingly aware that the very core of our beliefs needed reconsideration: mechanical copying, as we understand it in modern terms, probably did not exist nor was it conceivable in antiquity. This is not to say that transference of measurements from a model to a block of marble, or casting and recasting, were not practiced. But I agree with Amanda Claridge that ‘copying in the sense of an attempt to reproduce in form, style and execution

problemas para datar a las copias desde un punto de vista estilístico, aun cuando tengamos información de tipo arqueológico,²⁶ hacen que sea imposible crear una serie que nos permita comprender las variantes en el tiempo, cosa que podría acercarnos a la propuesta de una hipótesis para la escultura original.

Debemos tomar en cuenta las distancias entre nuestra concepción de creación, relacionada a una serie de consideraciones sobre el artista y su obra, que a la noción de genio vinculan la de creación. De este modo condicionamos el acto creativo a una subjetividad que pasa por encima de la propia obra, que es relegada a un segundo plano. Y no sólo eso, ya que el uso de las copias nos remite a una serie de problemas; en primer lugar no tenemos el original tocado por la mano del artista, creado completamente por él en soledad, lo que le daría su signo distintivo, por ello debemos reconsiderar esta concepción de creación, que a su vez nos lleva a problematizar temas como la unicidad de la obra de arte o la concepción misma de arte y artista.

Es evidente que no creemos que se pueda hacer la reconstrucción del *Canon*, pues al considerar que el *Doríforo* es una de las obras más importantes de Policleto, pero que no se identifica con su texto, tomamos distancia de las diversas interpretaciones que se han hecho, las cuales han tenido variados resultados y que hoy día —aun entre los que consideran la escultura como parte integral del tratado—, se considera como un horizonte crítico que ayuda a comprender, pero que no es posible alcanzar de forma completa. Lo que sí nos interesa es reflexionar junto con Policleto y tomar como referencia su obra para comprender cómo es que los presupuestos teóricos se encarnan en su obra.

Como ya hemos mencionado, muchos estudiosos parten del hecho de que texto y escultura son la misma obra; cuestión problemática, pues no hay otros ejemplos de textos de artista que se acompañen de una obra que tenga el mismo estatuto. No obstante, debemos considerar que algunos de los testimonios que analizaremos dan como cierto

the work of a given artist, so that the reproduction may stand in the place of the original work as an exact replica for the education and instruction of the viewer, is only with reservations to be accredited to the Classical world' (personal letter, April 1982)."

²⁶ Coarelli, F., *op. cit.*, 2001, p. 103. "(...) sono del resto evidenti a tutti le difficoltà enormi che pone ogni tentativo di distinguere, su base stilistiche, la cronologia di copie realizzate in contesti culturali analoghi, in quanto sostanzialmente classicisti, quali il tardo ellenismo e l'età augustea. Domandiamoci, ad esempio, come sarebbe stato datato il Diadumeno di Delo se fosse stato scoperto in Italia: personalmente, non ho il minimo dubbio che sarebbe proposta una cronologia giulio-claudia (se non più tarda)."

este hecho, de modo que, avanzando en el tiempo, veremos que se dividen en dos, analizando, sin mayores conexiones, el texto y la escultura —siendo la única excepción el texto de Galeno—, para finalmente terminar por excluir el escrito, considerando sólo la existencia de la escultura. Hay que aclarar que ante la masa de estos testimonios que hablan de una escultura, no hay ninguno que haga del *Doríforo* la escultura del tratado, pues el pasaje de Plinio no dice que sea el *Canon*, sino que Policleto hizo también una escultura con ese nombre.²⁷ No obstante este hecho, este vínculo es algo aceptado como cierto por muchos especialistas, quienes parten de la premisa de que esta relación era algo conocido en la Antigüedad, por lo que no era necesario explicitarla, lo que se refuerza, como ya hemos comentado, con el estatuto ambiguo de esta escultura, pues la falta de atributos que la sitúen en un contexto seguro coincidirían con la parte visual del tratado, ya que todavía no podemos decir con certeza dónde y cuándo exactamente fue dedicada y cuál era su función.²⁸

A pesar de estas pruebas en favor de una sección visual del tratado, no creemos que la escultura fuera parte integral de éste, aunque sí pensamos que expresaba de forma general los preceptos enunciados por Policleto y que era considerada como una de sus obras más logradas. Sin embargo, esto no explica la tradición que asocia una escultura al texto, que implica que autores como Crisipo, Galeno y Plinio cometieran la misma equivocación, lo que es altamente improbable. Pensamos que es posible proponer que las historias del arte del siglo IV a.C. daban por sentado una serie de datos que luego ya no estuvieron disponibles en la exposición de la relación polémica de Lisipo con Policleto,²⁹ pues en el recuento en donde el primero superaría las soluciones del segundo, al crear una escultura en la que estaban expresados los preceptos de su arte, parece haber dado lugar a

²⁷ Plinio, XXXIV, 55-56. En algunos casos se lee que el *Doríforo* es el *Canon*, pero esto sólo es si aceptamos las modificaciones hechas por Ulrich.

²⁸ Ridgway, B. S., 1981, p. 202, n. 14 “The fact that a funerary (?) relief from Argos reproduces the Doryphoros is not in itself enough assurance that the statue stood in that town. By the same token, it could have stood in Athens, since it is echoed in the Parthenon frieze and by some funeral reliefs. Obviously, popular types were copied everywhere. On the other hand, if the Doryphoros is truly the material embodiment of the Canon, it may have been made by Polykleitos for his personal satisfaction, without a proper commission. Argos would therefore be a logical place for its setting.” Un paralelo interesante que podríamos proponer en este caso es el de Heráclito de Éfeso, quien dedicó en el templo de Ártemis su obra escrita, lo cual podría explicar la dedicación de la escultura, ahora es evidente que si aceptamos esta lectura la dedicatoria no comprendería solamente la escultura, sino también el texto.

²⁹ Cfr. Posidipo, *Quae Supersunt Omnia* 62 y 70. Cicerón, *Brutus* 296. Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV 65. Estacio, *Silvae* IV 6. 28.

una ambigüedad que no dejaría claro que esta escultura respondiera a un texto y no a otra escultura.³⁰ Si esto fuera así, partiendo de esta hipótesis podemos pensar que, al leer los comentarios a esta polémica, el *Canon* fuese considerado una escultura en algunos círculos, de tal modo que cuando el texto ya no fue accesible —hacia finales del siglo III a.C.—, en su lugar habría una tradición que propondría solamente una escultura, hecho que era coherente en contextos en los que los artistas ya no escribían tratados.

Luego de estas consideraciones podríamos pensar que es poco lo que se puede decir del *Canon*; la evidencia que tenemos no nos da la oportunidad de hablar de Policleto como un artista, ni podemos apreciar su obra y hacer juicios de valor sobre ella. Hemos dicho que este discurso no es algo que surge como una novedad absoluta, sino que tiene un contexto y antecedentes, antecedentes en la práctica de las artes, en la forma de la escritura, pero que al mismo tiempo no supone sólo la enunciación de ideas nuevas, fruto de la creatividad de un individuo, sino que es resultado de las transformaciones de una práctica, pues consideramos de la mayor importancia afirmar que a la enunciación de Policleto preexiste una serie de enunciados que también hablaban de la belleza. De estos enunciados nos ocuparemos tangencialmente, pues es evidente que la práctica de las artes tenía sus reglas y prescripciones, su manera de entender y actuar, que se articulan en el discurso que habla sobre la belleza. Es evidente que a este enunciado se agregaron luego otros, por ello no podemos decir que Policleto fuera responsable de toda la estética posterior, pues ésta reinterpretará la propuesta del escultor de Argos en formas nuevas que evidentemente tienen su vinculación con prácticas concretas y con individuos que se reconocen en ellas.³¹

³⁰ Stewart, A., *Lisippan Studies. The Only Creator of Beauty*, AJA, 89.2, 1978, pp. 163-171.

³¹ Cf. Foucault, M., 1970, p. 351.

2. ¿Qué es una escultura?

El problema del origen y los cánones de proporción

Cuando hablamos de los antecedentes de la escultura griega, no nos queda sino comenzar por el principio, aunque debemos tener en cuenta que este principio es tan problemático como la pretendida evolución del arte griego. Así, el primer problema que se nos presenta es qué tan lejos en el tiempo es necesario retroceder, lo cual inevitablemente nos lleva a preguntarnos por el origen. Pero una vez más debemos redoblar nuestras sospechas, ya que hablar del origen nos lleva muchas veces a proponer un gesto fundador, que hubiera instaurado las bases de todo saber y que a su vez, de una u otra forma, escapa a cualquier cronología.¹ Es regresar a la historia sin tiempo del mito, y reconocer en Dédalo al primer escultor, que con un gesto fundante hubiera creado maravillas para la vista, esculturas vivientes que serían la meta y el punto de comparación para todo desarrollo posterior; de manera que sólo a partir de su obra podríamos comprender la historia de las evoluciones y los cambios que se desarrollan a través de del tiempo, y que a su vez determinan todo porvenir.² Punto de llegada y partida, fundamento que rebasa los límites de lo explicado, poco nos dice en realidad de los desarrollos de la escultura, de sus reglas y estrategias, y nos pone desde el principio los presupuestos de Policleto en un contexto que los explica y los contiene.

Desde un punto de vista histórico, el origen de la escultura griega se pierde en el tiempo, pues podemos retrotraerlo hasta el segundo milenio a.C., en el contexto de un debate que nos habla de continuidades y desarrollos o de rupturas y cambios. A partir del desciframiento de la escritura lineal B, registrada en tablillas de arcilla encontradas en sitios micénicos, sabemos que los pobladores de estos sitios eran griegos, en el sentido de

¹ Foucault, M., 1970, p. 101.

² Acerca de las relaciones entre el mito y el personaje histórico Cf. Schweitzer, B. "Dedalo e i Dedalidi nella tradizione scritta" en Schweitzer, B., 1967, pp. 277-291. También son interesantes las relaciones establecidas por Torelli, M., "La cultura artistica dell'età arcaica" en Bianchi Bandinelli, R., ed., 1978, pp. 663-665, 674,677, 695 y 716, entre las fuentes literarias que hablan de Dédalo y sus discípulos y la evidencia arqueológica.

que la lengua que hablaban era el griego, que muchos de los términos institucionales que usaban eran semejantes a los que se usarán posteriormente en el primer milenio y que honraban a un cierto número de dioses del futuro Olimpo.³

Esta vinculación con el mundo micénico es exagerada, sobre todo si consideramos que entre los micénicos no hubo realmente escultura monumental, pues hasta el momento el único ejemplo conservado es la “Puerta de los leones” en Micenas. Esto no quiere decir que no hubiera una escultura sofisticada que, partiendo de modelos figurativos minoicos, desarrollara un arte con gusto propio. Es pues un problema saber si de alguna forma parte de este estilo perduró en el periodo que va de 1200, año que marca la caída de los reinos micénicos, al final del siglo VIII y comienzos del VII a.C. Cuando hablamos de arte griego, es difícil decidir entre continuidades y rupturas, sobre todo en el contexto de una historiografía que considera necesaria y evidente la evolución de sencillos principios y formas primitivas a un estilo naturalista de formas complejas que luego se vuelve barroco y manierista.⁴

Uno de los puntos fundamentales de esta teoría es que, al lado de la evolución de las formas, propone una necesaria evolución de los materiales y las técnicas. Así, la primera materia que se habría usado sería el barro, luego la madera y el marfil y por último la piedra y el metal. Esta idea es rebatida por la evidencia misma, en donde vemos que aún en tiempos remotos se usaron todos los materiales disponibles —incluyendo el barro, la piedra y el hueso—, y que las formas podían ser naturalistas o abstractas

³ “La più antica forma della lingua greca è stata registrata in una scrittura che, originariamente, non era destinata a questa lingua, ma che, al pari della scrittura alfabetica più tarda, era ripresa da quella di un altro popolo. Tale scrittura, impiegata nella Grecia micenea nel XIII secolo a.C., viene definita convenzionalmente come ‘lineare B’ e appartiene alla cosiddetta ‘famiglia delle scritture egee’, originaria dell’isola di Creta”. Uchitel A. “Preistoria del greco e archivi di palazzo”, en Settis, S., 1996, Vol 2.1, p. 103. Para una idea general del periodo se puede consultar el libro de M. Ruipérez y J. L., Melena, 1990, así como Niemeier, W.D., “Nascita e sviluppo del mondo miceneo” en Settis, S., 1996, Vol 2.1, pp. 77-102.

⁴ Al lado de los problemas de las rupturas y las continuidades entre la edad de bronce y la de hierro, tenemos los vínculos de la historia del arte con la de la religión. Es claro que el arte griego es un arte religioso, por ello las observaciones de ciertos historiadores de la religión, que hablan de una continuidad total, es rebatida por los arqueólogos, quienes insisten en que esto no puede ser posible, ya que en este periodo, llamado Edad Oscura, desaparece el estado micénico tanto política como territorialmente, a lo que se une una profunda recesión social y económica y una interrupción en los contactos con Oriente. Finalmente, desde un punto de vista arqueológico se anota que la forma de los santuarios es diferente, lo que implicaría un desarrollo que no parte de formas anteriores, por lo que deberíamos hablar de un renacimiento a partir del siglo X a.C. Cf. Rolley, 1994, pp. 86-88, en donde se hace un resumen de las principales posiciones. Tal vez uno de los estudios más interesantes al respecto es *Archaic Greece. The Age of Experiment* publicado en 1980 por A. Snodgrass, en donde se hace una síntesis de estos problemas, abarcando desde el fin del mundo micénico hasta el final del arcaísmo.

dependiendo de la función del objeto creado.⁵ Vemos pues que la evidencia arqueológica no apoya la teoría, por lo que es lícito preguntarnos por qué se ha mantenido por tanto tiempo. Tal vez la razón de ello sea que fueron los griegos mismos los que propusieron esta idea de un tiempo remoto, en donde la imagen no existía y se adoraba el *omphalos*, los *dokana* o columnas vestidas de suntuosas telas, y quienes luego supusieron un origen más remoto en donde se rendía culto a piedras caídas del cielo o a árboles en los bosques sagrados.⁶

Estos monumentos serían reemplazados gradualmente por imágenes; de este modo, partiendo de esculturas anicónicas, llegaríamos a un desarrollo paulatino que nos llevaría hasta la escultura de los siglos V y IV a.C.⁷ Esta tradición es retomada por Winckelmann en el siglo XVIII, quien es el primer estudioso moderno que, partiendo de las fuentes literarias y de los monumentos a su disposición, supuso que la evidencia corroboraba lo que las fuentes mismas decían. Así, fue natural proponer una teoría

⁵ Ésta es una idea sugerida inicialmente por Winckelmann y luego sostenida por muchos autores modernos, entre ellos Richter, G., 1970, pp. 8-9; Ridgway, B., 1975, pp. 23-25, y Boardman, J., 1991, p. 20. En contra de esta idea está el sugerente trabajo de Donohue, A.A., 1988, pp. 208-218, en donde encontramos una completa historia de la discusión. Una revisión reciente de este problema la hace Rolley, C., 1994, pp. 23-24, en donde toma una posición cercana a la de Donohue.

⁶ Cf. Graf, F., “Gli déi greci e i loro santuari” en Settis, S., 1996, vol 2.1, p. 347. Con una interesante nota en donde se afirma que la adoración de los árboles sagrados es una invención moderna.

⁷ Cf. Winckelmann, 1989, pp. 48-50, nos dice que la escultura comienza con “simulacros” consistentes en piedras y columnas, a los que después se les agrega una cabeza para formar los Hermes, y que luego Dédalo — que para el autor es un personaje histórico—, separó las piernas y los brazos. Las teorías modernas sobre los orígenes de la escultura parten de la misma idea, ya que se basan en las mismas fuentes — principalmente Plutarco, Pausanias y Clemente de Alejandría—, aunque las explicaciones son diferentes. Ejemplo de ello sería Ridgway, *op. cit.*, pp. 37-39, quien nos dice que alrededor de los siglos VIII y VII a.C., las esculturas de diosas tenían forma de columna en la parte inferior. Para la crítica a estas posiciones cf. Graf, F., “Gli déi greci e i loro santuari” en Settis, S., *op. cit.*, vol. 2.1, pp. 347-348; Donohue, A.A., *op.cit.*, pp. 177-194, y Rolley, C., *op. cit.*, pp. 26-29. Como vemos, para la crítica existen un Dédalo mítico y un Dédalo histórico que en ocasiones se mezclan entre sí. Por ejemplo, Diopoinos y Skyllis son para Plinio, en *Historia Naturalis* XXXVI 9, los primeros escultores que adquieren celebridad —alrededor de la Olimpiada 50, es decir entre 580-577—, mientras que Pausanias *Graeciae descriptio* II 15.1 los considera los hijos o los discípulos de Dédalo. Así, es natural que Jenkins, en 1936, le dé el título de *Dedálica* a un estudio de la escultura griega que abarca desde el segundo cuarto del siglo VII a.C. hasta su final. El subtítulo del libro *Estudio de la escultura doria del siglo VII*, no implica que realmente no hubiera aportaciones de otras zonas de Grecia, sino que son los dorios los que muestran mejor esta época. Es claro que el término es evocador y Jenkins lo trata de justificar al decir que Dédalo probablemente estuvo activo en Creta y en el Peloponeso, el problema es que no hay obra que le pueda ser atribuida y dar con ello fechas contundentes al estilo dedálico. Esto simplemente ha complicado el estudio de la escultura griega de este momento, ya que el dedálico es un estilo internacional que deja de lado las diferencias regionales, al tiempo que sólo usa el rostro para su clasificación, lo que hace que la evolución de los cuerpos no sea tomada en cuenta. Cf. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 123-154. Para un buen resumen cf. Boardman, J., *op. cit.*, pp. 13-17. También es interesante la posición de Ridgway, B., *op.cit.*, pp. 17-39, quien considera que la influencia posterior del dedálico es casi inexistente. En contra se puede consultar a Canciani, F., “La cultura orientalizzante e le sue espressioni figurativi” en Bianchi Bandinelli, R. ed., *op. cit.*, pp. 483-498, quien considera vinculadas las producciones de Creta y las Cícladas.

evolucionista, que mostrara un panorama en donde las artes plásticas en general partirían en un principio de lo básico y primitivo, para luego llegar a lo bello y de ahí necesariamente a una decadencia en donde predomina lo superfluo y exagerado.

Aunada a esta idea, el autor presenta una periodización del arte griego, que comenzaría por el llamado estilo *antiguo*, el cual terminaría con la aparición de Fidias, quien sería el principal representante del siguiente estilo, llamado *sublime*, al que seguiría el *bello*, que incluiría la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.C., para desembocar en el de *imitación* y finalmente llegar a la decadencia, que abarcaría buena parte de la producción del periodo helenístico y de la época de dominación romana.⁸ Por estas razones, la idea del desarrollo y la evolución del arte griego desde principios imperfectos hasta formas realistas es difícil de dejar atrás; debemos escuchar a las fuentes, pero corroborarlas con la evidencia arqueológica a nuestra disposición.

2.1. *Las teorías de la proporción*

La aparición de la escultura monumental en mármol en el siglo VII a.C.,⁹ propone una serie de problemas que han hecho surgir un debate que enfrenta la idea de continuidad a la de ruptura. En primer lugar, Winckelmann consideraba que no era posible sostener que hubiera alguna influencia externa en la escultura griega, a pesar de que fuentes como Heródoto dijeran lo contrario.¹⁰ Esta tendencia, que toma en cuenta los descubrimientos hechos en época más moderna, implicaría necesariamente una evolución sin influencia

⁸ Winckelmann, *op. cit.*, pp. 281-282: “El estilo más *antiguo* es el que corresponde al arte griego, desde sus comienzos hasta Fidias. Este genio superior, secundado por los artistas contemporáneos suyos, supo dar al Arte toda la majestad de que era susceptible. Al estilo del siglo de Fidias le daré el nombre de grande o *sublime*. Desde Praxíteles hasta Lisipo y Apeles, el Arte gana en gracia, en elegancia; por eso llamaré a este estilo *bello*, gracioso. Poco después de estos artistas y de los discípulos de su escuela, el Arte comenzó a declinar con sus imitadores; por esto llamaré a este último estilo de *imitación*. Por fin, el Arte, ya en su declive, llegó insensiblemente a su más completa decadencia.” La idea no es original de Winckelmann, sino que se encuentra en Plinio, *Historia. Naturalis*, XXXIV 53, en donde deja claro que el arte muere durante los años 296 a 156 a.C., si bien a partir de esta fecha “revive”, pero los artistas de este renacimiento son considerados por Plinio inferiores a los que vivieron anteriormente.

⁹ Los problemas de los términos con los que se definen los estilos son muchos, las definiciones subjetivas que parten de la impresión que nos causan determinados objetos; pueden hacer que los análisis sean incomprensibles, por ello limitaremos el significado de algunos de ellos. En este caso, monumental se referirá simplemente a escultura que sea de tamaño natural o que rebase esta medida en cualquier proporción.

¹⁰ Cf. Winckelmann, *op. cit.*, p. 50. La opinión de Winckelmann, sobre todo en lo que concierne al arte egipcio, es mantenida por otros autores más recientes que consideraron que no hay influencia alguna sino coincidencias. Cf. Levin, K., 1960, p. 13.

externa alguna —desde los tiempos micénicos hasta el siglo VIII a.C.—, lo cual no es sostenible. Actualmente la influencia de Oriente y de Egipto en el arte griego no se pone en duda, el problema lo plantea la forma en que se dio.¹¹

Podemos ver que, por un lado, tenemos teorías que apoyan más el desarrollo interno, aunque no se niega la influencia egipcia u oriental en mayor o menor grado, mientras que por el otro hay quienes proponen que el inicio de la escultura monumental está ligado a las relaciones con Egipto. La importancia para la comprensión de la escultura griega es enorme, ya que si tomamos la explicación de una evolución interna, se nos propone considerar un desarrollo continuado de temas y estilos durante un gran lapso de tiempo, pero, si pensamos que hubo una ruptura luego de la caída de los reinos micénicos, la presencia de escultura monumental en el siglo VII a.C. necesariamente se explica por factores externos. Al lado de estos problemas, veremos más adelante que la forma y manera en que se dio la influencia egipcia en la escultura griega es un tema que se sigue debatiendo, por ello es difícil dar soluciones definitivas. En todo caso y sin pretender agotar el tema, consideramos que hay influencia de la escultura de Egipto y del Cercano Oriente en este periodo, tanto en la forma de la talla y el vaciado en bronce, como en el caso de los cánones de proporción, como veremos más adelante.¹²

¹¹ Para comprender el contexto de estos problemas creemos necesario hacer un breve resumen cronológico de la escultura griega, que no es, ni quiere ser completo. Cf. Boardman, J., *op. cit.*, pp. 9-27; Ridgway, B., *op. cit.*, pp. 17-49; Rolley, C., *op. cit.*, pp. 86-175; Mattusch, C., 1988, pp. 31- 50, y Montemayor, A., 2006, *Culturas/ Historia/Grecia/Escultura*. Luego de la caída de los reinos micénicos, la escultura se redujo a producciones en arcilla, ya fueran figuras con cuerpos cilíndricos derivadas de los mismos vasos cerámicos, como las figuras de Karphi en Creta, o pequeñas piezas cerámicas como las encontradas en Atenas y Eubea. Con la llegada del periodo geométrico aumenta la población y se establecen santuarios como Delfos y Olimpia, en los que encontramos piezas votivas de terracota, que hacia finales del siglo X a.C. serán acompañadas por pequeñas piezas de bronce. Posteriormente, la ofrenda en bronce más común es el trípode, que poco a poco va perdiendo su funcionalidad hasta que en el último cuarto del siglo VIII a.C. tenga grandes asas y figuras adosadas. Estas ofrendas serán sustituidas por calderos de protomo de grifo, en los que vemos una influencia de Siria del Norte. En el caso de la talla en piedra, los restos más importantes vienen de Creta y manifiestan una marcada influencia orientalizante, con sus diosas desnudas que recuerdan a Astarté y sus frisos bajos de influencia Siria. En siglo VII a.C., aparece el estilo dedálico, desarrollado en Corinto, Rodas, Creta y Esparta. La clasificación del estilo atiende a la forma del rostro —frontal y definido por un contorno triangular—, que lentamente alarga la parte baja, haciendo los lados prácticamente paralelos. Finalmente, en el siglo VII a.C., vemos aparecer la escultura monumental en piedra dura en las Cícladas —especialmente Naxos—, así como el desarrollo del tipo escultórico llamado *kouros*, de marcada influencia egipcia. El interés anatómico y la variación de los tipos durante todo el siglo VI a.C., acompaña los desarrollos igualmente interesantes y atrevidos de la escultura arquitectónica, para desembocar en el estilo severo, que anuncia los estilos de época clásica.

¹² Cf. Richter, G., *op. cit.*, pp. 1-3, acepta la influencia de Egipto, pero también ve la de Mesopotamia, sobre todo a partir del uso de la anatomía como un patrón decorativo en la escultura. En cuanto al canon de proporción, remite al artículo de Caskey, L.D., 1924, pp. 360-363, quien propone que el canon sería

Según Panofsky, los estudios sobre las teorías de la proporción no son recibidos en general con mucho éxito, ya que la idea de que exista un sistema racional¹³ —matemático o geométrico— subyacente a la obra se contrapone con la idea contemporánea, heredera de la estética romántica, de que la obra de arte es algo meramente irracional.¹⁴ Por otro lado, consideramos también que mucho del arte contemporáneo ha dejado de lado este tipo de sistemas, ya que ha renunciado a la figuración, mientras que los artistas figurativos han tomado caminos más intuitivos para lograr sus objetivos en cuanto a la proporción en particular o la composición en general.¹⁵ Finalmente, el revelar lo que el artista ha

semejante al usado en Egipto, pero con ciertas variantes. Boardman, J., *op. cit.*, pp. 18-21, considera que la influencia principal en esta época es egipcia, pues no hay otros modelos orientales. Las características estilísticas, así como el canon de proporciones, se piensan egipcios exclusivamente. Ridgway, B., *op. cit.*, p.17 y pp. 29-37, considera que hay que especificar qué es lo que los griegos aprendieron de los egipcios, pero anota que éste es un problema que no tiene una sola solución. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 123-124 y pp. 167-168, da un contexto más amplio de influencias orientales —sobre todo de Siria del Norte—, en el caso particular de Creta en el siglo VIII a.C. En el caso de la escultura de siglo VII a.C, concuerda con los autores anteriores. Canciani, F., *op. cit.*, pp. 486-487, también habla de otras influencias orientales y reconoce el origen de la escultura monumental en Creta pero, admitiendo la influencia egipcia en los *kouroi*, remite a Levin, K. *op. cit.*, pp. 16 y 27-28, quien propone que la influencia egipcia se dio en dos etapas: la primera, va de 660 a 580 a.C., en donde se adopta la pose, las proporciones y estilos para el peinado, y la segunda de 569 a 526 a.C. que fue poco sistemática y errática. Guralnik, E., 1978, p. 470 analiza un grupo considerable de esculturas, a las que compara con modelos egipcios y humanos, para concluir que el canon egipcio de proporciones fue empleado desde 625 hasta 520 a.C. por los escultores griegos, pero no por todos. Tampoco su uso está circunscrito a talleres específicos. Finalmente, para el vaciado en hueco de piezas monumentales de bronce en Samos y la influencia de la estatuaria egipcia en este proceso, cf. Bianchi, R.S., “Egyptian Metal Statuary of the Thrid Intermediate Period (Circa 1070-656 B.C.), from its Egyptian Antecedents to its Samian Examples”, en *Small Bronze sculpture from the ancient world*, 1990, p. 76, así como Torelli, M., *op. cit.*, pp. 645-662 y 714-720 quien retoma las fuentes literarias, como Heródoto, I 51, que afirman que fue Teodoro de Samos quien introdujo el vaciado en hueco de piezas de grandes proporciones en Grecia.

¹³ Panofsky, E., “La historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos”, en Panofsky, E., 1979, p. 78. “Por una teoría de las proporciones, si tenemos que comenzar con una definición, entendemos un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística (...)”.

¹⁴ Un comentario interesante sobre el uso de los diferentes sistemas de proporción — que aclara la referencia polémica hecha por Panofsky—, lo hace Venturi, quien reduce las reglas del arte a la personalidad artística que las expresa. Incluso considera que la teoría de la proporción ha sido un obstáculo en los juicios sobre el arte, ya que las proporciones “(...) sono partecipi dell’arte soltanto in quanto desiderio dell’artista” y no criterios objetivos o racionales. Venturi, L., 1964, p. 37. De esta forma, preguntarse por el sistema usado por Policeto es inútil, ya que es sólo una expresión de su personalidad y por ello mismo inherentemente subjetivo. Regresaremos a esta idea más adelante, no sólo en el sentido de la posible objetividad de las reglas en el arte, sino a la consecuencia de esta idea que vincula intrínsecamente la personalidad del artista con su obra, que en el caso de Policeto —debido a lo poco que sabemos de su biografía—, ha dado como resultado que se le considere un artista conservador y de poca importancia excepto por el *Canon* mismo.

¹⁵ Se podría argumentar en contra que los artistas interesados en la abstracción geométrica, desde Mondrian, hacen uso deliberado de sistemas matemáticos, como es el caso de Max Bill, Richard Paul Lohse, Víctor Vasarely o Alfred Jensen. La diferencia radica en que los sistemas son aplicados a la

escondido deliberadamente es problemático, ya que es posible encontrar más de una solución —en ocasiones en franca contradicción entre sí, pero coherentes con la obra misma—, pues recordemos que estos sistemas no condicionan la obra, sino que ayudan al artista a crearla.

Por otro lado, estos sistemas son históricos y, como anota el mismo Panofsky, son un reflejo de la historia de los estilos; por ello, dependiendo de la época en que fueron formuladas, tales teorías han perseguido diferentes objetivos, ya sea la obtención de la belleza, el interés por establecer una norma, un orden o simplemente una convención. Ellas no buscan fijar una norma que tome la media del individuo real —como en una estadística—, sino la de un cuerpo *convencional* que pueda ser restituido en diversas poses y escalas y en diversos soportes —como una tela o una piedra. Así, por una parte tenemos lo real, y por la otra esa norma convencional u objetiva que también depende de la concepción que se tenga de “realidad” en cada época. En el otro lado de la cuestión está la manera en que se da la representación —ya sea bidimensional o tridimensional—, que se basa en estas teorías de la proporción y las usa para rendir un cuerpo dentro de una forma dada. En la relación de estos dos conceptos —la norma y la manera— es posible hacer una historia del desarrollo y la diferencia de los estilos.¹⁶

2.1.1. *El canon de proporción egipcio y su relación con la escultura griega*

En cualquier caso, prescindiendo de los detalles de la evolución particular de la estatuaria arcaica primitiva en las diferentes regiones de Grecia, nos detendremos en este momento a analizar la importancia de la influencia de la estatuaria egipcia en la evolución de la

composición general del plano y no a la proporción del cuerpo humano; por otro lado, los sistemas mencionados se presentan como soluciones personales, vinculadas con la realización de una obra determinada y no como una regla general para el uso del resto de los artistas. Cf. Stiles, K, P., Selzt, 1996, pp. 63-167.

¹⁶Según Panofsky, existen tres posibilidades para formar tales teorías, de acuerdo con lo que él llama *proporciones objetivas* (las medidas del objeto real), y *proporciones técnicas* (las medidas de la representación plástica). La primera consiste en aspirar a la definición de las proporciones “objetivas”, sin preocuparse por su relación con las “técnicas”; la segunda, en pretender fijar las proporciones “técnicas”, sin prestar atención a su relación con las proporciones “objetivas”, y la tercera en hacer coincidir a ambas. Además, para comprender las diferencias entre los sistemas, tenemos que considerar tres variables que aparecen en todos ellos. La primera se aplica a los objetos de la representación, en tanto objetos que se mueven, ya que todo cuerpo en movimiento modifica sus proporciones totales, así como las del miembro que se mueve. La segunda está vinculada a la percepción del artista del escorzo, como una percepción ocular normal. Finalmente la tercera toma en cuenta la percepción en perspectiva de la obra por el público —que en ocasiones hace que el artista deba compensar su obra por medio de un deliberado distanciamiento de las proporciones correctas. Cf. Panofsky, E., *op. cit.*, p. 79.

escultura griega a finales del siglo VII y durante el siglo VI a.C., así como a explicar básicamente su canon de proporciones que, como hemos visto, es para la mayoría de los historiadores una de las fuentes de la innovación en la escultura arcaica. Boardman nos dice que hay datos suficientes para argumentar en favor de la influencia y el contacto con el Cercano Oriente durante el siglo VIII y la primera mitad del VII, pero que, en el caso de Egipto, la evidencia es menos clara.¹⁷ De hecho, actualmente hay un considerable interés por demostrar los alcances de la influencia oriental en este periodo, como en el caso de Creta o Samos, en donde la evidencia material es abundante.¹⁸ Por otro lado, el caso de Egipto ha sido largamente discutido, debido a que es difícil precisar los alcances y modos de su influencia en el surgimiento de la escultura monumental, es por ello que los descubrimientos en asentamientos griegos como Naucratis, que han revelado piezas de menor tamaño, son de gran interés, pero que, en lugar de resolver los problemas, proponen otros nuevos.¹⁹

Los egipcios tenían un tipo de plástica que aplanaba los volúmenes y evita el naturalismo óptico; en el caso de la escultura, esto tiene como resultado que las piezas sean

¹⁷ La referencia literaria es de Heródoto, quien en II.154, menciona que el faraón Psammetichos (664-610), invitó a los griegos del este y a los carios como mercenarios. Esto tuvo como resultado que se dieran algunas concesiones a los griegos para establecer asentamientos comerciales en Egipto. El problema es vincular la información con la fundación de Naucratis, de la que nos habla en II. 178, en donde se menciona que el faraón Amasis (569-526) les dio a los griegos la ciudad de Naucratis para establecerse. Dada la primera información se puede interpretar que Naucratis no fue colonizada por los griegos hasta ese momento —lo que es contradicho por la evidencia arqueológica que ha encontrado cerámica corintia y ática anterior a esta fecha—, o que el faraón les concedió una verdadera colonia. Cf. Boardman, J., *op. cit.*, p. 18; Richter, G., *op. cit.*, pp. 27-28 y p. 37. Canciani, F., *op. cit.*, p. 503.

¹⁸ Hacia finales del siglo IX y con toda seguridad a mediados del VIII a.C., los marinos griegos ya conocían las costas del Levante, donde habían establecido puertos comerciales permanentes. El sitio más conocido —ya que ha sido el mejor explorado—, es el de Al-Mina, en la desembocadura del Oronte. Existen otros sitios hacia el sur, como Tell Sukas y Ras-el-Bassit, en donde los griegos tuvieron también asentamientos permanentes. En el norte de Siria y en los territorios de la Cilicia, ya en tierra adentro, los griegos pudieron apreciar palacios fortificados, decorados con frisos esculpidos. Esta zona luego fue conquistada al final del siglo VIII por los asirios, quienes deportaron a sus artesanos en conjunto con una parte de la población.

Esta relación de los griegos con Siria es de particular importancia para el arte de Creta; por un lado, tenemos la influencia de los palacios de Siria del Norte, reflejada en los relieves de Prinias, mientras que hallazgos arqueológicos en la caverna del Ida indican que hubo grupos de artesanos inmigrantes en Creta misma. Asimismo los tipos femeninos de diosas desnudas usados en Creta están vinculados con tipos orientales, por lo que es difícil clasificar sus tipos en conjunto con el resto de la escultura griega, en particular la del siglo VII a.C. Cf. Boardman, J., *op. cit.*, pp. 11-12; Rolley, C., *op. cit.*, pp. 116-127; Canciani, F., *op. cit.*, pp. 503-509.

¹⁹ Los *kouroi* de Naucratis son en su mayoría de alabastro y de tamaño pequeño. Se considera que sus vínculos más cercanos son con Chipre, más que con Egipto mismo, por lo que nos dicen poco sobre la forma en que los griegos aprendieron las técnicas egipcias de tallado de piedra dura. Cf. Ridgway, *op. cit.*, pp. 32-33.

multifaciales en el sentido de que cada cara del bloque es entendida como un plano geométrico en el que todas las caras se proyectan ya sea como vista frontal o como perfil absoluto.²⁰ Para tallar la piedra se procedía en primer lugar con una serie de esbozos preliminares —derivados probablemente de un boceto preparatorio— dibujados en las cuatro caras de la piedra, y después con la talla de la pieza, redibujando el proyecto cada vez que fuera necesario.

Para proporcionar la figura los egipcios contaban con un canon de proporciones, en donde la figura tenía una altura de 4 codos.²¹ Este canon es un sistema modular, que usa para proporcionar la figura una retícula de cuadrados uniformes, en donde el módulo tiene la medida de un puño. Sabemos que hubo dos sistemas, ligeramente diferentes entre sí, en los cuales la altura y forma de la figura estaban determinadas completamente: el *canon antiguo*, que fijaba la altura de la figura en 18 módulos —de la planta de los pies al nacimiento del pelo, ya que la cabeza está cubierta por una peluca—, y el *canon Saita* utilizado durante la dinastía XVI, con 21 módulos de altura —de la planta de los pies al ojo. En esta red las longitudes y anchos del cuerpo se mantenían constantes, de modo que aunque la escala variara, pues las figuras en una misma pintura o escultura pueden tener dimensiones diferentes, la proporción sería siempre la misma.²²

²⁰ Panofsky nos explica que los egipcios igualaron las proporciones técnicas con las objetivas, es decir, crearon un objeto ideal al que se le tomaban las medidas, para luego transferirlas a una teoría constructiva que reglamentaba cada paso de la transferencia de la imagen a la pared o a la piedra. A los egipcios no les importaba el punto de vista del espectador, ya que muchas de las obras no estaban hechas para ser observadas, lo importante era que lo que representaban era lo verdaderamente real, ya que desde su visión del mundo no importaba el mundo visible sino el de la eternidad, al que las esculturas y pinturas representaban. Cf. Panofsky, E., *op. cit.*, pp. 79-84.

²¹ Partiendo de los estudios de E. Iversen, sabemos que la altura de la figura está condicionada al cambio en el sistema general de medidas. De este modo, cuando el codo pequeño (45 cm.) —usado de la III a la XXV dinastía— cambia al codo real (52.4 cm.), durante la XXVI dinastía (663-525 a.C.) la altura total de la figura se modifica, pues se añade una palma, aunque para propósitos del canon ésta siga midiendo 4 codos. Cf. Ridgway, B., 1966, p.69, nota 9 y Levin, K., *op. cit.*, p. 68.

²² Hay diferentes testimonios del uso del canon antiguo, como del nuevo, ya sean ciclos murales, esculturas inacabadas o papiros. Debemos recordar que la misma medida regía en la pintura y la escultura, por lo que el sistema es siempre el mismo. Muchos mencionan la medida de $21 \frac{1}{4}$, siguiendo a esto a Diódoro Sículo I.98. Sin embargo, el problema que da el cambio del canon viejo al nuevo, no está en el uso o no de esta fracción o en el cambio de la determinación del alto total de la figura, sino en la modificación de las proporciones, como explica K. Levin *op. cit.*, pp. 18-19. El paso de 18 a 21 unidades no implica necesariamente un alargamiento de toda la figura, sino más bien una adaptación en el área del cuello, que se hace más largo, afectando con ello la altura de los hombros, que deben alzarse. En consecuencia, el torso también se hace más largo. Esta característica del cuello parece vincular este canon con los cuellos largos de algunos *kouroi*, pero esta hipótesis no es comprobable.

El papel que haya jugado Egipto en la aparición de la escultura monumental griega es problemático, porque no podemos reducirlo solamente a un cambio de tamaño y material, pero tampoco podemos hacer depender de esta influencia todos los cambios en la escultura de finales del siglo VII y principios del siglo VI a.C. Si consideramos, con Ridgway, que el estilo arcaico está estrechamente conectado con la aparición de las esculturas conocidas como *kouroi*, es importante entender cómo apareció este tipo y cuáles son sus deudas con la estatuaria egipcia y griega del siglo VII a.C.²³ En primer lugar, las técnicas de trabajo para la piedra dura no son las mismas en Egipto y en Grecia; los primeros usaban métodos de abrasivos y útiles de bronce, mientras que los griegos ya tenían cinceles y punteros de hierro, pero no habían usado de forma sistemática piedras duras para la escultura, pues durante el siglo VII usaron principalmente la caliza. Esto no quiere decir que los griegos no pudieran haber aprendido nada sobre la talla de piedra dura de los egipcios, ya que la técnica no es obvia y se debe aprender en el taller. Al final, parece que no hay una sola respuesta a este problema, por lo que hay que abordarlo, como dice Ridgway, desde varios puntos.²⁴

Si bien es probable que la idea de estas esculturas exentas de gran tamaño sea egipcia, es difícil de explicar cómo aprendieron la técnica, pues parece que los griegos de Naucratis no podían mezclarse con el resto de la población egipcia, por lo que se ha propuesto la idea de que artistas itinerantes griegos, habrían aprendido las técnicas de sus colegas egipcios trabajando como aprendices en sus talleres. Incluso si esto no hubiera sido posible, se puede argumentar también que a partir de su experiencia previa en la talla

²³ La palabra *kouroi* no es un término antiguo sino que es una convención moderna. En un principio este tipo de escultura fue llamada “Apolos”, pues los primeros estudios se hicieron sobre el coloso de los naxianos, que probablemente sí sea una representación de este dios. En 1895 el arqueólogo griego V. I. Leonardos pensó que no todas las esculturas de este tipo eran Apolos y sugirió el término *kouros*, que luego será retomado por H. Lechat en 1904. Finalmente, G. Richter consagra el término, en 1942, al publicar *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the kouros type in Greek sculpture*. Cf. Ridgway, B., 1975, p. 45 y Rolley, C., *op. cit.*, p. 33. Al ser una convención moderna la clasificación es restringida y su descripción convencional. “El tipo escultórico masculino o *kouros*, una creación de la edad arcaica que parece establecerse desde el principio del periodo sin variaciones, representa a un joven erguido, desnudo —salvo en los casos en los que viste un estrecho cinturón y de manera menos frecuente botas—, en posición estática en un principio (...) aparece generalmente dando un paso con la pierna izquierda; las manos aparecen vacías y el rostro presenta una leve sonrisa (...)”. Montemayor, A., 2006, *Escultura Arcaica/Kouros*. Es cierto que tenemos ejemplos anteriores al final del siglo VII a.C., que es cuando comienza la seriación de este tipo escultórico, como el *Kouros de Delfos*, que es una estatuilla de bronce — para muchos de origen cretense—, que presenta casi todas las características de este tipo escultórico, pero sus dimensiones son reducidas y está hecha en bronce. Museo de Delfos, Inv. 2527, altura 0.197 m., bronce vaciado sólido, tercer cuarto del siglo VII a.C. Cf. Richter, G., *op. cit.*, p. 26, figs. 14-16. Boardman, J., *op. cit.*, fig. 57. Bianchi Bandinelli, R., 1976, fig. 44. Canciani, F., *op. cit.*, pp. 486-487.

²⁴ Ridgway, B., *op. cit.*, pp. 32-33.

de piedra, pudieran haber simplemente observado las técnicas usadas por los egipcios, esto implica que debían adaptar sus técnicas y útiles al nuevo medio, lo que explicaría la diferencia que hay entre ambos en la forma de trabajar la piedra dura.²⁵ Además, como no sólo hubo influencia egipcia en el tallado de piedra sino también en el vaciado en bronce de figuras de gran tamaño, la hipótesis de este conocimiento anterior que se modifica con la influencia egipcia se refuerza, en principio, porque la técnica de vaciado en bronce no se pierde totalmente, ya que hay bronce muy antiguos.²⁶

Hay que considerar que la técnica de vaciado en hueco, que incluye el procedimiento de cera perdida, se comenzó a utilizar en Samos en los protomos de grifos que decoraban calderos de influencia orientalizante, por lo que se puede suponer que la técnica para hacerlos también fue importada en conjunto con el objeto, ya que las estatuillas más antiguas son vaciados sólidos, lo que implica que tenemos un desarrollo de la tecnología en etapas, que va de las primeras estatuillas a los vaciados en hueco de grandes dimensiones.²⁷ De esta forma, no podemos negar que hubo antecedentes para el uso de técnicas complicadas, en bronce —que fue usada en principio sólo en pequeños formatos—, y en piedra. Este desarrollo complicado puede entenderse como un interés, tanto en Samos, como en las Cícladas, por aprender de las proezas técnicas de los

²⁵En cuanto al tipo de útiles con los que contaban los griegos de época arcaica para realizar la talla de piedra, hay dos posiciones encontradas; una apoya la existencia de los cinceles de hierro que se usarían en conjunto con los punteros —para la aparición del cincel dentado, que es una invención griega, hay que esperar hasta el siglo VI a.C.—, y la otra defiende el uso de punteros de bronce de diversos tamaños para el trabajo de toda la pieza. El problema está en la diferencia en el trabajo de la pieza: si usamos punteros de bronce, la pieza debe ser desbastada poco a poco, para luego ser pulida, el trabajo es arduo y el aprendizaje difícil. Ambas posiciones toman en cuenta las esculturas inacabadas y las terminadas. En este contexto es que debemos considerar la influencia egipcia, que es difícil de rastrear, pues, como ya dijimos, las esculturas encontradas en Naucratis son de pequeñas dimensiones y en piedra más blanda. *Vid supra*, p. 22, nota 19. Es probable que los griegos usaran herramientas de hierro, pero que no hubieran estado interesados en la talla de piedra dura hasta su contacto con Egipto, por ello habría sido necesario que aprendieran cómo aprovechar sus útiles en un contexto nuevo. Cf. Boardman, J., *op. cit.*, p. 19; Rolley, C., *op. cit.*, pp. 61-62; Wittkower, 1980, pp. 20-27, da un interesante resumen del uso de los punteros de bronce.

²⁶ En Creta hay una tradición que parece provenir de la edad de bronce, los minoicos usaban figurillas de bronce como ofrendas y vemos que éstas se continuaban usando en épocas posteriores. En Chipre los objetos datan del siglo XII a.C. Se han encontrado bases de trípode del siglo X y basas de calderos del 700, pero hay que tener en cuenta que estos objetos con toda seguridad también se estaban fabricando en Delfos, Atenas y Santorini. El sitio en donde la evidencia está mejor estudiada es Olimpia, lo que ha permitido a estudiosos como Snodgrass demostrar que alrededor de la mitad siglo X a.C., se da el inicio de la metalurgia. Cf. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 90-91 y Mattusch, C., *op. cit.*, pp. 31-35.

²⁷Cf. Mattusch, C., *op. cit.*, pp. 35-37. En donde también explica el cambio de las aleaciones usadas en los bronce griegos, en imitación de los bronce orientales, ya que el estaño sólo es usado hasta mediados del siglo VIII a.C. La técnica usada era la de vaciado indirecto, por lo que los moldes eran de varias piezas.

artesanos egipcios, y podría ser un motivo que llevó a los griegos a tener contacto con ellos y a aprender los usos de la técnica de cera perdida y de la talla de piedras duras para escultura de gran formato.²⁸

Por otro lado, la pose tradicional del *kouros* —que se podría pensar derivada de la pose de las esculturas egipcias— ya estaba establecida en la Grecia del siglo VII a.C., como muestra el *kouros de Delfos*, en donde la figura presenta los puños cerrados y la pierna adelantada. En este punto debemos considerar también que las esculturas egipcias están vestidas con un faldellín, mientras que las griegas se presentan desnudas, lo que supone que haya diferencias estructurales en la escultura.²⁹ Por ejemplo, encontramos que las piernas de las figuras griegas, a diferencia de sus contrapartes egipcias, están separadas completamente y no usan ningún refuerzo, lo que da como resultado un desplazamiento del centro de gravedad de la escultura, el cual pasa a estar del lado de una de las piernas, a en medio de ellas, de manera que los tobillos cargan todo el peso de la escultura. Por otra parte, el uso de la piedra dura y de mayores detalles anatómicos, así como la presencia de una masa sin trabajar en algunas de las manos de las figuras masculinas, recuerda la escultura egipcia.³⁰

Sin embargo, parece que dejáramos de lado la experiencia precedente en la talla de figuras exentas en piedra, pues si bien se habla de influencia orientalizante, no se considera la posibilidad de que, al lado de la importación de las técnicas, se incluyera la de un sistema de construcción de la figura.³¹ Tema de difícil solución, ya que deberíamos considerar

²⁸Las fuentes corroboran la evidencia arqueológica. Cf. Diódoro Sículo I 98. 5-9, Plinio XXXIV 83 Pausanias, VIII 14.8 y X 38.36. Véase también Bianchi, R.S., *op. cit.*, p. 76, en donde explica también el carácter sagrado que tenía la cera entre los egipcios.

²⁹ Levin, K., *op. cit.*, p. 16, considera que es posible que haya influencia egipcia en esculturas anteriores al *Kouros de Delfos*, ya que algunas de ellas avanzan la pierna izquierda, como la ofrenda votiva de *Manticlos*. Museo de Bellas Artes de Boston, Inv. 3997, altura 20.3 cm., bronce vaciado sólido, primer cuarto del siglo VII a.C. Cf. Richter, G., *op. cit.*, p. 26, figs. 9-11; Boardman, J., *op. cit.*, fig. 10, Rolley, C., *op. cit.*, p. 129, fig. 109. Sin embargo, en esta fecha es difícil probar que, al lado de los contactos con el Cercano Oriente, hubiera una fuerte influencia egipcia, y establecer el momento exacto en que ésta aparece.

³⁰ La representación de la mano, ya sea abierta o cerrada en puño, originalmente tiene una función concreta en las esculturas egipcias, pues el puño lleva una la insignia real u oficial, por ello cuando no porta la insignia se representa abierta. Cf. Levin, K., *op. cit.*, pp. 16-17. En el caso de los *kouroi* no se usa insignia alguna, pero se conserva la forma del puño cerrado alrededor de un cilindro, de este modo tenemos en algunos casos una masa sin trabajar Cf. Boardman, J., *op. cit.*, p. 20. “(...) the men may have in the fist an unworked mass which recalls the short baton held by many Egyptian figures”. Otra solución es simplemente colocar el pulgar sobre el lugar en donde se debería ver el cilindro, ya que si eliminamos la masa sobrante lo que resultaría sería un hueco.

³¹En cuanto a la influencia orientalizante, aunque no se habla de cánones de proporción, hay consideraciones sobre el uso de la anatomía. *Vid. supra.*, p. 19, nota 12. Por otro lado, Guarlnik, E., 1981, p. 279, nos dice que “It is remotely possible that the proportions of this Greek statue [la *Korai 683* de la

también, la existencia de un sistema de proporción anterior —ya sea minoico o micénico—, hipótesis que nos devuelve al problema de la continuidad y ruptura en el arte griego. Podemos hablar entonces de una serie de características estilísticas heredadas desde época minoica y micénica, como la construcción de la zona de las costillas y la cintura —en donde vemos soluciones similares en figurillas micénicas y geométricas—, al tiempo que consideramos la influencia orientalizante y la egipcia, cuestión esta última que no aclara sino complica el panorama.³² Por ello, cuando a estos temas agregamos el de la evolución de las técnicas y materiales, no podemos contentarnos con una explicación evolucionista que parta de la talla de la madera y que considere la talla de piedra suave semejante a la de la madera —incluso usando los mismo útiles—, por lo que no sería relevante en el aprendizaje de la talla de la piedra en general, ya que esta posición, como mencionamos más arriba, es prejuiciosa y muestra hasta qué punto la idea del progreso y evolución de los materiales de la escultura influye en la forma en la que analizamos un estilo.

Incluso si argumentáramos que la escultura monumental griega no tiene nada que ver con la escultura de Creta, ya que no vemos influencias dedálicas en la escultura masculina posterior, nos encontramos con el mismo problema si eliminamos la fase orientalizante del desarrollo de la escultura griega.³³ Debemos delimitar entonces el alcance de la influencia egipcia pues, como nos muestra la evidencia del *kouros de Delfos*, la pose que vemos en los *kouroi*, que se supone derivada de la escultura egipcia, ya había sido

Acropolis de Atenas], are based in an adaptation from some Near Eastern proportioning scheme. Further comparisons among other Near Eastern sculptured figures may reveal the existence of Near Eastern canons (...). Una posibilidad que no ha sido explorada. A esta discusión se puede agregar el hecho de que la misma palabra *kanon* —la vara de medir—, se puede considerar de origen semítico. Cf. Burkert, W., 1992, p. 34. Es posible especular entonces que hubiera algún canon de proporción en esta área y que hubiera sido conocido y adaptado por los griegos.

³² Para el desarrollo independiente del torso en las esculturas griegas y su posible vinculación con una evolución interna independiente de Egipto. Cf. Levin, K., *op. cit.*, pp. 20-21.

³³ "(...) Crete cannot claim to have been the birth place of Greek monumental stone sculpture, as recently been reiterated. Whereas the Archaic style seems to have had as one of its characteristics an evolutionary trend towards naturalism, the hieratic Daedalic was unable (or unsuited) to develop along more naturalistic lines and therefore was discarded". Ridgway, *op.cit.*, p. 26. La polémica implica la idea de estilos internacionales difundidos en grandes áreas, incluso la idea de un dedálico residual en algunos sitios parece, en este contexto, explicar la falta de interés en el Peloponeso por este tipo escultórico. Hay otros autores, como Schweitzer, B., *op. cit.*, p. 278 y Canciani, F., *op. cit.*, pp. 485-486, que consideran la escultura dedálica el origen de la escultura monumental griega, y otros como Rolley, C., *op. cit.*, pp. 123-154, que dejan de lado los estilos internacionales y se ocupan más de las zonas regionales. Así, es muy difícil explicar nexos entre las diferentes áreas, pero no debemos caer en la tentación de volver a usar los viejos esquemas de Winckelmann y proponer un desarrollo y una evolución de formas primitivas a un naturalismo complejo, buscado desde el inicio de la escultura misma, como propone Ridgway.

desarrollada anteriormente. Esto implica que, para comprender la manera en que los griegos utilizaron el *canon Saita*, tendríamos que aceptar que había un conocimiento técnico anterior que permitió a los griegos aprender de los egipcios, al mismo tiempo que debemos aceptar que la forma en que los griegos usaron este conocimiento nos es difícil de determinar.

Regresando a los sistemas de proporción, que son parte de la técnica y no algo separado de ella, podemos proponer, a modo de hipótesis, que los griegos tenían una forma de proporcionar sus figuras —aunque no podamos determinar la fuente de este conocimiento, ni el alcance real que tenía— lo suficientemente sofisticada como para permitirles la reproducción de dos figuras de bulto redondo idénticas, como en el caso de las figuras femeninas de Prinias.³⁴ Este método seguramente no era tan minucioso como el de los egipcios, pero tenía que tomar en cuenta la estabilidad —real y visual— de la pieza; es decir, la figura tenía que ser congruente en todas sus vistas, tanto en lo general como en lo particular, para que el escultor lograra un resultado satisfactorio para sus comitentes, quienes le imponían realizar su trabajo en un material determinado, el cual al mismo tiempo tenía una serie de limitantes en cuanto a la forma y el tamaño en que se realizaban las esculturas. Sin embargo, a partir del desarrollo del arte dedálico, que muestra cambios en el tiempo y adaptaciones regionales, es claro que los límites de lo aceptable eran mucho más elásticos que los que tenían los artesanos egipcios, por lo que determinar el uso de un sistema específico es más difícil.

2.1.2. *Canon de proporción arcaico*

Si seguimos las fuentes literarias, parecería que, al menos en un principio, los griegos querían rivalizar con los egipcios, de quienes habían tomado la forma de proporcionar la escultura. El pasaje más completo es el de Diódoro Sículo —quien probablemente retomó las ideas de Hecateo de Abdera—, que nos da un panorama que habla del grado de relación entre griegos y egipcios en diversos campos.³⁵ Podemos decir que, al adoptar el canon de

³⁴ Para las mujeres sentadas. Creta, Museo de Iraklio, Inv. 231, altura 0.82 m., caliza, segunda mitad del siglo VII a.C. La restauración del conjunto presenta problemas, existe un friso de caballeros, que usualmente se coloca en el porche en la parte baja del muro, mientras que se sitúa a las dos figuras femeninas sobre los extremos de un dintel decorado con friso —tanto en su parte inferior, como en la anterior y posterior— en la puerta principal, de modo que formaban parte de la fachada de la celda del templo. Boardman, J., *op. cit.*, figs. 32.1, 32.2 y 32.4. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 139-140.

³⁵ Cf. Diódoro Sículo I 98. 5-9. Hay diversas interpretaciones de Diódoro. El centro del pasaje indica que Telecles y Teodoro, hijos de Roikos, hicieron una escultura con el método egipcio, por lo que aunque cada

proporción de los egipcios, los griegos modificaron o cambiaron los sistemas que habían usado antes, pues consideraron que el método era mejor y más eficiente, al contrario de lo que pasó con los útiles de la escultura. Sin embargo, hay una serie de problemas para entender tanto la importancia y profundidad de la influencia egipcia en la escultura griega como el desarrollo de sistemas propios que hayan partido de esta influencia. En primer lugar, no podemos precisar la proporción y el sistema de composición empleado para construir las esculturas, pues —como dice Guralnik—, la mayoría de los estudios se concentran en un número limitado de ejemplos, lo que hace difícil llegar a conclusiones generales.³⁶ Por otro lado, el sistema empleado no concuerda en todos los casos con el canon *saita*, al tiempo que no parece que hubiera usos locales consistentes, en donde veamos que se usara un solo método en un taller o región y luego pudiéramos confirmar los cambios en él, sino que tenemos grupos de esculturas con proporciones semejantes, pero que no son de la misma localidad o periodo. Finalmente, debemos reconocer que la dificultad de datar con precisión las piezas no permite construir una serie, en donde podamos hacer una cronología de la influencia egipcia y las innovaciones regionales, por lo que no es posible probar una hipótesis evolucionista que partiera del canon egipcio y se transformara poco a poco en un estilo naturalista.³⁷

No podemos negar que hay un parecido entre las diferentes esculturas, pero la determinación de un sistema lleno de variantes es complicada. En primer lugar, debemos buscar la posible relación con los sistemas contemporáneos de medidas que, en el caso de los griegos, están basados en el pie; el primer problema es que —a diferencia del sistema egipcio—, en el periodo arcaico, estas medidas no son sistemáticas, además de que

quien trabajó por su lado y sólo en una mitad de la pieza, las dos partes se adaptaron perfectamente. Diódoro agrega que esto se debe a que los egipcios no toman en cuenta la fantasía del ojo como los griegos, sino que usan un canon que divide el todo en $21 \frac{1}{4}$ partes, determinando la proporción de la figura. Una de las primeras interpretaciones es la de C. H. Olfather, quien considera que este método no se usó entre los griegos, ya que no dividían la pieza en dos como los egipcios. Por otro lado, Casson sugiere que de lo que se habla es del procedimiento de vaciado en hueco, con uso de moldes múltiples. Es claro que se habla del canon *saita* y de la adopción de éste por los griegos, el problema es de qué griegos habla. Creemos, con Ridgway, que los griegos de los que habla no son los griegos arcaicos, sino los escultores contemporáneos de Diódoro, quien escribió en el siglo I. Cf. Ridgway, B., 1966, pp. 68 y 70.

³⁶ Cf. Guarnik, E., *op. cit.*, p. 463. Los estudios más analíticos se concentran en pocas piezas, mientras que los que toman en cuenta muchos ejemplos, nos dicen poco del canon en particular y sus usos. Por otro lado, no es fácil deducir de una obra terminada el sistema de proporción usado y creemos que tampoco hay garantías de que el uso sea sistemático en toda la pieza.

³⁷ Cf. Guarnik, E., *op. cit.*, p. 468 y Levin, K., *op. cit.*, p. 21.

presentan diferencias regionales, lo que impide usar una medida estandarizada en el análisis de las esculturas.³⁸ Por otro lado, hay que considerar los instrumentos de medición disponibles en la época y la existencia de un posible margen de error, que se debe tomar en cuenta en todo artefacto construido a partir de un proyecto, pues sin esta información no podemos saber qué medida diverge la escultura de las medidas ideales.³⁹

La gran mayoría de las explicaciones parten de la premisa de que el canon arcaico —si es que realmente podemos llamarlo así— es un sistema modular; por otro lado, encontramos que la idea de una regla que parta de un esquema geométrico es esencial, ya que permite aventurar la posibilidad del uso de armaduras, que aunque sean simples, son un signo del uso de la geometría en la composición. Las retículas propuestas para los diversos tipos de *kouroi* arcaicos se construyen tomando en cuenta un elemento más pequeño que sirve de base para el módulo, que usualmente se identifica con la cabeza.⁴⁰ La red propuesta por Caskey es una armadura simple que toma en cuenta la cabeza como módulo, pero que incorpora también la posibilidad de usar la geometría del formato en la estructuración de la pieza; de este modo parece que hay dos módulos, la cabeza y uno más grande resultado del juego con el formato.⁴¹ Esta dicotomía permite una mayor elasticidad en la construcción de las explicaciones y se puede proporcionar a la medida de cada escultura, pero es precisamente esta elasticidad la que hace al sistema sospechoso,

³⁸ Para Caskey, las medidas que coinciden con el pie jónico y el codo ático son sólo eso, coincidencias que no vinculan al canon arcaico con un sistema metrológico determinado. Cf. Caskey, L. D., *op. cit.*, pp. 360-361. Boardman en cambio considera que hay una vinculación entre el sistema de medidas y el canon de proporción. Cf. Boardman, J., *op. cit.*, p.77.

³⁹ Los sistemas de composición y de proporción son ayudas para el artista, que no se usan de forma abstracta, pues parten de un proyecto preexistente que no es construido con la ayuda del sistema. Este proyecto, al pasar a una dimensión mayor, necesita de la ayuda de un sistema de composición que ponga todos los elementos a punto. Por otro lado, es posible usar más de un sistema contemporáneamente, pues no hay —como en el caso de la ciencia—, sistemas verdaderos o falsos. Finalmente, recordemos que todo sistema de composición busca ocultar su existencia, por lo que se puede descubrir que el sistema encontrado en una obra no corresponde al sistema usado en realidad por el artista.

⁴⁰ En el caso de la cabeza usualmente se mencionan dos medidas: la primera va de la barbilla a la coronilla, equivalente a la *testa*, y la segunda va de la barbilla al nacimiento del pelo, equivalente a la *faccia*. En el caso de la escultura arcaica, hay autores que piensan que el módulo corresponde a la *testa*, Cf. Boardman, J., *op. cit.*, p. 78, mientras que otros, tomando en cuenta la importancia de la medida de *faccia* en el canon egipcio, piensan que es el módulo preferido. Cf. Caskey, L. D., *op. cit.*, p. 360.

⁴¹ Caskey, L. D., *op. cit.*, pp. 361-363. La idea de que hay necesariamente una red geométrica por debajo de la construcción de la figura, es la que lleva a Caskey a proponer el uso de dos módulos en una misma pieza. Esto no es de por sí imposible, pero no puede ser probado. El alto de la figura se fija en 3 unidades más 2/3, el formato se subdivide con cuadrados y líneas horizontales, diagonales y verticales, que determinan las partes de la figura.

ya que los cambios están dados en la modificación de la relación de la cabeza con las diferentes medidas del cuerpo.⁴²

Tomando en cuenta las limitantes sobre los sistemas de medidas que hemos anotado, Boardman no propone una retícula, sino algo menos analítico, pues considera que la aplicación de este método es de carácter aproximativo, y las medidas se usan como guía general dibujadas de forma provisional en el bloque. De esta forma la libertad en la ejecución es mayor, pues implica una dependencia de la respuesta del artista ante su medio. El problema plástico se presenta cuando cambia la identificación del módulo —la cabeza— con la base del sistema de medida —el pie. De esta forma, si la gran mayoría de los *kouroi* tienen una altura que varía entre 5, 6 y 7 pies, el problema es cómo situar las proporciones de acuerdo con el módulo y obtener un resultado satisfactorio. Por ejemplo, si en este contexto el hombre ideal mide 6 pies, una cabeza que mida 1 pie se verá demasiado grande para su cuerpo, como si fuera una muñeca; esto se debe a que la medida más cercana a lo natural, como nos dice Boardman, es una proporción de 1 a 7 cabezas. Las variantes se dan de dos formas, o hacen más alta la figura alargándola a 7 pies, o cambian la medida de la cabeza en una figura de 6 pies. Esta forma de proporcionar, a la vez que mantiene un patrón fijo sobre la figura, permite alterar los patrones decorativos a gusto del escultor, sin que por ello tuvieran que estar predeterminados en el boceto original.⁴³

Podemos ver que hay una diferencia esencial entre los estudios. Por un lado, el canon egipcio se centra en las constantes que explican la gran mayoría de los casos y en donde las variantes son excepciones, mientras que por el otro en Grecia parece que lo que importa explicar son las variantes. Esto, paradójicamente, nos dejaría sin tener una teoría central y un canon específico, lo que hace que al final sólo se pueda hablar de generalidades, que en realidad no explican sino una pequeña parte de este conjunto y siempre tienen problemas para ser ampliadas a todas las esculturas. La otra opción es una concepción que explica los motivos de los cambios desde la exterioridad —la tendencia irresistible al naturalismo— y por ello es totalizante.

⁴² Caskey, L. D., *op. cit.*; pp. 366-367.

⁴³ Boardman, J., *op. cit.*, pp. 78-79. Recordemos que esta experimentación en las proporciones de la pieza no se da a partir de la observación de lo natural, sino de los resultados de la obra misma, que no se compromete con un ideal orgánico, sino que reúne las partes en un todo articulándolas por medio de patrones decorativos.

La concepción de los motivos que afectan el desarrollo, que se basan en el paso de una tendencia decorativa y abstracta a un mayor naturalismo y una mayor comprensión anatómica, afectan la manera en la que analizamos los sistemas y su uso. Sin embargo, creemos que hay otras posibilidades que no se centran en deducir de las esculturas el canon que utilizaron los griegos arcaicos, ni en encontrar la constante en esta falta de constantes, ni en vislumbrar la clave de la evolución de la escultura y con ello saltar de los usos arcaicos a los clásicos. Pensamos que proponer una evolución en la solución del problema de la proporción en el periodo arcaico, que luego naturalmente derivaría en las soluciones que encontramos en el *Canon* de Policleto, no explica lo esencial.⁴⁴ El paso de una solución a otra no es sólo progreso, sino cambio en las formas del pensamiento, la pregunta no es cómo evolucionaron las formas, sino qué es lo que cambia entre el uso de estos sistemas de composición y proporción y su empleo en la escultura clásica.

En primer lugar, consideramos que si bien no puede haber una solución satisfactoria a este problema, la introducción de dos términos que son complementarios y que usualmente no se relacionan entre sí, puede ayudar a comprender esta transición. El primero se refiere a las concepciones del cuerpo, mientras que el segundo tiene que ver con la composición de la obra. Es verdad que la atención en el detalle anatómico es central en la evolución de la escultura arcaica, de hecho este interés en la representación de la anatomía, que deja atrás convenciones meramente decorativas, ha dado la posibilidad de establecer cronologías, pues permite considerar a la anatomía del cuerpo un dato objetivo.⁴⁵ Pero este mismo hecho nos hace olvidar que, si bien la representación

⁴⁴ Es posible que haya habido una serie de experimentos en la proporción de las esculturas, paragonable a los que se dieron en la arquitectura. Cf. Levin, K., *op. cit.*, 19. “(...) any archaic canon would probably have proceeded in much the way the Doric order proceeded in it’s problem of the corner metope and triglyph: by continual reworkings of problems of ratio, relations of parts, finally developing into the famous Greek Canon of Polykleitos”. Sin embargo, creemos que ese ejercicio de experimentación tiene un cambio, a principios del siglo V a.C., que no es explicable dentro de ese sistema. Tampoco creemos que se pueda explicar por idiosincrasias que no explican realmente el problema. Ridgway, B., *op.cit.*, p. 69. “We possess no literary reference to an established archaic canon, but it is logical to assume that one, or several, must have existed, not only on the basis of actual calculations and comparisons with Egyptian works, but also on account of the great propensity for numbers displayed by the Greeks. The fifth century B. C., surely knew “measured” statues, Polykleitos established his own canon with the Doryphoros, and even Lyssipos in the fourth century, Pliny tells us, though introducing slenderer proportions (...)”. No es posible que el sistema simplemente se desarrollara de un maestro a otro, así como la posición de Lisipo no es un mero desarrollo de la posición de Policleto.

⁴⁵ *Vid. infra*, p. 42, n. 18.

del lagrimal en los ojos o del trago y el antitrago en la oreja hablan de un cambio que puede ser medido en términos cronológicos, no por ello debemos considerar que el cuerpo es en sí mismo un dato objetivo, en el sentido de que sea una constante percibida y comprendida siempre de la misma manera.⁴⁶

De hecho, nuestra noción de cuerpo que lo entiende como mera materialidad, es una noción definida por su oposición con lo espiritual, es pues hasta que hay esta separación de dominios, cuando el cuerpo se puede estudiar como algo positivo. Sabemos que la medicina griega contribuyó de manera especial a esta objetivación del cuerpo, en donde la enfermedad ya no se percibe como algo exterior a lo humano, sino que es la consecuencia de una falta de equilibrio en el organismo. Sin embargo, antes del desarrollo de la noción del alma, el cuerpo no era concebido como una unidad orgánica en equilibrio, sino como la sede de fuerzas vitales, de actividades psíquicas y divinas.⁴⁷

En Homero no encontramos una palabra para cuerpo viviente, *swma*, que luego será la palabra común para cuerpo, significa cadáver. En la complejidad del vocabulario homérico, el cuerpo es plural, las palabras que aluden al cuerpo nos hablan de miembros *guiaó mel ea*, ya sea porque son movidos por las articulaciones o los músculos; de la estatura *dema*~, que determina al sujeto; de la piel que rodea el cuerpo *crwt*~, entendida como color y vitalidad y no como la envoltura que puede ser retirada del cuerpo al mancillar.⁴⁸

Este cuerpo múltiple da el contexto a la escultura arcaica; en este mismo sentido, debemos preguntarnos qué es lo que se representa y cuál es la función de estas estatuas. Como ya hemos dicho, algunos estudiosos consideran que los *kouroi* son representaciones de Apolo, pues la gran mayoría de ellos provienen de santuarios de Apolo o fueron dedicados a este dios —lo que permite interpretar las piezas como representaciones de la divinidad o de sus seguidores—; por otro lado, el gran tamaño de

⁴⁶ Cf. Vernant, J.P., “Mortals and Immortals: The Body of the Divine” en Vernant, J.P., 1991, p. 28. “To pose the question in these terms would be to admit from the outset that for humans beings ‘the body’ is a given, a fact, something immediately evident, a ‘reality’ inscribed in nature and, as such, beyond question”.

⁴⁷ Cf. Vernant, J.P., *op. cit.*, p. 30. “To the extent that a human being is alive, inhabited by force and energy, susceptible to drives that move and stir him (or her), his body is plural. Greek vocabulary of the corporeal is characterized by multiplicity, even when it comes to expressing in its totality. The Greeks use the word *guía* —the bodily members in their suppleness, their articulated mobility— or *melea*, the limbs as bearers of force”.

⁴⁸ Cf. Snell, B., 1963, pp. 25-28. Vernant, J.P., *op. cit.*, pp. 29-31.

las esculturas las conecta con un contexto divino o heroico, incluso en su función funeraria hay quien duda de que sean la representación del fallecido.⁴⁹ Sin embargo, si bien el tipo escultórico fue usado para representar a Apolo, no quiere decir que todas las esculturas sean “Apolos” en un sentido estricto, ya que incluso como ofrenda del dios se identifican con el nombre de un mortal.⁵⁰ La dificultad en identificar la significación de estas esculturas radica, en primer lugar, en que nuestra clasificación es moderna y no necesariamente refleja la que los griegos hacían de estas esculturas; por otro lado, está la desnudez sin atributos de la escultura que se vincula inmediatamente con la escultura atlética.

La desnudez y los cabellos largos nos sugieren a esos hombres que a través de una muerte bella han logrado la gloria inmortal, que a través de la poesía se convierten en héroes a quienes la sociedad tributa culto. La belleza del cuerpo del guerrero caído, persiste en la belleza de su cadáver —que a su vez brilla al ser ungido con aceite para recordar su juventud—, no es una belleza femenina, sino que implica la virilidad y el valor.⁵¹ Esta belleza la muestran los *kouroi*, la belleza pasajera de los mortales cuando en un instante de gloria se asemejan a los dioses, los hombres que son representados no son cualesquiera entre los hombres, sino los mejores. Hemos dicho que no todos los *kouroi*

⁴⁹ Ridgway, B., 1975, pp. 56-59. Para apoyar su tesis Ridgway menciona el epitafio de Midas en la *Antología griega* VII 153, en donde se dice que es la escultura de una doncella la que está sobre la tumba del rey. Si bien prueba que una figura femenina puede ser apropiada para una tumba masculina, no prueba que las esculturas funerarias excluyeran la representación heroizada del muerto.

⁵⁰ Los *kouroi* tienen una función votiva en buena parte del mundo griego, pero es en Ática en donde se usan como monumento funerario. La difusión del tipo no es homogénea, se parte desde Beocia, en donde hay cerca de 120 esculturas, hasta el Peloponeso, en donde el *Kouros de Tenea* es el único ejemplar. La dificultad radica en saber qué representan y la respuesta es variada. Ridgway, B., *op. cit.*, pp. 54-59, discute la relación con Apolo partiendo del origen naxiano del tipo y del cinturón que algunas esculturas portan. La evidencia que soporta la hipótesis en la página 55, es un vaso de figuras rojas en el Museo Británico que muestra a una suplicante aferrada a una escultura del tipo *kouros*, pero que porta un cinturón. La escena representa a Casandra o a Helena, por lo que sabemos que el dios es definitivamente Apolo. Sin embargo, Richter, G., *op. cit.*, pp. 1-2, nos dice que esto no asegura que todas las esculturas sean representaciones del dios, partiendo de evidencia literaria y de inscripciones.

⁵¹ En cuanto a la belleza marcial de los guerreros en la épica Cf. Vernant, J.P., “A ‘Beautiful death’ and the Disfigured Corpse in Homeric Epic” en Vernant, J.P., *op. cit.*, p. 66. “When Xenophon explains the wearing of long hair as a way of making Spartan soldiers look ‘taller, nobler and more terrifying’ (*Rep. Lac.* 11.3), he does not contradict the criterion of beauty this custom confers on them; he only emphasizes that it is not a matter of any kind of attractiveness, like Paris’s sensuous beauty of feminine loveliness, but the beauty unique to a warrior”. La importancia que se da al brillo de la juventud, que persiste en la muerte de los mejores, se refleja en el rito funeral, es necesario que el cuerpo se preserve y que tenga su parte de honor, para que la muerte bella se realice. No es suficiente morir con honor, sino son necesarios los rituales funerarios, que implican los cantos de los poetas y el monumento funerario”. Cf. Vernant, J.P., *op. cit.*, pp. 62, 64 y 69.

son monumentos funerarios, que muchos son ofrendas votivas, pero en la misma idea de la consagración en la casa del dios podemos encontrar el paralelo que nos habla de las estelas que luego de los ritos fúnebres se colocaban para marcar por siempre la tumba.⁵² Esto se debe a que en ambos casos —ya que hablamos de mortales que cambian y decaen con el tiempo— lo que nos muestra es la belleza, que en los inmortales es por siempre la misma, mientras que en los mortales sólo permanece en ese instante de juventud,⁵³ y que en el caso de los guerreros se revela en toda su magnitud con la muerte bella en batalla, dando honor o recibéndolo de otro guerrero que encarna el mismo ideal.

Esta idea de belleza y este cuerpo es el que debemos buscar en los *kouroi*, no sólo en el sentido de lo que representan sino en el sentido de su construcción. A diferencia de lo que actualmente esperamos, la composición no parte del todo, un todo orgánico, en donde la relación de las partes es la misma que mantienen con él, desde las más pequeñas a las más grandes. Ella agrupa partes que no tienen un principio o un fin y que a pesar de su diversidad logran un todo que es cualitativamente diferente de ellas.⁵⁴ Es obvio que en una escultura en piedra tenemos el bloque original que delimita nuestras posibilidades, pero no buscamos una figura completa en todos sus detalles dentro de él, de la misma manera que Miguel Ángel, sino que tenemos un bosquejo general de lo que la obra mide y a partir de ello agrupamos las partes. Esta forma de obtener belleza no piensa en el todo como un organismo sino que, en el uso de la anatomía como motivo decorativo, nos muestra que la belleza se encuentra en el delicado tratamiento de cada bucle de cabello, de cada coyuntura en todos los miembros.

⁵² Vernant, Jean-Pierre, “Panta Kala: from Homer to Simonides”, en Vernant, J.P., *op. cit.*, p. 87 “In giving him the *geras thanonton*, in having him pass through the entire funeral ritual from the exhibition of his body, now adorned, washed anointed the with oil, and perfumed, to the cremation of the corpse and the erection of the *sēma* to recall his memory for men to come [*essomenosi puthesthai*] (the same formula applies to the funerary memorial as to epic song)— the friends of the deceased expect to ensure forever his status as one of the beautiful dead he has earned by dying fully armed (...).”

⁵³ Vernant, J.P., “A ‘Beautiful death’ and the Disfigured Corpse in Homeric Epic” en Vernant, J.P., *op. cit.*, p. 62. “The *hēbē* that Patroklos and Hector lose along with their lives is one they possessed more fully than other *kouroi*, though the latter might have been younger. It is the same *hēbē* that Achilles guarantees for himself in perpetuity by choosing a short life and an early, heroic death. While the warrior is alive, his youth appears primarily in vigor (*biē*), strength (*kratos*), and endurance (*alkē*); when he has become weak, lifeless corpse, the glow of his youth persists in the extraordinary beauty of his body”.

⁵⁴ Ridgway, B., *op. cit.*, p. 69. “As Ducat points out, these *kouroi* are made of bits and pieces, each part treated for itself; they are assembled almost according to geometric formulae, yet they manage to achieve a strong stylistic unity. They may look brutal but also elegant and vigorous, almost like colonial art, and in many ways are closest to modern sculpture”.

Más adelante mostraremos que esta forma de componer no está confinada al ámbito de la plástica, sino que también la podemos encontrar en la literatura, no sólo en los siglos VI y V a.C., sino también en el mismo Homero, como podemos observar en las muchas descripciones de objetos en la *Ilíada*, como la copa de Néstor o el escudo de Aquiles. Incluso en las descripciones que no son particularmente detalladas encontramos ese gusto por el despliegue de colores y materiales preciosos, como el oro o la plata. El acento no está en una detallada descripción del todo, sino en los maravillosos detalles de las partes, los argénteos clavos, las patas esmaltadas y los cinturones de cien flecos, y en donde los detalles son muy importantes, tanto que en la descripción del escudo de Aquiles la forma total del escudo —el todo— es lo menos relevante.

3. Policleto de Argos

La belleza que asociamos sin dudar al arte griego es la que nos imaginamos a partir del arte del siglo de Pericles; sin embargo, como hemos visto, la calmada grandeza y la idealidad en los sentimientos tienen más que ver con nosotros mismos que con los griegos. Podemos decir pues, que la escultura griega no es un arte que evolucionó de un principio primitivo hacia los ideales más altos y que el problema del surgimiento del arte clásico vuelve a ser un problema de orígenes que, al igual que los orígenes de la escultura monumental griega, es por sí mismo un problema que no tiene una solución. De esta forma, hablar del primer teórico de la belleza, el escultor Policleto de Argos autor del *Canon*, se presenta ya como algo problemático, no porque sea un autor que se pierde en el mito —como es el caso de Dédalo—, sino porque al ser uno de los grandes escultores del clásico maduro, estilo que es asociado al surgimiento de la idea clasicista de belleza, tomamos sus innovaciones como la culminación necesaria y previsible de la evolución del arte griego, por lo que la idea de belleza que creó Policleto se presenta como algo dado, que no merece mayor discusión.

Otro problema al que nos enfrentamos, es que es poco lo que podemos responder en torno a la vida y obra de un artista tan significativo e influyente, pareciera que —como en el caso de muchos otros artistas de la Antigüedad— muchas de estas preguntas no pueden ser contestadas, al menos no completamente. En primer lugar, la biografía del maestro de Argos nos es casi completamente desconocida, la gran mayoría de las fuentes lo consideran de Argos —salvo Plinio que lo piensa de Sición—; al mismo tiempo, la tradición en la que debiéramos inscribir su obra —la escuela de Argos— ha desaparecido casi completamente, así como la obra de los que consideramos que pudieron ser sus maestros, como es el caso de Ageladas de Argos.¹ De sus contemporáneos, sobre todo

¹ En general los datos biográficos, incluyendo su vinculación con Ageladas de Argos y algunas consideraciones sobre su obra los encontramos en Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 55-56. Por otro lado tenemos la cronología de los artistas, Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 49-50, en donde es relacionado con Fidias y Mirón entre otros, también en esta sección se mencionan sus discípulos. La única anécdota personal que tenemos es la del concurso para la amazona. Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 53, que por otro lado, nos menciona los nombres de los que podemos considerar sus rivales: Fidias, Cresilas, Cidón (probable error por Cresilas de Cidonia) y Fradmón, que es un oscuro escultor argivo. Otros datos

Fidias, tenemos más noticias, aunque la relación entre ambos es problemática. No sabemos si ambos fueron verdaderamente discípulos de Ageladas de Argos —junto con Mirón—, de manera que no podemos precisar las influencias recíprocas en la obra de cada uno, ni saber si se conocieron con posterioridad, si se consideraban rivales, o la opinión que uno tenía de la obra del otro.² En el caso de sus discípulos y de la difusión de su estilo, sabemos que Policeto fue el fundador de una influyente escuela que tuvo importantes comisiones, como la ofrenda en Delfos hecha por los lacedemonios, luego de la victoria sobre Atenas en Egospótami.³ Más adelante sabemos de la reacción de Lisipo en contra del *Canon* y del estilo del maestro de Argos, del que toma una deliberada distancia, de forma consciente y polémica, confrontación que luego se convierte en un tópico favorito entre los escritores de siglos posteriores. Finalmente, como ya hemos mencionado, debemos considerar que no conservamos ni el texto completo del tratado que se supone escribió ni las esculturas originales, sino copias de época romana.⁴

Poco es lo que podemos decir entonces de este artista, sin embargo, hay paradójicamente una gran cantidad de estudios monográficos dedicados a él en particular,⁵ por lo que creemos que debemos analizar cuidadosamente el problema al que nos enfrentamos y la perspectiva desde la que lo queremos situar; debemos aceptar que hay cosas que podemos enunciar, pero otras sobre las que debemos callar.

Es poca la evidencia literaria que tenemos en el caso de Argos, no hay historiadores argivos —comparables a Heródoto o Tucídides— que nos hablen de la gloria de su ciudad, como lo hacen los poemas homéricos con Micenas rica en oro; en contraste, hay muchos testimonios arqueológicos a partir de los cuales se ha reconstruido la historia de la ciudad, que va más allá del mito de la perpetua enemistad con Esparta. Durante lo que se ha dado en llamar la Edad Oscura, Argos no es una ciudad tan diferente del resto de Grecia, pues no es más que un modesto asentamiento dedicado principalmente a la agricultura debido a la fértil llanura argiva, que por lo mismo mantiene relaciones estrechas con su propia región. Es pues una

interesantes, como el que tuvo dos hijos no tan brillantes como él Cf. Platón, *Protágoras*, 328b-c, o que era tan famoso que podía pensarse que su fama opacara el triunfo atlético Cf. Aeliano, *Var. Hist.*, XIV. 16.

² Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 55-57.

³ Pausanias, *Graeciae descriptio* X, 9.7-9.

⁴ *Vid. infra.*, p. 75 nota 6.

⁵ *Vid. infra.*, p. 67 nota 22.

pequeña ciudad de provincia pero al mismo tiempo la ciudad más importante de la llanura argiva, de modo que cuando en la segunda mitad del siglo VIII a.C. se da un incremento en la población de la región, es siempre Argos —por encima de Micenas, Lerna, Asine y Tirinto— la que se distingue por ser una de las ciudades más avanzadas de ese periodo en Grecia.⁶ En este momento se da uno de los fenómenos más interesantes de la historia griega: la formación de la *pólis*, en la que Argos afirma su importancia en la región, su riqueza es tal que se puede permitir la construcción de los primeros templos, que a pesar de ser construcciones de adobe y ramas de las que quedan pocos rastros, se puede afirmar su existencia, debido a los restos de cerámica del geométrico tardío bajo la terraza del templo de Apolo.⁷ El templo más relevante y que es de mayor interés para este trabajo, es el Heraión de Argos, cuya construcción de su terraza y muro de soporte comienza en la segunda mitad del siglo VIII a.C.⁸ Puede parecer contradictorio que, a pesar de su riqueza, a la ciudad no le haya interesado participar en las aventuras marítimas del resto de las *póleis* del Peloponeso durante ese mismo periodo, lo que la colocó en un puesto secundario en relación con ellas.⁹

⁶Kelly, T., 1976, p.52. “Nonetheless, Greek tradition was at least partially correct in assigning to Argos a prominent position in post-Mycenean Greece. Though it ruled no vast empire, Argos from all the appearances was the leading settlement in the Peloponnesus and one of the most advanced and progressive in all Greece. This statement is equally valid whether applied to the very beginning of the Dark Age about 1100 B.C. or to the very end of this period about the middle of the eighth century”. Las posiciones en cuanto al predominio de Argos en la llanura argiva durante el periodo arcaico están lejos de ser unánimes, en contra de las observaciones de Kelly. Cf. Hall, J.M., 1995, p. 592 “On balance, then, the evidence points to a less extensive Argive chora than is normally assumed. In general, for most of the Archaic period we can take the practical boundaries of Argive territory to be the Artemision range of mountains to the west, the Erasinos River/Lerna region to the south, and the Inakhos River to the east and north. The situation changes in the 460s with the destructions of Mycenae, Tiryns, and Midea (and perhaps also of Nauplia) on the eastern side of the Plain, though this process was only finally completed with the subjugation of Orneai in 416 B.C.”.

⁷ Kelly, T. *op. cit.*, p. 53.

⁸ La construcción del templo de Hera fue una empresa enorme, pues como el templo estaba ubicado fuera de la ciudad, era necesario hacer un camino que las vinculara, el cual debía tener un puente sobre el río Inaco. Cf. Kelly, T. *op. cit.*, p.55 y 60-63. Por otro lado, el terreno que se eligió para levantar la terraza es sumamente irregular, por lo que fue necesario construir un muro de soporte, para levantar una plataforma regular. Debido a los problemas de la construcción, es probable que las primeras obras se comenzaran en 750 y se continuaran el siglo siguiente. Cf. Kelly, T. *op. cit.*, p. 54. “The old Temple Terrace Wall was by no means a simple structure; over fifty-meters in length and varying in height between three and five meters, it was composed of large, unworked blocks of stone which were laid up with mortar (...) The wall is strongly reminiscent of the Cyclopean architectural style used during the Mycenaean period, which deceived the excavators of the site into believing that the wall was contemporaneous with the walls at Tiryns”.

⁹ Tomando en cuenta la lectura de la evidencia de Hall, podríamos considerar menos sorprendente el hecho, ya que Argos sería una ciudad menos poderosa de lo que usualmente se ha pensado. Cf. Hall, J.M., *op. cit.*, pp. 577-592.

En ese momento en algunas de las grandes ciudades de Grecia se puede intuir el nacimiento de una tradición artesanal que, con el paso del tiempo, se puede definir como un estilo regional. En el caso de la cerámica de Argos, tenemos suficiente evidencia para decir que estamos ante ejemplos cuya calidad sólo va a ser superada por la cerámica ática, aunque su difusión se limite a la llanura argiva.¹⁰ En cuanto a la escultura tenemos el problema que da la identificación de estilos particulares en el noreste del Peloponeso, ya sean corintios, argivos o sicionios, a lo que se agrega el material proveniente de los santuarios panhelénicos —como Delfos u Olimpia—, que probablemente es de manufactura local, pero que usualmente se considera como producido por artesanos originarios de cada región.

Si bien sabemos por las fuentes literarias que Argos fue famosa en la Antigüedad por sus producciones metalúrgicas,¹¹ y se han encontrado más de 6 000 objetos de metal de gran calidad en el Heraión —lo que indica una floreciente industria—, el problema que tenemos es que el siglo siguiente nos da poca evidencia escultórica para hablar de un estilo particular.¹² Por otro lado, como ya hemos anotado, tenemos los objetos encontrados en santuarios panhelénicos —como la serie de trípodas que nos muestra una continuidad desde el siglo IX a.C.— en los que la identificación se remite a criterios estilísticos, por lo que podrían ser simplemente objetos que se hacían en talleres locales que tenían un estilo consistente que ahora llamamos argivo. Hay que pensar también que la identificación de estos objetos como argivos implica que formalmente sean consistentes con los encontrados en Argos, lo que daría sustento a la clasificación. Sin embargo, debido a que las piezas

¹⁰ Cf. Kelly, T. *op. cit.*, p. 56. “In sum, only the workshops of Athens were producing finer vases in the Late Geometric period, and it is generally acknowledged that the Argive school of Late Geometric pottery was the only one that could rival the Attic”. Al igual que en el caso de la cerámica ática, la cerámica orientalizante no tuvo gran difusión en Argos, los artesanos no pudieron o no quisieron retomar ese estilo, pero tampoco desarrollaron el gusto por la decoración cerámica que vemos en la cerámica ática de figuras negras. Es probable que la misma industria metalúrgica tuviera que ver con esto y que los vasos de lujo no fueran cerámicos sino de metal.

¹¹ Cf. Kelly, T. *op. cit.*, p. 58. “The Argive metal industry was thriving in the latter half of the eighth century; in fact Argos may well have been the leading center in all Greece for the production of metal objects. Ancient literary reports indicate that the city was famous in antiquity for the manufacture of bronze objects, and the archeological evidence lends support to the literary tradition”. Las fuentes antiguas que mencionan esta industria son Heródoto IV 152, Ateneo I 28e y Píndaro *Ol.*, VII 83.

¹² Entre los restos encontrados se encuentran alfileres de muy buena manufactura, además de la armadura encontrada en una tumba en la región. Los restos de este periodo muestran influencia de las innovaciones del Cercano Oriente. Cf. Mattusch, C., 1988, p. 35. A pesar de las importantes vinculaciones con la escultura y la anatomía del cuerpo que tienen las corazas, estos restos no son suficientes para definir un estilo que en el siglo siguiente sólo puede ser identificado por las esculturas de Cleobis y Bitón, dos pequeños bronceos y el *kouros* fragmentario encontrado en el Heraión de Argos. Cf. Kelly, T., *op. cit.*, p. 59 y Hurwith J. M., “The Doryphoros: Looking Backward” en Moon, 1995, pp. 5-8.

encontradas en el Heraión de Argos no tienen una unidad estilística, no es posible afirmar de manera categórica que su estilo corresponde al estilo regional conocido como argivo.¹³

Dada la dispersión de los objetos, hablar de estilos regionales es problemático. No obstante, escoger entre un análisis que dé cuenta de los estilos regionales o uno que dé cuenta de estilos internacionales no es sólo una cuestión de gusto. Para empezar, las nociones empleadas para dar cuenta de las series se concentran en la evolución de una tradición —local o internacional—, por ello las comunicaciones y transmisiones formales entre las piezas tienden a delimitarse de forma causal —a partir de la noción de influencia— pero sin una delimitación precisa, que vaya más allá del naturalismo o del espíritu de un pueblo —al final, las repeticiones formales definen el estilo.¹⁴ Es claro que en ambos casos tenemos un principio unificador que busca dar coherencia a los conjuntos de piezas examinadas para los siglos VII y VI a.C., pues aunque lo que se examine difiera, la meta es al final la misma.

Por ello es importante tomar en cuenta los presupuestos teóricos que implican la formulación de juicios sobre los estilos —que en principio son necesariamente subjetivos—, pues los conjuntos de objetos estarán sujetos siempre a discusión y revisiones, a pesar de que el estudio de los estilos regionales se dedique a las artes menores, y el de los estilos internacionales se limite a las piezas monumentales.¹⁵ Así, la aproximación de Richter es importante, pues parte de la convicción de la necesidad de una cierta objetividad en la clasificación que resulte en la comprensión de la evolución de la escultura arcaica y que dé una cronología útil para estudios futuros. Partamos del principio que rige esta clasificación, que se fundamenta en la creación de un objeto artificial —el tipo *kouros*—,¹⁶ que a su vez se analiza en con relación la convicción de que la escultura griega tiende irresistiblemente al naturalismo, por lo que con el paso del tiempo la escultura necesariamente debe incorporar

¹³ Cf. Rolley, 1994, pp. 104-105. “Le même raisonnement conduirait pour Argos à des hypothèses plus hardies, d’autant que l’Heraion d’Argos a livré, pour les trépides et les figures animales, des objets sans aucune unité stylistique, c’est-à-dire qu’il ne donne par les repères qui fournissent sanctuaires laconiens”. De este modo la identificación de un estilo argivo puede aparecer como paradójico, al no tener la seguridad que lo que identificamos como argivo realmente refleje el estilo usado en la región. Cf. Hurwit, J. M., *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Foucault, M., 1970, p. 34. “Tal es también la noción de influencias, que suministra un soporte —demasiado mágico para poder ser bien analizado— a los hechos de transmisión y comunicación; que refiere a un proceso de índole causal (pero sin delimitación rigurosa ni definición teórica) los fenómenos de semejanza y repetición (...)”.

¹⁵ Foucault, M., *op. cit.*, pp. 33-35.

¹⁶ *Vid. supra*, p. 24, nota 23.

datos anatómicos precisos y realistas. Esta clasificación, que al mismo tiempo es una cronología —evidentemente relativa— en la que se agrupa lo disperso partiendo de un solo principio, da lugar a una serie necesariamente limitada, sobre todo en la delimitación artificial que el tipo *kouros* puede brindar, pues no sabemos si estaba caracterizada y repartida de la misma forma en la Antigüedad.¹⁷ Esta tendencia irresistible al naturalismo —teleología al fin—, condiciona el análisis y no permite considerar otras posibilidades, en las que el naturalismo no fuera el criterio unificador.

En el caso de la postulación de estilos regionales, los estudios de Langlotz parten de una teoría que vincula determinadas características formales a ciertas características étnicas,¹⁸ de acuerdo con la cual aspectos como la sangre o el parentesco definen las producciones, lo que implica que algunas características, como los rostros redondos jonios, se deben a los matrimonios con mujeres asiáticas. Tal vez la solución propuesta por Rolley, que toma en cuenta no la etnia sino las diferencias que los mismos griegos percibían manifestadas en el uso de diversos alfabetos y dialectos en cada región, pueda explicar mejor la necesidad de proponer estilos regionales. Éstos se caracterizarían más por un orgullo “nacional” que por particularidades étnicas o una conformación anatómica específica. De este modo, cada *pólis* se diferenciaría de las otras por su lengua, su escritura y sus creaciones plásticas, que serían fácilmente identificadas en los santuarios panhelénicos como argivas, laconias o áticas.¹⁹ Esta solución, que es más plausible, no subsana los

¹⁷ Foucault, M., *op. cit.*, p. 53. “Nosotros mismos no estamos seguros del uso de esas distinciones en el mundo de discursos que es el nuestro. Con mayor razón cuando se trata de analizar conjuntos de enunciados que, en la época de su formulación, estaban distribuidos, repartidos y caracterizados de una manera distinta (...)”.

¹⁸ Rolley, C., *op. cit.*, pp. 160-164, critica el método usado por Richter en su libro *Kouroi. Archaic Greek Youths*, explicando sus limitaciones, ya que la autora explica que la cronología usada es relativa y no absoluta, de este modo lo que se data es el estilo no la pieza. Cf. Richter, 1970, pp. 38-39. Este método permite hacer una clasificación, pero no deja lugar para apreciar la complejidad de este mundo. Por esta misma razón Rolley, C. *op. cit.*, pp. 243-248 explica el método que usa Langlotz, aunque omitiendo toda una serie de consideraciones críticas, que si bien conservan los análisis estilísticos, rechazan la idea de las características étnicas como fundamento de los estilos regionales y prefiere proponer la identidad de cada *pólis* como el punto de partida para las diferencias entre diferentes lugares. Sobre este mismo tema Kreikenbom, D., “Zur Bildhauerkunst in Korinth und Sikyon vor Polyklet” en Beck, H., 1990, p. 31 anota que el considerar las regiones aisladas y autárquicas, por el sólo hecho de la diferencia de su dialecto y alfabeto es insuficiente y por ello mismo hay que usar esta idea con cuidado. Los problemas que da diferenciar estilos regionales en el noreste del Peloponeso son muchos, pues es evidente que hay influencias recíprocas que son difíciles de delimitar.

¹⁹Esta concepción se fundamenta en la idea de que hay una especie de espíritu nacional que, en lugar de hablar de lo “griego”, hablaría de lo “argivo”. Es difícil y subjetivo hacer juicios de estilo, así como determinar el origen de esta diferenciación, siempre se propone una idea totalizante que explica los hechos

problemas que surgen del principio de Langlotz, pues dentro de la caracterización racial está sobrentendida la idea de mentalidad o espíritu, que establece el vínculo de las semejanzas de los diferentes objetos y funciona de la misma manera que la explicación de la evolución hacia el naturalismo, según el cual el espíritu explicaría las particularidades de las piezas, que serían dependientes de lo que consideremos qué eran los argivos o los corintios. Si bien no es la mejor de las soluciones, sí amplía el campo de la conformación y el análisis de las series.

Es natural que luego de esta crítica se espere una propuesta para explicar la escultura arcaica; pensamos que siempre es mejor dejar hablar a las piezas mismas, que tener una idea fija que nos marque el camino antes de comenzar a andarlo. No es el propósito de esta sección resolver los problemas sino plantearlos, de modo que podamos comprender mejor las posiciones desde las que se explica la obra de Policleteo de Argos. Es claro que el sólo hecho de la existencia de la escuela argiva no explica lo que dice la obra de Policleteo, pero al hablarnos desde sus orígenes revela lo que hay oculto detrás de ella, lo que implica que todo lo que se dice, ha sido ya dicho desde siempre. De esta forma, en los análisis en torno a las escuelas del noreste del Peloponeso, sus caracterizaciones y sus términos estilísticos, encontramos también los límites de las interpretaciones que se ofrecen en torno a Policleteo mismo. Generalmente las relaciones, vínculos y oposiciones de estos estilos se explican a partir de un paralelo con las escuelas que surgen en la Italia de los inicios del Renacimiento, con sus ciudades independientes que dieron lugar a estilos específicos; por ello es tradicional la comparación de las escuelas que prosperaron en Florencia y Siena,²⁰ con las escuelas argiva y corintia.²¹ Sin embargo, la falta de documentos hace que la historia de las relaciones de las escuelas sea confusa, lo que lleva a simplificaciones entre las relaciones de

desde la exterioridad. Sin embargo, creemos que es necesario dar cuenta de este problema; en primer lugar, para hablar de escuela argiva, y en segundo entender la dificultad de explicar a Policleteo como su representante más destacado. Cf. Rolley, *op. cit.*, p. 247. Kreikenbom, D., *op. cit.*, p. 31. “Bei der Bestimmung von Landschaftsstilen haben häufig Vorstellungen entsprechend der Aufteilung nach Volksgruppen, wie sie sich in den griechischen Dialekten abzeichnen, hineingespielt, sind auch nicht der Gefahr einer Projektion vermeintlicher rassischer Wesenszüge auf die kulturelle Hinterlassenschaft entgangen”.

²⁰ Cf. Chastel, A., 1988, pp. 140-150. En la Italia del 1300, en Roma y la Toscana, vemos surgir un estilo denominado “manera latina”, por oposición a la “manera griega” del arte constantinopolitano. En este contexto aparecen los dos pintores más representativos de este periodo: el Giotto y Duccio, el primero con sus composiciones fuertes, monumentales y masivas, contrasta con los efectos preciosistas y los motivos elegantes y delicados del segundo. Chastel, *op. cit.*, p. 148, nos dice que “Lo que Giotto había sido para Florencia, iniciador y modelo, lo que le había aportado, un estilo firme (...) es lo que lleva a cabo en Siena la pareja Duccio-Simone Martini”.

²¹ Cf. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 246-247 y Kreikenbom, D., *op. cit.*, p.31.

estos estilos, que se fundamentan en las mismas distinciones que se hacen entre el Giotto y Duccio.²²

Se considera que el estilo corintio basa la estructura de la escultura en la línea y se preocupa poco por el volumen; de este modo las superficies del cuerpo son fluidas y el tratamiento del rostro es gráfico, pero la escultura es plana; como consecuencia de ello no se preocupa por los lados laterales, los que se presentan desvinculados de la vista frontal. Por su parte, la escultura argiva se estructuraría en torno al volumen —definido por superficies curvas—, al cual a su vez necesita de detalles que ayuden a comprender la estructuración del cuerpo, como en las piernas con las rodillas o en el torso con las clavículas; pero en donde, en contraste, la caja torácica es decorativa y sólo están estructurados los pectorales, mientras que los rasgos del rostro son vigorosamente modelados.²³ A partir de estas caracterizaciones encontramos que, en buena parte, los detalles que se utilizan para definir la escultura argiva son los mismos que se utilizan para describir la escultura de Policleto, lo que hace que la idea de una estrecha relación del maestro de Argos con una escuela local sea algo difícil de afirmar, ya que toda consideración al respecto descansa en un argumento circular.²⁴

²² En el caso de Sición, que es la otra escuela que hay que tomar en cuenta, la diferenciación es mucho más complicada. Las relaciones entre Sición, Corinto y Argos están llenas de préstamos e influencias que son determinables con facilidad. Por otro lado la rivalidad entre Corinto y Sición, de la que luego tendremos noticias por las fuentes helenísticas, muestran a la segunda como una escuela mucho más influyente de lo que probablemente fue, tomando en cuenta la riqueza de Corinto y su influencia en el área. Cf. Kreikenbom, D., *op. cit.*, pp. 31-33.

²³ Cf. Rolley, C., *op. cit.*, pp. 246-248. Las caracterizaciones de la escuela argiva en general son menos halagadoras de lo que las hacemos aparecer aquí. Cf. Hurwit, J. M., *op. cit.* p. 5. “Argive heroes, gods, or athletes have variously been called short-waisted, thick-set, stocky, compact, brawny, massively proportionate, fully rounded, squarish, strongly articulated (with especially prominent knees), even dumpy”. Estas características son también atribuidas a la obra de Policleto, sirva decir que Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 56 menciona que sus esculturas son *quadrata*, lo que se ha interpretado también en el sentido de que son masivas y fuertes.

²⁴ Para los escultores argivos anteriores a Policleto sólo tenemos noticias literarias, como la lista no es extremadamente larga, la presentamos cronológicamente. El primero es un escultor llamado curiosamente Argos, Clemente de Alejandría, *Proteptico*, IV 41 y Pausanias, *Graeciae descriptio*, II 17.5 a quien se atribuye una *xoanon*, primero dedicada en Tirinto y luego trasladada al Heraión en Argos. [Poly]medes, autor de las esculturas de Cleobis y Bitón, la identificación tiene en cuenta una inscripción fragmentaria en el muslo de una de las esculturas y el testimonio de Heródoto I. 31. Aristodamos, autor de una banda para escudo de bronce que actualmente se encuentra en el Museo J. Paul Getty en estado fragmentario. Inv. 84.AC.11 (580 a. C). Eutelidas y Chrysotemis, autores de las esculturas de Teopompo y Damareto en Olimpia (520 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio* VI 10.45. A principios de siglo V a.C. encontramos a Ageladas de Argos, Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV 49, 55 y 57, a quien se atribuyen la estatua de Anochos de Tarento (520 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio* VI 14. 11 y la cuadriga de Cleóstenes de Epidamnos (516 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio*, VI 10.6 ambos en Olimpia, así como un grupo realizado en bronce para los tarentinos de caballos y mujeres cautivas en Delfos (antes de 474 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio* X 10.6; la escultura de Zeus de Itome para los mesenios (490 o 464 a.C.), Pausanias, *Graeciae descriptio*, IV 33.2; las esculturas en bronce de Zeus niño y de Heracles lampiño, de fecha

Ahora bien, si es problemático vincular a Policleteo con una escuela escultórica de la que conservamos pocos restos, tampoco es más fácil explicar los antecedentes de su obra en la obra de su maestro.²⁵ Como ya mencionamos, Plinio nos dice que Ageladas de Argos fue maestro de Mirón, Fidias y Policleteo, haciéndolo el centro del inicio del arte clásico, lo que implica dar una gran importancia al arte de Argos, ya que también sería antecedente del arte ático.²⁶ Sin embargo, es difícil dar un peso excesivo a la literatura antigua sin evidencias materiales. Sabemos que Ageladas fue un exitoso escultor de atletas desde 520 a.C. hasta el 455 a.C., que su medio preferido era el bronce, pero cuesta trabajo entender cuál fue su papel en la formación de Policleteo, pues el tratar de entender su obra implica entender el paso del arte arcaico al clásico, lo que nos lleva a tratar de proponer una vez más un punto de partida inicial, que nuevamente más se nos escapa.²⁷

desconocida, Pausanias *Graeciae descriptio*, VII 24.4; una musa de fecha y localidad desconocida, *Antología griega*, II 15.35, Planudes IV.20, y finalmente un Heracles Alexiakakos, para el demos de Melites (430 a.C.), Schol. Aristófanes, *Ranas*, 504. En ese mismo periodo se encuentra Aristomedón, quien trabajó en el ex voto de Focia en Delfos (antes de 480 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio*, X 1.10, así como Argeiadas, Atotos, Asopodoros y Atenadoro de Achaia, quienes elaboraron el monumento en Olimpia dedicado por Praxíteles (comienzo siglo V a.C.), para la basa ver Curtius, E., 1896, 641-47, nos. 630 y 631. Dionisos, quien es el autor de un auriga dedicado en Olimpia por Phormis de Mainalos y Siracusa (485-470 a.C.), Pausanias, *Graeciae descriptio*, V 27.2, así como de esculturas de Dionisos, Orfeo y un Zeus sin barba dedicados en Olimpia por Mikythos de Reggio (460 a.C.), Pausanias *Graeciae descriptio*, V 26.4 y V. 24.6. Finalmente, tenemos a Glaukos, quien realizó las esculturas de Anfitrite, Poseidón y Hestia, dedicadas por Mikythos de Reggio en Olimpia (460 a.C.), Pausanias, *Graeciae descriptio*, V 26.2-6. Cf. Hurwit, J.M., *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Como hemos anotado, el problema central es que tenemos una abundante literatura que habla de la excelencia de la escultura argiva, mientras que en contraste contamos con muy poca evidencia material. Así, el análisis estilístico se remite a las fuentes y, en el caso de los monumentos, pareciera que es Hurwit, J. M., *op. cit.*, p. 5 “(...) a fairly easy matter to construct a progressive history of pre-Polykleitan Argive sculpture that seems fated to end with the Doryphoros (...)”. De este modo toda la escultura considerada argiva se considera como un antecedente de Policleteo o como una explicación de su desarrollo, por ello las características regionales se hacen coincidir con las mismas características que tiene el estilo de Policleteo, lo que desemboca en un argumento circular En el caso de la postura de la pieza, Hurwith argumenta que no hay duda que este uso de los contrapostos debía tener un claro antecedente, pero admite que no hay evidencia para suponer que hubiera una escultura anterior con una estructura semejante.

²⁶ Bol, P.C., “Zur argivischen Kunst vor Polyklet” en Beck, H., 1990, p.42. “Die Antike Kunstgeschichte hat der Schule von Argos einen hohen Rang eingeräumt und sie auf eine Stufe mit der attischen gestellt, ja sie sogar über diese erhoben, indem sie nicht nur Polyklet, sondern auch den Athener Myron und sogar Phidias von der Argiver Ageladas als Schüler ableitete. Mit ihren führenden Meistern hätte die hohe Klassik somit von Argos ihren Ausgang genommen”. Cf. Hurwit, J.M., *op. cit.*, p. 9., en donde se considera la poca probabilidad de que Ageladas fuera el maestro de Policleteo, así como el trabajo con Mirón y Fidias, debido a que se considera insuficiente el testimonio de Plinio.

²⁷ Cf. Bol, P. C., *op. cit.*, p. 44. “Es fehlt jedenfalls eine Handhabe, Elemente polykletischen Schaffens vom Wirken des Ageladas abzuleiten. Auch ist es nicht möglich, seine Gestaltungsweise aus einer kontinuierlichen und in sich geschlossenen, sich selbst reproduzierenden Stilentwicklung heraus zu verstehen. Wir kennen keine Bilderwerke, in denen eine Summe von Merkmalen polykletischer Kunst

Esta misma búsqueda de los antecedentes, del origen que explica lo que dice el *Canon* mismo, la podemos ver cuando rechazamos la propuesta de que Ageladas sea el predecesor de Policleto —sobre todo pensando que el maestro no estuvo mucho tiempo en su nativa Argos— y queremos buscar los antecedentes no en su escuela, sino en otro lado. Este otro lado lo representaría Pitágoras de Reggio, quien no es menos oscuro que Ageladas, pero de quien se dice que rindió de forma más acertada tendones y venas y se interesó por el *pathos* y la *symmtería* en sus obras.²⁸ La idea es hacer de este escultor el antecedente de Policleto, tanto estilístico, como teórico, de manera que explique el supuesto vacío encontrado entre este escultor y una escuela escultórica que se piensa atrasada y conservadora.²⁹ No obstante, el argumento establece este nexo en una posibilidad que implica necesariamente que ambos artistas usaran la filosofía pitagórica como punto de partida para sus reflexiones sobre la escultura; es más, ambos serían exponentes de una tendencia que partiría de la reflexión filosófica para hacer esculturas. Esta hipótesis no es fácil de comprobar, ya que los testimonios materiales con los que contamos no nos dejan sacar conclusiones y sobre la teoría de Pitágoras de Reggio, sólo contamos con la mención de Diógenes Laercio. Por otro lado, como ya señalamos, es verosímil proponer que la teoría de Policleto tuviera antecedentes —más o menos explícitos— en el uso de la proporción, aunque no podamos atribuir con seguridad estas teorías a un autor determinado. El problema es que no hay prueba alguna que afirme o niegue que Policleto fuera pitagórico, por lo que la referencia a Diógenes Laercio y con ella la vinculación con Pitágoras de Reggio pierde toda su fuerza.³⁰

bereits vorbereitet und angekündigt wäre, sondern können immer nur zu einzelnen Zügen, die in jedem Falle isoliert blieben, Vorstufen erkennen”.

²⁸ Hurwit, J.M., *op. cit.* p.10. Los datos generales están en Plinio *Historia Naturalis* XXXIV 59, quien nos da una lista de esculturas, entre las que se menciona una escultura en Siracusa de hombre herido, que transmitía su dolor a los observadores, que se ha querido interpretar como una escultura de Filoctetes, también comenta su interés por rendir de forma realista las venas y tendones. El comentario sobre el *rhythmós* y la *symmetría* se encuentra en Diógenes Laercio VIII 46. Pausanias nos proporciona una lista de esculturas suyas en Olimpia. Pausanias *Graeciae descriptio*, VI 4 3-4, VI 13.1, VI 13.7, VI 18.1. Otras menciones de su trabajo están en Taciano, *Oratio ad Graecos* XXXIV 1. *Anthologia graeca* XVI 112. Varrón, *de Lingua Latina* V 31 y Dión Crisóstomo, *Or.*, XXXVII 10.

²⁹ Cf. Hurwith, J.M., *op. cit.*, pp. 9-14.

³⁰ Hurwith, J.M., *op. cit.*, p. 14. “At all events, the name Pythagoras rings a bell, and circumstantial evidence suggests that the sculptor followed in the footsteps of the more famous philosopher, fleeing the east Greek island of Samos for South Italy in 496 as Pythagoras has done before him (c. 532). Sculptor may even have been named after philosopher, and so the artist’s concern with *symmetria* would be no accident: that is, Pythagoras the sculptor may have tried to embody in his bronzes certain Pythagorean philosophical

Esta búsqueda de antecedentes no sólo se refiere a la teoría; también nos remite a la búsqueda de los antecedentes de la ponderación³¹ y la pose específica en la escultura de Policleto, así como al contenido mismo del *Canon*, si lo consideramos como un sistema de proporción que tendría el mismo uso y objeto que los cánones arcaicos. No hay restos de esculturas anteriores a la obra de Policleto que muestren una pose semejante a la del *Doríforo*, tampoco hay antecedentes claros para su obra teórica, y los pocos datos que tenemos de su vida lo hacen un escultor poco interesante desde el punto de vista biográfico.³² Así pues, Policleto fue un especialista del bronce³³ que en un primer momento se dedicó a hacer estatuas de atletas victoriosos dedicadas en Olimpia,³⁴ como

principles concerning harmony and mathematically expressible proportion”. Para el supuesto pitagorismo de Policleto de Argos. *Vid. supra*, p.8 nota 18.

³¹ Lo que quiere decir ponderación cambia según los autores, como veremos más abajo. La definición de Rolley, C., *op. cit.*, p. 323 nos parece satisfactoria. “(...) nous emploierons désormais ce terme pour designer l'équilibre des masses qui découle, pour les statues debout immobiles, des mouvements légers du bassin, du torse, des jambes et de la tête”.

³² Es problemático para el estudioso de historia del arte en general enfrentarse a un autor del que no se conocen datos biográficos, esto se debe en parte a que ésta fue la primera forma en la que se estudió la historia del arte. En esta concepción se piensa que el vínculo entre vida y obra es algo dado. Sin la personalidad del artista pareciera que la obra fuera muda, pues se parte de la idea de que la obra plástica dice mucho menos que la obra poética y se necesita constatar que el autor fuera un artista, para de este modo llamar a su obra arte. Estas ideas parten de la noción de genio, tal y como se acuñó en el Renacimiento, y condicionan la interpretación de la obra.

³³ El problema en torno al medio preferido por Policleto parece que estuviera completamente resuelto, lo que dejaría fuera todas las esculturas en otro medio, incluyendo a todas las figuras de dioses y buena parte de las figuras femeninas, con excepción de la Amazona. De acuerdo con esta concepción Policleto se habría ocupado sólo de los cuerpos masculinos y, entre éstos, tan sólo de los hombres jóvenes. Arias, P., 1964, p. 29: “Non è certamente qui, nella creazione di tipi femminili, la grandezza di Policleto”. Mattusch, 1989, p. 165 considera la posibilidad de la realización de escultura en otro medio, pero encuentra que si bien pudo haber hecho la Hera de Argos “The statues in other materials were not so famous as the bronzes, nor is there any indication that they were at all out of the ordinary”. Sismondo Ridgway, B., 1981, p. 201: “Undoubtedly, the master excelled in athletic statuary and his medium par excellence was bronze”. En contra Delivorrias, A., “Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty”, en Moon, 1995, pp. 200-217 quien presenta una interesante discusión sobre la importancia de la escultura femenina en la obra de Policleto y propone varias explicaciones posibles para la exclusión de esta parte de sus obras. Entre ellas el problema del uso del medio, que en el caso de este autor se ve como un problema — un bronceista no podría hacer uso de otros materiales—, es muy probable que el origen de esta idea sea renacentista, ya que el prejuicio de que modelar es más fácil que tallar comienza a aparecer en el tardo Renacimiento, en el caso de la Antigüedad no hay testimonios que nos indiquen que hubiera una distinción semejante.

³⁴ En el caso de un autor que fue abundantemente copiado en la Antigüedad y del que han sobrevivido muchos ejemplos es necesario referirse a catálogos que reúnan las piezas dispersas en los museos. El *Doríforo* fue identificado por K. Friederichs en 1863 a partir del estudio de la copia en el museo de Nápoles, y a partir de este estudio comenzó la identificación de las múltiples copias de este prototipo, por lo que hay una abundante bibliografía al respecto. Hay catálogos recientes, como el de D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet*, que ilustra piezas menos conocidas, pero para los propósitos que nos ocupan tomamos en cuenta catálogos menos extensos que toman como base el estudio de C. Anti, *Monumenti Policletèi*. “Monumenti Antichi dei Lincei” XXVI, 1920, como Bandinelli, 1938, pp. 19-22, que ofrece un elenco catalogado por atribución, así como Arias, 1964, pp. 129-159 cuyo catálogo es más amplio, pero

afirma Pausanias.³⁵ Como sucede en el periodo anterior, en estas esculturas no se dio una búsqueda del retrato particularizado sino del ideal, el cual es probablemente dominado todavía por las concepciones de la fragilidad y caducidad del cuerpo de los mortales: este afán de retratar al hombre en la plenitud de su vigor y en óptima forma en el momento preciso en que los mortales son semejantes a los dioses y resplandecen de belleza. Este cuerpo, como ya hemos indicado, es expresión también de las tendencias novedosas de la medicina, pues no está ejercitado en exceso, sino justo lo necesario.³⁶

El *Discóforo* (c. 456 a.C.), una estatua de un atleta que es mejor conocida en una pequeña réplica de bronce hoy en el Louvre, se considera habitualmente como perteneciente a la primera fase de su obra, realizada aparentemente en su juventud. En este ejemplo, la estructura de la pieza pareciera regirse en buena parte por los preceptos de sus esculturas posteriores. Representa a un joven de pie, en una pose muy parecida a la del *Apolo del Ómphalos*, y aunque a primera vista no parece muy diferente de los atletas del periodo clásico temprano, ya que los planos musculares están muy marcados y por ello se tendería a inscribirla aún en una tradición conservadora —todavía no tiene el pie levantado—,³⁷ nos anuncia ya el tratamiento posterior de su obra, la que al parecer nunca se alejará de la tradición peloponésica.³⁸

dista de ser completo. Finalmente en Beck, 1990, pp. 507-673, podemos encontrar una muestra más grande de fotografías de las piezas, atribuidas y relacionadas con el autor, ilustradas con fichas y comentarios.

³⁵ Pausanias, *Descripción de Grecia*, VI, 2,6-7, VI, 4, 11, VI, 7, 10, VI, 9, 2 y VI, 13, 6.

³⁶ Para las ideas sobre el cuerpo de los dioses y su relación con el cuerpo de los humanos, cf. Vernant, Jean-Pierre, “Mortals and Immortals: The body of the Divine”, en Vernant, 1991, p. 28. “But we can also approach the problem from the opposite angle and direct our inquiry to the body itself, no longer posited as a fact of nature, a constant and universal reality, but rather viewed as an entirely problematic idea, a historical category, steeped in the imagination (to use Le Goff’s expression), and one which must, in every case, be deciphered within a particular culture (..)”. Más adelante en pp. 37-42, explica cómo es que los mortales pueden ser percibidos por breves momentos como dioses, en el sentido de la potencia y belleza. En cambio Foucault, M., 1986, 92-102, explica las normas de la dietética en el siglo IV a.C., en donde a partir del análisis de diversos tratados llega a la conclusión de que las prácticas antiguas se basan en un ejercicio de prudencia y moderación, que no implica las mismas prescripciones en todo momento, ni para todos los hombres. Finalmente, Leftwich, 1987, pp. 191-263 explica las conexiones de la escultura de Policleteo con la medicina hipocrática, sobre todo en lo que se refiere a la anatomía de los músculos superficiales y a la simetría bilateral del cuerpo.

³⁷ La cuestión sobre este particular afecta las hipótesis sobre la originalidad y el carácter de la pieza, en particular porque la característica del pie levantado se considera una parte integral de las innovaciones introducidas por este autor. Hurwith, J.M., *op. cit.*, p. 48. No hay evidencia de que esta característica, que altera el centro de gravedad de la pieza y es central para la descripción del chiasmo —que en la concepción de Sismondo Ridgway, B., *op. cit.*, p. 203, nota 16 no se equivale al contraposto, pero lo contiene—, haya estado presente en la escultura anterior a Policleteo, aunque las piezas que se consideran de su primer periodo no usan esta solución. Cf., Sismondo Ridgway, B., *op. cit.*, p. 205. En todo caso la introducción de

Parece que también tuvo una estancia en Atenas,³⁹ y aunque esto no es del todo seguro, permitiría situarlo en un interesante momento al lado de Fidias. Otra estancia significativa y menos problemática que la anterior sería la de Éfeso, donde crea su *Amazona*,⁴⁰ que marca el inicio de la tercera fase creativa de Policleto que culminaría —si podemos atribuirle esta escultura—, con la creación de la estatua cultural crisoelefantina de Hera para el nuevo Heraión de Argos.⁴¹ Ahora bien, si el viejo templo se incendió en 423

esta nueva forma de estructurar pareciera que se inaugura con el *Doríforo*, aunque es evidente que tuvo que tener algún antecedente.

³⁸Como ya mencionamos anteriormente, los nexos de Policleto con la escuela peloponésica y argiva anterior a él son confusos. Con todo, se puede establecer que hay suficientes elementos como para suponer la existencia de una escuela argiva, partiendo de los pocos restos que tenemos, cf. Rolley, C., 1986, p. 94.

³⁹La noticia de esta estancia la comenta Plinio, *Historia Natural*, XXXIV, 55-56, en donde menciona que realizó el retrato del ingeniero militar de Pericles. No obstante, este pasaje no es tomado habitualmente en cuenta, ya que no hay un tipo sobreviviente de escultura que pueda representarlo. Vemos que en los resúmenes generales como el de Sismondo Ridgway, B., 1981, 201-206 la cita no es mencionada, así como en obras monográficas como Arias, 1964, 48-51, en donde no incluye el fragmento de Plinio entre los testimonios sobre la obra, y Bandinelli, 1938, 9-21, en el que tampoco aparece la mención de este pasaje. No obstante, a favor de una estancia en Atenas generalmente se toma como buena la identificación del escultor Cleito con Policleto, mencionado en Jenofonte, *Memorabilia*, III, 10, 15, algunos ejemplos serían: Arias, 1964, 43; Bandinelli, 1938, 16; Leftwich, 1987, 94 y Tobin, “The Pose of the Doryphoros”, en Moon, 1995, p. 57, de este modo el comentario de Jenofonte podría tomarse como una indicación de la relación de Policleto con ciertos ambientes atenienses. *Vid supra* p. 10, nota 24.

⁴⁰ Plinio, *Historia Natural*, XXXIV, 53. La *Amazona* (ca. 435 a.C.) de Policleto, según la anécdota de Plinio, entró a un concurso para adornar el templo de Ártemis en Éfeso, en el que también participaron Fidias, Crésilas y Fradmón. El jurado consideró que la mejor forma de saber cuál era la escultura más bella era pedir a cada artista que seleccionara en secreto la mejor obra, pero también la que consideraba como segunda. Los cuatro artistas coincidieron en poner su propia obra en primer lugar y en segundo la de Policleto, por lo que la ciudad le concedió a éste el premio. En una hipótesis, las copias de amazonas son pastiches posteriores, generalmente helenísticos, sobre la *Amazona* de Policleto, ya que el tipo físico y la cara son muy similares en todas con sólo pequeñas variaciones en la postura, pero también se piensa que cada tipo de amazona representaría a una de las obras que estuvieron en el concurso; de esta forma se trata de adscribir a cada uno de los escultores uno de los tipos conocidos. En todo caso, se acepta generalmente que el tipo Sciarra es el que presenta una postura típica de Policleto. El mismo hecho de que los rostros se parezcan tanto, parecería apuntar a que la anécdota del concurso fue real y que hubo por lo menos dos tipos más de amazona sobre las que se hicieron copias y adaptaciones. Como quiera que sea, Policleto solucionó esta escultura de la misma forma que en sus otras obras, ya que los contrapostos son semejantes a los usados en el *Doríforo*. Cf. Renate, Bol, “Die Amazone des Polyklet”, en Beck, 1990, pp. 213-239, particularmente pp. 228-229, en donde se expone este argumento.

⁴¹El problema sobre si realmente Policleto hizo esta imagen parte de la noción, difundida a partir de la figura de Miguel Ángel, sobre la incompatibilidad entre bronceistas y talladores, y la superioridad de estos últimos. V. *supra*, nota 33. Así sería comprensible que un escultor dedicado a la piedra —como Fidias— pudiera también hacer una obra en otro medio, pero sería del todo incomprensible que un bronceista —cuyo trabajo es menos difícil— trabajara en un medio considerado de mayor dificultad. Ahora bien, hay escultores que prefieren un medio en particular y no trabajan más que en él, pero también hay muchos casos de artistas que trabajan en más de un medio a la vez. Ejemplos característicos de este tipo de artista serían Rodin, Giacometti o Moore. Por otro lado, recordamos una vez más que no hay testimonios que puedan indicarnos que en la Antigüedad los escultores se dedicaran a un medio de forma exclusiva, antes bien los testimonios tienden a señalar lo contrario.

Por otro lado, en favor de la atribución de la Hera vemos que en el artículo de A. Delivorrias, *op.cit.*, en Moon, 1995, 201, se muestra que no es imposible reconciliar las fechas de esta escultura y las del templo de Hera en Argos con la cronología de Policleto, ya que considera que el argumento no tiene

a.C., la construcción del nuevo no puede datarse sino en los últimos años del siglo, lo que haría a Policleteo más joven que Fidias. Generalmente, si se llega a atribuirle la Hera, se la considera su última obra, por ello las Afroditas, como la de Amiclas se adjudican siempre a un Policleteo más joven, así como las estatuas de Leto, Apolo y Ártemis del templo de Ártemis Ortia en Tegea, todas de mármol blanco, lo que para muchos se propone como una actividad extraordinaria para un bronceador.⁴²

El balance final de la obra de Policleteo es que, a diferencia de la gran mayoría de los grandes nombres de la escultura griega, conocemos más obras que se le puedan atribuir indiscutiblemente pero, a diferencia de la escultura sobreviviente del Partenón, la obra que nos ha llegado no es original y desgraciadamente no todas las piezas consideradas son de alta calidad.⁴³ A estas dificultades se agrega que tenemos poquísimas

verdadera solidez. Las fuentes que mencionan esta escultura como obra de Policleteo son: *Antología Palatina*, Parmenion, XVI, 216; Estrabón, VIII, C372; Marcial, X, 89; Plutarco, *Per.*, 2; Pausanias, II, 17, 4 y VI, 6, 2; Luciano, *Somm.* 8; Máximo de Tiro, *Diss.* 14, 6; Tertuliano, *De Cor.* 7, 4; Filóstrato, *Vita Apoll. Tyan.*, .6, 19. Esta cantidad de fuentes parecería indicar que había un acuerdo sobre la autoría y la calidad de la escultura. A pesar de la sugestiva argumentación de Delivorrias, la gran mayoría de los estudiosos o consideran que fue una pieza menor o la dejan fuera de la obra en virtud de la datación del templo de Hera en Argos, ya que el maestro no hubiera podido realizarla. Cf., Sismondo Ridgway, 1981, 201, en donde dice explícitamente que no hizo ninguna estatua cultural, Andreas Lifert, “Die Schule des Polyklet” en Beck, 1990, 254-256, presenta el argumento de la datación del templo —quemado en 423 a.C.—, a lo que agrega que tampoco es mencionada por Plinio, ni “en passant”, como parte de su obra, lo que haría toda referencia a ella dudosa. Arias, 1964, 29 la acepta con dudas, agregando que no añadiría —desde el punto de vista artístico—, nada a la obra del maestro. Este tipo de comentarios sobre una obra de la que tenemos poca evidencia, hacen todavía más interesantes las explicaciones sobre la relación de la obra del maestro con la figura femenina que hace Delivorrias, *op.cit.*, 200 ya que pareciera que “Among the unconfessed *idées fixes* which surround Polykleitos and his oeuvre, and which despite their misleading repercussions are reiterated with astonishing regularity, is that of a master dedicated exclusively to extolling the harmony of the male body, yet essentially unmoved by the beauty of the female form.” La idea que la obra de Policleteo estuviera dominada sólo por la construcción del *Canon*, pareciera que niega cualquier posibilidad de experiencia en un campo que se considera diverso. Esta idea de que el cuerpo femenino estaría regido por otras reglas o que simplemente no las tuviera, podría compartirse también en la Antigüedad y sobrevive en escritos muy posteriores en el tiempo; cf. Cennini, 1988, 146, en donde se explica que las mujeres como los animales no tienen proporción. No obstante consideramos que sería conveniente revisar estas exclusiones, para saber si son objetivas o si responden a prejuicios nuestros, en cuyo caso sería necesaria una nueva revisión de las atribuciones en este campo.

⁴²Muchos de los argumentos para afirmar que todas estas obras son de otro escultor se basan en la actividad de Policleteo de Argos II, quien siendo de la misma familia, pero más joven, podría haber confundido a los autores antiguos. Cf. Andreas Lifert, “Die Schule des Polyklet” en Beck, 1990, pp. 240-297 donde muestra muy claramente en un cuadro la actividad de toda la escuela, partiendo de Patrocles I, hasta llegar a la actividad de Policleteo III. También hace una descripción de la obra atribuida a cada miembro de la escuela, partiendo de las fuentes literarias.

⁴³ La obra sobreviviente de Policleteo no es original, lo que da aún mayores problemas a su comprensión y análisis. Es evidente que sin ella los problemas para dilucidar la medida del *Canon* son insolubles; por otro lado está la calidad de las piezas sobrevivientes, que no es uniforme y consistente. Creemos que es importante considerar que el medio en el que fue creada la obra es fundamental para poder entender los problemas que se planteaba el autor. Por ello la observación de Mattusch, 1996, p. ix, sobre la actitud de los

noticias de tipo biográfico que podrían aclarar el contexto del surgimiento de su obra y el sentido que ésta tenía para sus contemporáneos. Por esta razón no es posible estudiarlo bajo el esquema de vida y obra, tan apreciado desde la Antigüedad, ya que contamos con la segunda, pero nada sabemos de la primera. Finalmente ahora que se ha dejado de lado el análisis de las copias para favorecer el análisis de las obras originales, la figura de Policleteo ha sufrido probablemente mucho más, ya que no se han encontrado obras originales que atribuirle.

Es muy probable que Policleteo no sería un escultor importante para nosotros si no fuera por la particularidad de haber compuesto el primer tratado de teoría del arte, el llamado *Canon*, que en la mayoría de los estudios dedicados al tema se considera que estaba conformado por un tratado en el que planteaba una definición de la belleza y las formas de obtenerla, junto con una escultura que se supone que era la explicación plástica del mismo problema.⁴⁴ Este

historiadores ante el medio: “Even today, an author may pay little attention to medium or to the technology needed to work a medium, glossing over the materials of sculpture as if they were all somehow equal”, deja abierta la posibilidad de pensar que el medio tiene una función esencial en la creación de la obra. No obstante, paradójicamente en p. 218 afirma “The medium is simply a matter of choice —by the technician, the artist, or the buyer. Today an artist may have several versions of a work made (...)” lo cual da una impresión falsa del trabajo de un escultor antiguo, ya que el medio se escogía de acuerdo con el tipo de escultura comisionada y condicionaba los problemas propuestos en cada pieza. Por ello los ejemplos que se dan como corroboración de la hipótesis —copia en mármol de un modelo en arcilla, copia en bronce de un modelo en mármol— no dan una visión justa del trabajo escultórico, pues no dejan claro que las soluciones que se buscan en una copia son diferentes de las que se obtendrían en una obra concebida para un medio en particular. Por ello reflejan muy bien el mundo de las copias romanas, en donde el modelado de la pieza no puede ser “copiado” exactamente sino “traducido”, en el sentido de que no hay forma de lograr las mismas características del modelo, sino tan sólo las soluciones volumétricas, ya que todo detalle debe ser adaptado a las posibilidades efectivas del medio. Así, para exaltar el trabajo de los talladores y fundidores de la Antigüedad se usa como horizonte una noción de artista ajena a esta época —aunque no sea la misma noción de artista que se usa en otros autores—; en este caso en particular, se parte de ambientes de trabajo en los que el artista y el “realizador” de la pieza no son el mismo sujeto. El artista sólo sería el generador del proyecto, ya sea en la forma de una maqueta, un pequeño dibujo o incluso de un comentario general, mientras el realizador se ve como el sujeto encargado de llevar a cabo la idea del artista, quien una vez terminado el proceso da su aprobación. Este tipo de concepción no deja claro el trabajo en el taller, ya que en este caso el artista es ajeno a todo el proceso de solución, cuando en el caso de un taller más tradicional, el artista, si bien no realiza todo el trabajo de la pieza, sí se ocupa de los últimos detalles y de las soluciones más importantes. Queda claro que en este tipo de concepción la prioridad la tiene la creación intelectual y relega el trabajo con el medio a un problema que puede ser resuelto por otras personas en su totalidad, es por ello necesario recordar que este tipo de creación artística sólo es concebible a partir de la obra y escritos de Duchamp y es consolidada en el arte conceptual en la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁴ Es interesante el juicio que hace Pollitt, en “The and Canon of Polykleitos and Other Canons” en Moon, 1995, 19, quien afirma que “Were it not for the fame that he gained by writing a treatise about his work, the evidence about Polykleitos might well lead us to conclude that he was a prosperous, successful, but fairly conventional regional artist (...)”. La importancia que se da a la innovación y originalidad es algo particular a nuestra forma de ver el arte, por ello es sorprendente que se considere innovador el escribir un tratado,

tratado surge al lado de una serie de textos que explican los saberes⁴⁵ que se dan en la primera mitad de siglo V a.C., y que van de la arquitectura, la medicina, la poesía, la retórica a la filosofía.

Por esta razón la escultura más famosa de Policleto —de la que se han identificado numerosas copias—, la mejor conservada de ellas, fue descubierta en Pompeya⁴⁶ y actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles, es la que se considera la escultura acompañante de este tratado. Representa a un hombre joven que sostiene una lanza sobre el hombro, por lo que se la conoce como el *Doríforo*. Como la mayoría de las esculturas de Policleto, estaba hecha en bronce. El joven descarga su peso sobre la pierna derecha mientras desplaza el pie izquierdo hacia atrás, apoyando únicamente los dedos; esta

pero que se juzgue la obra como sumamente conservadora. Creemos que es difícil hacer juicios de valor frente a una obra que no es la de Policleto, que no reproduce lo que el autor hizo exactamente, sino lo que se consideró mucho tiempo después importante o significativo en su obra.

⁴⁵Preferimos alejarnos de términos más cargados de significaciones y por ello retomamos la idea de Foucault, M., 1970, p. 305 que explica que si bien “Los elementos así formulados no constituyen una ciencia, con una estructura de idealidad definida; su sistema de relaciones es seguramente menos estricto; pero no son tampoco conocimientos amontonados los unos juntos a los otros (...)”, de modo que aunque no tenemos un conocimiento científico, tampoco se debe ver como carente de toda pretensión epistemológica. A esto agregamos que, en la visión de Foucault, este saber no se ve como el resultado de una práctica en la que se generaría el saber, sino que éste la condiciona y la genera. Cf., Foucault, M., 1970, pp. 73-81 y pp. 304-309, pues las reglas y estrategias que regulan cualquier práctica condicionarían las posibilidades de emergencia del pensamiento.

⁴⁶En general se considera que el torso de Pourtalès y el torso de basalto en los Uffizi son las mejores copias, de hecho la calidad de ambas piezas es algo en lo que hay unanimidad; el problema sería saber si es que reflejan de forma más cercana al *Doríforo* o no. En Arias, 1964, 24 encontramos que “Ma è al torso in basalto degli Uffizi di Firenze e a quello Pourtalès di Berlino che la nostra attenzione si volge in particolare. Sia l’una che l’altra replica, pur nella grave mutilazione della testa, delle gambe e delle braccia, rispecchiano talmente con intensità le stesse caratteristiche tecniche da ritenersi piuttosto vicine all’originale più di altre repliche complete”. También en Bandinelli, 2003, 34 encontramos que “Dal punto di vista della fedeltà stilistica, oggi si è visto che la migliore replica è quella in basalto degli Uffizi, che si dimostra di tipo meno commerciale per la durezza e preziosità stessa del materiale nel quale è eseguita e che conserva ancora qualche traccia di quello ‘sitile severo’(...)”; igualmente Steuben, 1973, 55 considera ambas piezas como las mejores dando la superioridad a la pieza florentina “Die Leichtigkeit und relative Eleganz des Torso Pourtalès fällt schon neben der Naplen Statue ins Auge, noch viel mehr neben dem Florentiner Basalt, der wohl die mächtigste unter den Kopien des Doryphoros ist”, pero concluye que ambas, a pesar de su calidad, no pueden reflejar de forma adecuada la obra original, a diferencia de la copia de Nápoles. Finalmente, C.H. Hallet “*Kopienkritik* and the works of Polykleitos” en Moon, 1995, 128, hace un resumen de todas estas tendencias, “Art historians have in the past singled out for approval two particular replicas: the Pourtalès torso in Berlin, and the basalt torso in the Uffizi Gallery in Florence. By comparison with the statue in Naples, these are high pieces of sculpture (...)”. Más adelante explica los argumentos de Steuben y Lorenz, que consideran ambas piezas “abstractas” —en el sentido de que se ocuparían más de los problemas volumétricos y dejarían de lado los de superficie—, por lo que no reflejarían adecuadamente el *Doríforo*; por otro lado, señala los argumentos de Zanker, quien piensa que la consideración tradicional, en donde estos torsos serían superiores es acertada. Hallet, *op.cit.*, 128, concluye “I propose here to advance arguments endorsing the traditional view, most recently espoused by Zanker, accepting the Pourtalès and Uffizi replicas as the more faithful reproductions of the original bronze”.

característica es la que separa a Policleto de la forma de la estructuración de las obras del clásico temprano, ya que altera la estructura completa de la obra marcando los contrapostos y exigiendo una nueva forma de comprender el cuerpo en movimiento en torno a un eje central. El brazo derecho cuelga a su costado y el izquierdo, flexionado, sostendría la lanza que se ha perdido.

La identificación del *Doriforo* hecha en 1863 no ha sido puesta en duda sino hasta época reciente, pero la identificación con la escultura del *Canon*, que parte del testimonio de Plinio (XXXIV, 55-56), no es segura.⁴⁷ Uno de los problemas es la falta de atributos de la pieza, ya que el nombre tradicional con el que se la conoce no pareciera ser el que originalmente tuvo; al mismo tiempo, no se la puede considerar como la consagración de un vencedor, pues no hay testimonios literarios que fundamenten tal suposición, mientras que resulta menos problemática aquella que la identifica con la figura de Aquiles, ya que se apoya en testimonios arqueológicos. Por esta razón, la conjetura de que quizá tuviera un significado especial para el artista, al ser la ilustración de su tratado, y que por ello podría haberla dedicado en el Heraión de Argos, se antoja un sinsentido.⁴⁸

⁴⁷ *Vid infra*, capítulo 3, p. 63.

⁴⁸ Hay dos posibles interpretaciones, además de la que identifica a la escultura con el *Canon*. La primera lo considera un atleta; sin embargo, no existe competencia atlética que pueda tomar en cuenta los atributos de la escultura, por lo que el contexto agonístico de la pieza es dudoso. La segunda considera que la escultura representa a Aquiles; ella nos ofrece una explicación para la lanza, dejando de lado la embarazosa pregunta de quién hubiera podido comisionar una escultura de un guardaespaldas. Esta opción es la más aceptada. Vemos que Arias, Coarelli y Lorenz prefieren una interpretación mítica o incluso histórica de la pieza, aunque también debemos tomar en cuenta posiciones opuestas como la de Leftwich, quien considera que no hay pruebas concretas que prueben esta interpretación. Uno de los argumentos en la base de estas consideraciones, parte de la imposibilidad de que en ese momento histórico se pudiera dar ese grado de abstracción en la escultura, este razonamiento se refuerza con las indicaciones que hace Coarelli, quien toma en cuenta los contextos arqueológicos en los que han sido encontradas algunas de las copias. Arias, P. E., 1964, p. 22, “Ma rendere astrattamente un’idea, quella di un modello plastico, senza dare a essa un significato mitico o comunque un senso storico (come sarebbe quello della figura, nel caso del *Doriforo*, di un soldato col suo cavallo, una specie di guardia del corpo col proprio destriero, insomma, o con quello del padrone), non sembra essere storicamente pensabile nel v secolo. È vero, l’arte greca del nostro secolo è ideale, procede per tipi universali, non scende al particolare, ma ha bisogno tuttavia del concreto”. Coarelli, F., “Il Foro Triangolare: decorazione e funzione” en Guzzo, P., 2001, p. 105. “Il *Doriforo* non è dunque l’immagine generica ed astratta di un atleta, ma un simulacro che è al centro di riti di carattere eroico. Ciò impone di necessità la sua identificazione con una precisa e personalizzata figura di eroe (...) la scoperta recente, nel Ginnasio di Messene, di un esemplare del *Doriforo*, scoperta che è stata collegata con la notizia di Pausania relativa alla presenza, nello stesso Ginnasio, di una statua di Achille”. En contra de esta interpretación Leftwich argumenta que sólo podemos vincularla a un contexto militar, sin mayores determinaciones, cosa con la que también concuerda Lorenz. Leftwich, G., 1987, pp.15-16 “(...) the find spots of Roman copies tell us nothing certain about the use of the original statue. Hauser has convincingly argued that the original *Doryphoros* carried the military δόρυ rather than the athletic ακόντιον, but this serves only to identify the figure as a warrior as opposed to an athlete (...) A 4th century relief from Argos with a figure identical to the *Doryphoros* carrying the military δόρυ and leading a horse has been used to prove that

Esta escultura nos muestra un trabajo consumado de la anatomía del cuerpo⁴⁹ en el que se expresan preocupaciones de la medicina contemporánea a Policleteo, aunque presenta detalles que la vincularían con la escultura del clásico temprano. Ejemplo de ello sería la propuesta para la solución del cabello, en donde hay un acuerdo general sobre la fidelidad de las copias con las que contamos, en contraste con lo que sucede con el resto del cuerpo. Esta solución, como ya anotamos más arriba, tiene como antecedente al *Auriga de Delfos*, sin embargo, aunque parte del mismo tema, no usa los mismos recursos para el terminado final. Al comparar las copias sobrevivientes del *Doríforo* con el *Auriga de Delfos* notamos que en la primera el cabello tiene mayor volumen y textura, respondiendo con un artificio diferente a las preocupaciones del terminado de la pieza, que si bien estaban presentes desde el clásico temprano, ahora tomarían caminos diferentes para componer la pieza.⁵⁰

the statue was originally conceived of as Achilles (...) At any rate, it is not sufficient evidence to prove that the figure is Achilles". Finalmente, es importante recordar que en Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 55 se habla de dos esculturas, por ello no podemos sino concordar con Lorenz en el sentido de que nada prueba que el Doríforo sea la escultura del *Canon*, como tampoco tenemos la seguridad de que Policleteo hubiera hecho una escultura con este nombre. La fama del Doríforo es innegable y la identificación con Aquiles aclararía muchos problemas iconográficos. Lorenz, T., 1991, p. 190 "Eine dritte Möglichkeit ergibt sich aus dem Widerspruch zwischen dem Pliniustext und dem von Galen. Polyklet hätte demnach überhaupt keine Statue mit dem Namen „Kanon“ geschaffen, sondern nur seine theoretische Abhandlung über die Proportionen einer Statue allgemein so bezeichnet. Später erhielt in Künstlerkreisen auch eine Statue diesen Namen, und zwar vor der Mitte des 3 Jhs. der Philosoph Chrysippos fand ihn schon vor und hat ihn auf Polyklet zurückprojiziert. Da die knappen Nachrichten wenig Sicherheit und viel Raum für Spekulationen lassen, kommt man nicht umhin, eine vor dem Horizont des 5 Jhs. v. Chr. begründbare Funktion vorzuschlagen. Dabei bleiben die beiden alten Positionen Siegerstatue oder Achill. Beim Abwägen der Argumente für einen von diesen beiden neigen sich die Gewichte zugunsten des Achill. Will man diese Statue politisch befrachtet sehen, so müsste man von der überlieferten Bewertung des mythischen Helden in der Literatur des 5 Jhs. ausgehen und fragen, wer daraus einen Anspruch ableiten konnte. Man kann natürlich jederzeit moderne Wunschbilder einbringen, 'innovativ' sein und die Statue aktualisieren, was alles die eine Tatsache unberührt lässt, dass der Doryphoros im Altertum eines der berühmtesten Kunstwerke war".

⁴⁹Stewart, 1978, p. 122 propone el estudio de la terminología médica, que retoma Leftwich, 1987, pp. 97-190, donde presenta un detallado análisis anatómico de una serie de copias para probar que más que los detalles aislados lo importante es la forma sistemática y comprensiva en el que la escultura está articulada. En 191-268, vincula el *Canon* con las teorías médicas de las krasis y de la isonomía. Incluso se considera la posibilidad que parte del vocabulario hipocrático hubiera sido incluido en el tratado, y el uso de la simetría bilateral para representar aspectos opuestos del movimiento biomecánico.

⁵⁰ K.J. Hartswick, "Head Types of the Doryphoros", en Moon, 1995, p. 175, nota 19, explica que las copias que se consideran más fieles, con respecto a la cabeza y el rostro, son el Hermes de Apolonio en bronce y un busto en mármol —ambos en Nápoles—, y la cabeza del museo Chiaramonti. En el caso del estilo cf. Hallet, *op.cit.*, en Moon, 1995, 152, donde explica que en el Hermes de Apolonio "(...) the plastic layering of the separate locks produces a lively play of shadow: the curving lines, resulting from masses of small locks all flowing in similar, but slightly different directions, effectively model the skull (...) and the same time a suggestion of restlessness and movement is created, as if the wind were blowing the hair forward from behind. This is particularly noticeable in the bronze herm, were the ends of the locks actually rise slightly from the head." Esta característica es considerada verosímil, pues partiría de las premisas del clásico temprano, pero las desarrollaría en un estilo más texturado y volumétrico, concordante con la época, como se puede observar en los bronce de Riace.

También el significado de la pose ha creado muchos problemas, pues no es una pose que implique reposo, por el uso de los contrapostos y la apariencia general de la figura. Por otro lado la explicación de que es inicio del movimiento o la representación del caminar mismo presenta problemas que todavía no parecieran plantearse en este periodo; por ello podríamos inclinarnos por la explicación que mantiene que es una estilización del estado de reposo en la que se emplean muchas de las soluciones que se emplearían en una escultura en movimiento, de modo que lo que representaría sería una serie de planteamientos que se podrían usar en ambos tipos de esculturas.⁵¹

Como ya hemos mencionado, no consideramos que el *Canon* estuviera conformado por una escultura y un tratado, aunque es innegable que la teoría de Policleto debía reflejarse en su obra, pero no conservamos esculturas originales, ni tampoco sobrevive el tratado,⁵² del que conservamos numerosos fragmentos que debemos interpretar para saber qué es exactamente a lo que se refería su autor.⁵³ Por ejemplo, en uno de los fragmentos más

⁵¹La pose y lo que representa ha causado problemas de interpretación. Como es sumamente difícil de mantener, muchos estudiosos han pensado que se refiere a una expresión del movimiento y no a una estilización del estado de reposo. Steuben, 1973, p. 73, nota 20, da un resumen de las diversas posturas. Es probable que la vinculación del concepto de imitación haya hecho más complicada la discusión, pensamos que es probable que tenga razón Sismondo Ridgway, 1981, p. 203, “It is thus superfluous to ask whether the Doryphoros is walking or standing: his pose is thoroughly artificial and only made to look plausible, it is actually slightly uncomfortable, with the trailing leg too far displaced for proper poise, yet elegant and convincing from an aesthetic point of view”.

⁵²El problema del *Canon* en principio parte de considerar si los fragmentos que han llegado hasta nosotros son verdaderamente parte de este tratado. Es claro que la noticia que explica que el *Canon* consistía de una escultura y un tratado proviene del *De placitis Hippocratis et Platonis*, V, 448-449, que por su lejanía en el tiempo no puede ser atendible. Además, la evidencia que se aduce para vincular esta afirmación con la escultura del *Doriforo* en particular es también tardía, Cicerón, *Bruto*, LXXXVI, 296, Quintiliano, *Inst. Or.*, V, 12, 21, Galeno, *De Sem*, IV, 606 e incluso está el testimonio de Plinio, XXXIV 55-56, que analizaremos más abajo, que no se puede considerar una prueba. Ahora bien, podemos decir que el tratado fue escrito en la década del 440-450, pero no tenemos referencias a él en esta época. La primera mención de este texto la encontramos en Filón de Bizancio, quien escribió en el siglo III a.C., aunque el autor no especifica claramente que esté citando este texto. Por otro lado Crisipo, que es contemporáneo de Filón, también menciona el *Canon* y describe sus contenidos, como nos deja ver el texto de Galeno, pero esta descripción no se ha conservado. Finalmente, para el siglo I a.C. el texto ya había desaparecido con toda seguridad pues Plinio no lo menciona. Cf., Leftwich, 1980, 27-31.

⁵³No hay un acuerdo sobre si los fragmentos que presentamos más abajo son en verdad citas, pero prevalece la convicción de que el uso de ὥς (...) γὰρ y οἷον indican que Filón está citando. Cf., Leftwich, 1987, 32, por otro lado Stuart, 1978, 124 piensa que también sea el caso de Plutarco. Filón de Bizancio, *Bel.* IV, I. “Así que las palabras de Policleto el escultor se ajustan bien a lo que se va a decir. Decía en efecto que el logro de la exactitud con la mínima posibilidad de error se da a través de muchas proporciones numéricas. Del mismo modo, también en nuestro arte sucede que, por estar sus obras constituidas a través de muchas proporciones numéricas, si incorporamos una pequeña discrepancia en el diseño de las partes, al final esto sumará un gran error. Por esta razón afirmo que se debe tener mucho cuidado al transferir a la propia construcción la disposición de los artefactos que resultaron exitosos, y en especial cuando alguien quiera hacerlo amplificándolo a una escala mayor y también reduciéndolo a una menor. Suponemos que

famosos, conservado en un texto de Galeno⁵⁴ (*De Placitis Hippocratis et Platonis*, V, 448-449) se nos dice que

Crisipo sostiene que la belleza no consiste en los elementos sino en la proporcionalidad (symmetría) de las partes, en la proporción de un dedo en relación con otro dedo, de todos los dedos en relación con a la muñeca, de ésta respecto al antebrazo, del antebrazo respecto al brazo entero, y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras, como se halla escrito en el *Canon* de Policleto. Para enseñarnos en un tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua, como al tratado, *Canon*.

Como ya hemos mencionado, el interés de los escultores griegos por la anatomía es una constante que comienza desde la escultura del periodo arcaico; sin embargo, el interés que vemos en Policleto por este tema probablemente se inspira también en las nuevas investigaciones médicas de su tiempo. Por ello, no es raro que un autor profundamente influido por la cultura médica de su tiempo aparezca también citado en un tratado médico posterior; el interés de Policleto en la medicina se refleja en su comprensión de la anatomía y la forma en la que es expresada ésta en su escultura, que va más allá de la mera estructuración del cuerpo, al marcar diferencias en los volúmenes de las zonas en reposo y las que están en movimiento y al tomar en cuenta no la observación del cuerpo real, sino una concepción del cuerpo como un objeto de estudio, tanto por parte de la medicina como del arte. Sin embargo, el *Canon* pareciera ir más allá de una investigación del cuerpo, pues nos propone una explicación de la belleza como la relación del todo con las partes y de éstas entre sí, exponiendo por primera vez el enunciado que define la belleza el cual luego será empleado de diversas formas por la estética clasicista y el uso consciente de la idea del todo como una unidad orgánica en la que reside la belleza. Esta idea es fundamental, ya que distinguiría al *Canon* de una propuesta que retoma elementos de diversas partes para con

quienes hagan uso del consejo arriba enunciado no serán ignorantes de estas cosas. Debemos hablar en cambio de los principios". Plutarco, *De audiendo*, XIII, 45c. "La belleza resulta de una multiplicidad de elementos calculados que contribuyen en un mismo resultado feliz, de acuerdo con la exigencia de una cierta justeza de proporciones" *De profectibus in virtute*, XVII, 86 a "Lo más difícil entonces de la obra, es cuando uno ha llegado en el trabajo de la arcilla hasta el espesor (grueso de una uña)".y *Quaestiones convivales*, II, 3, 2 "El trabajo se vuelve más difícil cuando el trabajo llega a la uña (la uña del dedo de la mano o del pie)".

⁵⁴ Hay otras menciones a Policleto en otros textos de Galeno como *De Temperamentis*, I, 565-566, *De usu Partium Corporis Humani*, IV, 351-3, *De Optima Nostrae Corporis Constitutione*, IV, 744-745, *De Sanitate Tuenda*, VI, 126-127, *Ars Medica*, I, 342-343, *De Semine*, IV, 606, Kühn, pero en ninguno se menciona nuevamente la particularidad que la escultura y el tratado hayan sido una obra conjunta.

ellos explicar una obra y tal vez mostrarnos el fruto de una reflexión influenciada por numerosas fuentes, que busca fundamentar el fin de la escultura en la belleza y no en la precisión artesanal.

Es poco probable que podamos reconstruir el *Canon* tal como lo pensó Policleto, los esfuerzos hechos en este sentido parecen demostrar que no fuera probable lograrlo, y tal vez este esfuerzo de reconstrucción ha hecho que el análisis de su obra se limite a este fin. Y es que como toda reconstrucción es necesariamente hipotética, el esfuerzo para llenar los vacíos en la información es muy fuerte. Parecería que todo esfuerzo para entender a Policleto parte de una hipótesis general que explica el sentido del *Canon* y que retoma la escultura y los posibles fragmentos del tratado como pruebas que demuestran la veracidad de la teoría.⁵⁵ Existen varias hipótesis al respecto, pero todas parten de la idea de que Policleto parte de la teoría pitagórica, así su uso de la matemática se restringiría siempre a este contexto; por ello la gran mayoría de las teorías que buscan explicar el *Canon* parten siempre del análisis desde esa perspectiva de los textos sobrevivientes.⁵⁶ Las propuestas para la explicación del Canon parten de la idea de que, al ser un texto y una escultura, se pueden inferir los contenidos del escrito de los testimonios monumentales, ayudados por los testimonios literarios. En todo caso, no sabemos qué puntos tomaba Policleto como referencia para su medidas, como tampoco podemos estar seguros de que los copistas

⁵⁵Stewart, 1978, 128 propone seis condiciones que deben llenar todas la hipótesis que expliquen el *Canon*. En primer lugar, su novedad frente a los sistemas anteriores, que debería expresarse probablemente de forma matemática y universal. Es también verosímil que esta expresión matemática fuera hecha en fracciones, que no dejaran nada de la composición de la pieza al azar, pero suficientemente flexibles para poder ser aplicados a diferentes edades y géneros. Por último, debería ser lo suficientemente fácil de comprender para que tres generaciones de escultores lo usaran con soltura. Leftwich, 1987, 8-9 da un resumen de las diferentes tendencias en la interpretación del *Canon*, más adelante, en 17-24, explica las diferentes interpretaciones del posible pitagorismo observado por Diels en 1889, a la sugerencia de Raven de que Policleto pudo haber influenciado a algunos pensadores pitagóricos. También da cuenta de diversas explicaciones políticas y sociológicas que explican el *Canon* vinculándolo con la democracia y su propaganda, de manera que la nueva forma de estructurar la pieza respondería a las nuevas formas de gobernar que surgían en ese mismo periodo.

⁵⁶La conexión entre el *Canon* y el pensamiento pitagórico fue sugerida por Diels en 1889, pero no fue hasta el artículo de Raven en 1951 que esta conexión se estableció de forma tradicional, *vid. infra*, p. 88, nota 50. Como también menciona Stewart, 1978, p. 127, podemos inferir de esto que Policleto era “(...) something of a Phytagorean (philosophically speaking) himself (...)” como hace Hurwith, *op.cit.*, 11, es exagerado. De hecho, aunque las sugerencias de Pollit en “The *Canon* of Polycleitos and Other Canons”, Moon, 1995, p. 22 son mucho más mesuradas se fundan en la sugerencia de Diels y en el artículo de Raven, cuya interpretación sobre el pitagorismo parece que ha caído en el descrédito, cf. C. Huffman, 2002, p. 304; *vid. infra*, pp. 89-91. Por lo que no tenemos pruebas que hagan de éste un término incontestablemente pitagórico. Finalmente, como dice el mismo Huffman, *op. cit.*, pp. 325-326, no hay ningún autor en la tradición antigua que haya dicho que Policleto era pitagórico, lo que hace poco probable que se haya propuesto este nexo en la Antigüedad.

romanos se mantuvieran fieles a estas medidas de Policleto; finalmente, pareciera difícil que con los datos que tenemos podamos tener un resultado exacto.⁵⁷ Así, hay una propuesta de un sistema de proporción por fracciones, otra que la asimilaría a un sistema modular, sin un acuerdo en lo que constituiría el módulo, pero que tal vez sería contradictoria con la idea de unidad orgánica que podemos deducir de los fragmentos sobrevivientes. También hay varios sistemas que implican una progresión numérica y finalmente la sección áurea, hipótesis que tiene en cuenta las posibilidades de empleo de un sistema de fracciones de forma simple y accesible pero que no toma en cuenta que la explicación matemática de ésta apareció a finales de siglo V a.C. Cabe mencionar de paso, a propósito de algunas copias romanas del *Doríforo*, que el escritor romano del siglo I Varrón escribió que las figuras de Policleto eran cuadradas y quizá hechas con plantillas.⁵⁸

Se cree que el *Diadúmeno* (c. 440-430 a.C.) es una obra de madurez de Policleto, con la que quizá se propuso rivalizar, sin éxito en todo caso, con el *Anadúmeno* de Fidias. La escultura se conoce sobre todo por una copia romana hallada en Delos y exhibida ahora en el Museo Nacional de Atenas. Esta obra de Policleto cae dentro de un terreno especial, ya que se desarrolla dentro de sí misma. Pareciera que su tema fuera un atleta victorioso — específicamente el tipo que acabará por imponerse en la Antigüedad—, pero es posible que, al igual que el *Doríforo*, fuera utilizado como un mero pretexto para esbozar una serie de problemas formales. Se trata de una escultura más delicada, tiene la cabeza inclinada y ambos brazos levantados y separados, al igual que los pies para equilibrar la expansión de los brazos. Si bien la postura es semejante a la de éste, el punto de gravedad cae entre las dos piernas, en el centro de la pieza, lo que la hace más complicada en su estructura que la anterior, razón por la cual se refuerza la idea de que su creación fue posterior.

Podríamos decir entonces que la influencia de Policleto en la escultura antigua radica en el hecho de haber establecido una nueva idea de Belleza y escrito el primer tratado

⁵⁷ Stewart, A., 1978, p. 123, nota 8. “The difficulty of deciding exactly where a measuring point is to be located may be illustrated by comparing Kalkmann’s, Lorenzen’s and Tobin’s estimates of the distance from the centre of the mouth to the chin of the Naples Doryphoros —4.975, 6.0 and 5.02 cm respectively (..) a non-initiate might justifiably conclude that results obtained from data so erratically and subjectively assessed can hardly be called ‘scientific’ in any generally accepted sense of the term”.

⁵⁸ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 55-56. Esta afirmación ha sido muy estudiada en particular por Ferri, cf., Ferri, 1940, pp. 117-136, en donde *quadratus* es una traducción de τετράγωνος, en particular la que se refiere al periodo de cuatro miembros, como se expresa en Hermógenes, *De inventione*, III, 3. De esta manera conecta la forma de la composición literaria y retórica con el esquema quiástico de Policleto, partiendo de ejemplos en Cicerón y Quintiliano.

de teoría del arte, como veremos más adelante. Es importante considerar que a pesar de que hoy en día pareciera imposible la reconstrucción de *Canon*, el éxito de la estructuración de la figura sobre una vertical, que sirve como eje a los contrapostos de la figura, fue una propuesta exitosa; mientras que el estilo y la proporción específica del *Doríforo* tuvo notoria influencia en la escultura romana. Tal vez la menos apreciada —por evidente— es su propuesta para definir la belleza, que nos habla de un autor que no sólo se interesaría en explicar y fundamentar su oficio a partir de la medicina o de las matemáticas, sino que al mismo tiempo daba un fin diverso a las esculturas. Así, la falta de interés ante su obra se deba tal vez a la falta de originales y a que fue un escultor de cuya vida no conservamos muchas anécdotas.

4. El *Doríforo* y el *Canon* de Policleteo de Argos

En 1814 Alois Hirt escribe *Ueber den Kanon in der bildenden Kunst*, en donde a partir de una interpretación de un pasaje de Plinio,¹ relaciona el *Canon* de Policleteo de Argos con el *Doríforo*.² Si bien este artículo es parte de una antigua tradición que consideraba la obra del maestro de Argos simplemente una escultura o un tratado ilustrado por una escultura, es al mismo tiempo el comienzo de una nueva forma de comprender el *Canon*, la cual parte de la hipótesis de un tratado que es representado por una escultura modelo, que a su vez se concreta en una escultura. Fundamento de análisis, punto de partida de buena parte de las investigaciones futuras, dicha hipótesis afecta el modo de entender la función y el contenido del tratado.

Por tal razón, cuando en 1863 Karl Friederichs identifica la escultura encontrada en la Palestra Samnítica en Pompeya con el *Doríforo*, no identifica una obra entre tantas, sino el *Canon* mismo, determinando con ello todo análisis posterior de la obra de Policleteo,³ y condicionando toda lectura de las fuentes. Pensar el *Canon* como un texto dual es parte de un momento en el desarrollo de la historia del arte en el que el desarrollo de la *Kopienkritik* prometía la reconstrucción de la obra desaparecida de los grandes

¹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 55. “Polycletus Sicyonius Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuuenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum uiriliter puerum. Fecit **et** quem canona artifices uocant liniamenta artis ex eo petentes ueluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur”. La interpretación que identifica el *Doríforo* con el *Canon* implica una modificación del texto, eliminando “*et*” y así identificando ambas esculturas. Como apoyo a esta lectura se unen los testimonios de Cicerón, *Brutus*, 296 y *Orator*, I 5, en donde se implica que el *Doríforo* era considerada una de las esculturas más famosas de Policleteo, al mismo nivel que el Zeus de Fidias y de la que tomaba distancia Lisipo, junto con Galeno, quien en *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449, afirma que Policleteo escribió un tratado y realizó una escultura del mismo nombre. Nosotros tomamos la posición de H. Le Bonniec, quien en su edición del texto de Plinio no busca corregir posibles errores de este autor, sino simplemente hacer una versión a partir de los manuscritos sobrevivientes.

² Müller-Kaspar, U., 1993, p. 40.

³ Este análisis incluso afecta a la escultura argiva anterior a la Policleteo, en la que se busca un antecedente, con el fin de encontrar en la estructura, en la pose, en la forma de la talla, rasgos que puedan ser considerados prepolicleteos; de este modo, los pocos restos que conservamos son leídos en relación con una escultura a la que debieron dar lugar. Cfr. Hurwit, J. M., “The Doryphoros: Looking Backward” en Moon, 1995, pp. 3-9.

escultores griegos, partiendo del estudio de las copias y de los testimonios literarios.⁴ De este modo, si partimos de la premisa que hay una serie de principios teóricos, enunciados por las fuentes literarias, que tienen por ilustración una determinada escultura, podríamos en teoría seleccionar los elementos pertenecientes al original, distinguiéndolos de añadidos posteriores.

Es por ello que los análisis sobre el *Doríforo* son ejemplos paradigmáticos de este tipo de crítica, pues no es sólo una apariencia de lo que se piensa que se debe reconstruir, sino del tratado, de sus contenidos e intenciones. La identificación entre texto y escultura no es cuestionada, la escultura es un texto que debemos leer, que debemos descifrar. Por otro lado, también debemos tener en cuenta que estos estudios se realizan en un momento en que la comprensión de la producción artística es condicionada por una visión romántica que no sabe cómo explicar el uso de un sistema racional para la construcción de la obra.⁵

Es singular que la reacción de los estudiosos ante las copias del *Doríforo* sea la misma que tenían los críticos académicos ante las obras contemporáneas del arte neoclásico porque, si bien estas esculturas nunca se llegan a considerar un sustituto del original, el juicio que sobre ellas se expresa es condicionado por una serie de ideas preexistentes sobre la belleza y la perfección de su obra, la admiración y el reconocimiento de otros artistas, lo que nos lleva a la paradoja de concluir que tal juicio fue a su vez punto de partida. Éste se propone como una premisa que, tomando en cuenta

⁴ Bianchi Bandinelli, R., 1976, pp. 30-31 “In questo periodo ci si volge con metodo critico allo studio dei testi antichi se ne traggono fuori tutte le notizie relative agli artista, cercando di mettere d'accordo le varie fonti e di correggere filologicamente i testi corrotti. Da questo doppio processo di indagine artistica e di esame filologico deriva l'ipotesi che forma il nucleo di tutte queste ricerche: da una parte abbiamo una serie di copie romane di originali greci, di sculture, che dovevano essere le più famose ed apprezzate dell'antichità; dall'altra una serie di menzioni di opere di grandi artisti greci, descritte dalle fonti antiche. E da supporre che le due serie, quella delle sculture conservateci e quella dalle fonti, debbano coincidere; entrambe devono essere un riflesso di quelle liste di *nobile opera* delle quali abbiamo notizia a proposito dello scultore e scrittore Pasiteles, contemporaneo di Pompeo”.

⁵ Hay que preguntarse si la interpretación de las fuentes en donde Policeto aparece como un escultor formalista y limitado, no es parte de un prejuicio en contra del arte neoclásico, que es parte de una concepción del papel del artista y de la forma en que se desarrolla el proceso creativo. Un proceso en donde la creación y el oficio necesario para desarrollarla no son explicadas, en donde la parte artesanal se considera poco importante frente al proceso misterioso de la inspiración, verdadera creadora de la idea en la mente del artista. Como anota A. Giannatempo en “Quale bellezza salverà il mondo?” en Valentini, V., 2002, pp. 82-83. “Si apre così la strada da una parte all'ermetismo sottratto a ogni legge di 'coordinazione e subordinazione logica, liberato da ogni necessità dimostrativa, descrittiva e discorsiva', dall'altra al tumulto dei sentimenti, all'espressionismo e alla sua eredità, fino all'astrattismo espressionista, ad esempio, di Kandinsky”.

las fuentes antiguas —sobre todo Cicerón y Quintiliano—,⁶ establece que las esculturas de Policleto tienen una dignidad por encima de lo natural, una nobleza y una belleza que van más allá de la mera imitación, al tiempo que no expresan los sentimientos y no llegan a la manifestación de lo sublime, para llegar a la conclusión de que las esculturas manifiestan estas características. Estas premisas son integrales al análisis, pues son fundamento y horizonte crítico de un estudio que no tiene más elementos de juicio; por ello, cuando se presenta la figura de Policleto como un autor, no se niega que fuera un hombre sabio,⁷ ni que diera fundamentos teóricos a su arte, sin embargo no se lo considera un verdadero artista, pues las fuentes literarias no nos dan información biográfica suficiente que muestre una personalidad en donde podamos reconocer al genio⁸ —a diferencia de Fidias, en donde la genialidad tiene un puesto privilegiado en el análisis. La figura del artesano no puede ser reemplazada por la del artista, pues los elementos distintivos de este último —como la genialidad o el temperamento— no parecen encontrar su lugar en la personalidad del maestro de Argos.⁹

La falta de elementos biográficos nos deja sin autor, no hay una persona de carne y hueso que esté detrás de los textos, no hay forma de intuir su psicología, sus intenciones. Lo único que tenemos para juzgarlo es su obra, no hay forma de saber el modo en que sus relaciones personales o su temperamento afectaron su creación o su modo de esculpir, no podemos por lo mismo explicar las motivaciones íntimas del *Canon* ni tampoco podemos unir toda su producción a partir de una biografía. Estas particularidades, unidas a la falta de piezas originales, hacen que sea difícil considerarlo una personalidad artística y nos plantean el problema del autor, pues Policleto de Argos no pareciera ser más allá de una etiqueta que reúne en un mismo conjunto una serie de

⁶ Dionisio de Halicarnaso, *De Isocrate*, II 3, Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 55 y XXXIV, 56, Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, V 12.21 y XII 10.7, Aeliano, *Var. Hist.*, XIV 16.

⁷ Settis, S. “Policleto fra ΣΟΦΙΑ e ΜΟΥΣΙΚΗ”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 101, 1973, pp. 303-315.

⁸ Platón, *Protagoras* 328b-c. Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 49, 53 y 55; Aeliano, *Var. Hist.*, XIV 8 y 16.

⁹ Es interesante el juicio que hace Pollitt, en “The Canon of Polykleitos and Other Canons” en Moon, 1995, p. 19, quien afirma que “Were it not for the fame that he gained by writing a treatise about his work, the evidence about Polykleitos might well lead us to conclude that he was a prosperous, successful, but fairly conventional regional artist (...)”. Es también un factor de análisis la importancia que se da a la innovación y la originalidad, pero que es algo que pertenece a nuestra forma de ver el arte, por ello es natural que se considere innovador el que haya escrito un tratado, pero que se juzgue la obra como sumamente conservadora.

piezas y un texto al que debemos encontrar una coherencia. Proponemos no evadir estas dificultades, sino más bien partir del análisis de esta situación planteando la posibilidad de considerar a Policleto un sujeto y no un autor y a su obra como un conjunto de enunciados. De este modo podemos considerar al sujeto que enuncia el *Canon*, al lado del sujeto que crea esculturas, buscando en ambos la relación que los une, pero al mismo tiempo teniendo en cuenta que no podemos conciliarlos completamente; en primer lugar, porque la información de la que partimos es fragmentaria y porque al intentar subsanar las lagunas que no podemos explicar no podremos evitar caer en los mismos prejuicios que tratamos de evitar.¹⁰

Esta falta de elementos que relacionen la producción artística con un aspecto particular del carácter o con una historia personal o íntima que encontramos al relacionar el tratado con la obra y el artista, nos lleva necesariamente a tomar en cuenta, en primer lugar, la forma en que estos enunciados tienen relación con otros de su mismo tipo, y después la manera en que éstos fueron repetidos en diferentes contextos, cambiando con ello la forma de su interpretación.¹¹ Debemos considerar entonces los tratados anteriores que explicaban la realización de una obra, sus dificultades, sus pericias técnicas, como un primer acercamiento a los contenidos del *Canon* que nos permitan ver sus diferencias y sus similitudes. No creemos que Policleto explicara una obra preexistente, pero tampoco es posible que creara una escultura que fuera únicamente la ilustración del *Canon*; aunque, si bien es posible que diera una serie de prescripciones prácticas para la realización de esculturas, no pensamos que se limitara a ello. Por otro lado, mientras que es posible que los tratados posteriores resintieran de su influencia, pareciera que estuvieran más interesados en la historiografía del pasado, en reforzar la figura del artista y en establecer una imagen semejante a la de los poetas. No obstante ello, en el lenguaje

¹⁰ Foucault, M., 1970, p. 156. "(...) el sujeto del enunciado es una función determinada, pero no forzosamente la misma de un enunciado a otro; en la medida en que es una función vacía, que puede ser desempeñada por individuos, hasta cierto punto indiferentes, cuando vienen a formular el enunciado; en la medida aun en que un único individuo puede ocupar sucesivamente en una serie de enunciados, diferentes posiciones y tomar el papel de diferentes sujetos (...)." Consideramos que este punto de vista puede conciliar la información heterogénea que tenemos sobre Policleto, las diferentes formas en que viene entendido su *Canon*, así como las diferencias fundamentales entre su uso plástico y su estatuto como teoría.

¹¹ Foucault, M., *op. cit.*, p. 172. "Esta materialidad repetible que caracteriza la función enunciativa hace aparecer el enunciado como un objeto específico y paradójico, pero como un objeto, a pesar de todo, entre todos los que los hombres producen, manipulan, utilizan, transforman, cambian, combinan, descomponen y recomponen y eventualmente destruyen".

para la descripción estilística sobrevive, a modo de enunciado repetible, una de las propuestas del tratado: la definición de belleza. Lamentablemente, no podemos establecer conclusiones, ya que sabemos muy poco de estos textos.¹²

Es evidente que Policleto tuvo una fuerte influencia en los artistas y estilos posteriores y en la forma misma en la que se creaban efectivamente las esculturas, de este modo al tener pocos testimonios literarios directos y considerar la escultura como parte integrante del tratado, se propone la reconstrucción del *Doríforo*, que se piensa sea la respuesta a las lagunas que tenemos en el texto. Para realizar esta reconstrucción se hace indispensable la realización de un catálogo en el que, partiendo de una cuidadosa selección y de un profundo análisis estilístico, se reconozcan las piezas que se pueden considerar como copias más fidedignas y las que son variantes más o menos fantasiosas. Sobre este trabajo es que se intenta reconstruir el *Canon*, aunque es importante recordar que usualmente la hipótesis de trabajo parte de algún elemento de análisis de las fuentes.¹³ Por ejemplo, partiendo de la idea de que el sistema usado por Policleto es exacto y que era un sistema matemático que se usaba en la construcción de toda la escultura —ya sea de las grandes masas, así como de los volúmenes más pequeños—, es obvio considerar que ésta se reflejaba en toda la pieza; esta idea se refuerza con el testimonio de Cicerón, que nos dice que la perfección se mostraba en la obra misma. De este modo podemos especular que, con una adecuada reconstrucción de la escultura, se podría llegar a encontrar el número usado por el escultor.¹⁴ Sin embargo, en los estudios dedicados a este argumento encontramos tal diversidad de posibles interpretaciones, que no pensamos que sea posible conciliar una con otra, ya que no sólo discrepan en la interpretación o en el modo en el que se piensa que haya sido usado el número propuesto,

¹² En este sentido es interesante comparar las diferencias entre el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci y el *Libro del arte* de Cennino Cennini, dos obras que son clasificadas como tratados, que presentan consejos prácticos y nociones teóricas, pero que las presentan en dosis y lenguajes diferentes. Leonardo parte del deseo de mostrar cómo la pintura tiene la dignidad de un arte liberal, mientras que Cennini simplemente busca apoyar con un libro la práctica cotidiana de un artista que ya conoce su oficio. Es claro que los tratados en la Antigüedad tuvieron que moverse en entre estos extremos y que sus intereses podrían haber abarcado incluso áreas que no estuvieran incluidas en los tratados del Renacimiento.

¹³ Filón Mecánico *Belopoeica* IV 49. 20-50. 19; Plutarco, *Moralia. De profectibus in virtute*, XVII 86 a, y *Moralia. Quaestiones convivales* II, 636 b-c; Galeno, *De usu Partium Corporis Humani* IV 355-6 Kühn, *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449 Kühn y *De Sanitate Tuenda* VI 126-127 Kühn; Ana Comena *Alexiada* XIII x 4.

¹⁴ A estas reflexiones se debe unir una decisión sobre el tipo de sistema en uso, es decir si era modular, relacional o si combinaba más de una forma de componer, ya que esta premisa determina la forma en la que entendemos la obra misma.

sino también en las medidas mismas, en lo que hay que medir y en las dimensiones de lo medido.¹⁵

Consideramos que la primera dificultad —misma que se presentaría aun en el caso de un original— consiste en que no se ha pensado en la existencia de un posible margen de error que se debe tomar en cuenta en todo artefacto construido a partir de un proyecto, pues sin esta información no podemos saber en qué medida diverge la escultura de las medidas ideales. A estas dificultades debemos añadir que, en el caso de una copia, es altamente probable que ésta a su vez tenga sus diferencias con las medidas del original.¹⁶ Por otro lado, debemos considerar además que tal margen de error será mayor o menor dependiendo de la exactitud con la que se construya el artefacto, que depende no sólo de su diseño, sino de su función, pues no es el mismo margen de error el que encontramos en una casa, en una mesa o en una computadora. Finalmente, a diferencia de lo que sucede con las máquinas, en una escultura el resultado final no se mide en eficiencia práctica, sino en un subjetivo juicio del escultor que decide si la escultura es adecuada, por lo que no podemos saber con certeza el margen de error, como tampoco si este número era respetado en la misma medida en toda la escultura.

Como ya hemos mencionado, partimos de la hipótesis de que no hubo una escultura llamada “Canon”,¹⁷ sino que con probabilidad el tratado era fundamentalmente teórico, aunque seguramente hacía sugerencias que condicionaban la práctica. Sin embargo a pesar de que fuera una guía para la práctica, creemos que no podemos interpretar la obra escultórica como si se tratara de un texto en el que estarían escritos unívocamente una serie de enunciados. De hecho, por los testimonios literarios podemos

¹⁵ Stewart, A., 1978, p.123, nota 8.

¹⁶ Debemos entender que los sistemas de composición y de proporción son ayudas para el artista, que no se usan de forma abstracta, pues parten de un proyecto preexistente —en nuestro caso probablemente una figurilla de arcilla—, que no es construida con la ayuda del sistema. Es este proyecto el que, al pasar a una dimensión mayor, necesita de la ayuda de un sistema de composición que ayude a poner todos los elementos a punto. Por otro lado, en la composición plástica es posible usar más de un sistema contemporáneamente, pues no hay —como en el caso de la ciencia—, sistemas verdaderos o falsos e incluso se puede arreglar “a ojo” la composición. Finalmente hay que recordar que todo sistema de composición busca ocultar su existencia misma, por lo que buscar el sistema usado por un maestro puede llevar a equívocos, e incluso se puede descubrir que el sistema “encontrado” en una obra no corresponde al sistema usado en realidad por el artista. Cfr. Bouleau, Ch., *The painter's secret geometry; a study of composition in art*, 1963, 282 pp.

¹⁷ Lorenz, T., 1991, p. 190 “Eine dritte Möglichkeit ergibt sich aus dem Widerspruch zwischen dem Pliniustext und dem von Galen. Polyklet hätte demnach überhaupt keine Statue mit dem Namen „Kanon“ geschaffen, sondern nur seine theoretische Abhandlung über die Proportionen einer Statue allgemein so bezeichnet”.

intuir que entre los contenidos del tratado, al lado de consideraciones sobre la proporción de carácter matemático, hacía una reflexión sobre la belleza, reflexión que consideramos teórica.¹⁸

La forma en la que la influencia de Policleto se difundió en la Antigüedad, implica que los elementos del tratado fueron comprendidos y usados por muchos escultores, y si bien en un primer momento debió haber sido una novedad, es muy probable que luego —como todos los descubrimientos artísticos— terminara por ser una solución tradicional que todo escultor podía aplicar, lo que explicaría la afirmación de Plinio de que sus esculturas parecen hechas a partir de un modelo, pues luego de un primer momento, en el que el efecto deseado se construía con dificultad y su uso distinguía el nivel del escultor, al ser asimilado dejó de ser necesario un profundo conocimiento teórico o de una gran habilidad técnica para lograr los mismos resultados.¹⁹ De otro modo, esta teoría no habría tenido esa gran difusión, sino que hubiera sido una curiosidad teórica y no una forma nueva de proponer los problemas de la elaboración de la escultura.²⁰

4.1. Fuentes monumentales

A partir de estas consideraciones pensamos que es necesario presentar brevemente la obra escultórica de Policleto y proponer un análisis del Doríforo,²¹ pues si bien no es parte del

¹⁸ En este sentido es interesante proponer una vez más la comparación con los textos renacentistas, por ejemplo, en el *Tratado de la pintura* de Leonardo encontramos una teoría óptica que explica fenómenos atmosféricos y de visión que son abordados desde un punto de vista científico, pero que a su vez tienen consecuencias prácticas en la elaboración de la perspectiva aérea. Estos mismos elementos sobrevivieron luego como consejos prácticos que, desvinculados de toda reflexión, simplemente dictaban lo que el pintor debía hacer para obtener un efecto de distancia en un paisaje; es decir, pintar los objetos más lejanos de un tono azul, regla que todavía se observa en muchas pinturas contemporáneas.

¹⁹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 56.

²⁰ Una vez más podemos proponer un paralelo con el Renacimiento italiano, pues la diferencia entre el uso de la perspectiva geométrica y el uso de un marco con una retícula que se pondría frente al objeto que se iba a dibujar, implica la diferencia entre la teoría de Alberti o Piero della Francesca y las necesidades de un pintor que debe adaptarse a los nuevos tiempos y con ello incluir vistas prospectivas en sus pinturas. No obstante que este método fuera considerado indigno, gozó de gran popularidad, pues no todos los pintores estaban interesados en aprender los rudimentos de la geometría: Así, luego que los principios fueron asimilados, la construcción de vistas en perspectiva no necesitó de esta ayuda mecánica, pero tampoco se interesó por la reflexión teórica, simplemente era una solución que estaba a la mano de todos los pintores, independientemente de su genio.

²¹ Tenemos en cuenta que puede pensarse que es una contradicción el proponer que el *Doríforo* no se identifica con el *Canon* y luego proponer un análisis de esta misma obra. Sin embargo, debemos considerar

tratado, éste había sido concebido como una guía en la elaboración de una escultura, como una suerte de poética, de guía para la composición plástica, que partiendo de una serie de presupuestos teóricos, también se debe reflejar en cierta medida en la obra escultórica. A diferencia de la presentación que hemos hecho con las fuentes literarias, no es nuestra intención hacer un catálogo completo de la obra escultórica de Policleteo, pues supera los objetivos de nuestra investigación, al tiempo que es un trabajo que ya ha sido realizado.²²

Las obras que hemos seleccionado para este análisis son la escultura del Doríforo y el Hermes de Apolonio del Museo Archeologico Nazionale de Nápoles y el torso de basalto del Museo degli Uffizi en Florencia. Consideramos que son representativas pues la primera es la pieza más completa, mientras que la segunda nos deja ver características típicas del trabajo en bronce, cosa que nos habla del posible aspecto general de la pieza. Por último analizaremos el torso de Florencia —generalmente considerada la mejor copia—, pues al ser una talla en piedra dura se considera que implica una mayor calidad en la realización, mientras que su color oscuro muestra los volúmenes de una forma más cercana al bronce, lo que nos ayuda a comprender cuál podría haber sido el efecto de la escultura original.

En el caso de la estatua de mármol encontrada en 1797 en Pompeya en la Palestra Samnítica,²³ nos encontramos con la pieza que fue la base para la identificación del tipo

que es precisamente su fama la que ha ocasionado el equívoco que ha llevado a considerarla como el *Canon* mismo.

²² Desde que Carlo Anti presentó su catálogo, en donde a partir de una cuidadosa selección de copias, propuso los diferentes tipos que hoy en día se reconocen como pertenecientes a diferentes originales, ha sido la base para todos los catálogos posteriores y sigue siendo de utilidad. La obra de Arnold, Zanker y Kreikenbom son catálogos que parten de premisas diferentes a las de Anti, pues dejan de lado la vía filológica, para dar mayor importancia al elemento romano en las copias. A continuación mencionamos los estudios que, presentando divergencias entre sí, hemos tomado en cuenta en esta sección: Anti, C., “Monumenti policletei”, en *Monumenti Antichi*, 26, Milán, Reale Accademia del Lincei, 1920, pp. 501-792; Bianchi Bandinelli, R., *Policleteo*, Florencia, Sansoni, 1938, 22 pp.; Arias, P. E., *Policleteo*, Milán, Edizioni per il Club del Libro, 1964, 159 pp.; Arnold, D., *Die Polykletnachfolge*, Berlín, Walter de Gruyter, 1969, 293 pp.; Lorenz, T., *Polyklet*, Weisbaden, Franz Steiner, 1972, 88 pp.; Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz en el Reno, Philipp von Zabern, 1972, 138 pp.; Steuben, H. V., *Der Kanon des Polyklet*, Tubinga, Ernst Wasmuth, 1973, 83 pp.; Kreikenbom, D., *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polytekletischen Vorbildern. Diskophoros, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlín, Gebr. Mann, 1990, 228 pp.

²³ Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6011. Altura 2.10 m, altura del pedestal 1.42 m. Mármol lunense. Restaurada en el brazo derecho y la mano izquierda, fisura reparada debajo de la rodilla. Dado su estado de conservación ha sido ampliamente estudiada, aunque no se considera la mejor lograda.

escultórico, por lo que se ha escrito mucho sobre ella.²⁴ Nos muestra a un hombre joven que sostiene una lanza sobre el hombro, de ahí su nombre: *Doríforo*. Como la mayoría de las esculturas de Policleteo, estaba hecha en bronce. El joven descarga su peso sobre la pierna derecha mientras desplaza el pie izquierdo hacia atrás, apoyando únicamente los dedos. Esta característica es la que separa a Policleteo de la forma de la estructuración de las obras del clásico temprano, ya que altera la estructura completa de la obra marcando los contrapostos y exigiendo una nueva forma de comprender el cuerpo en movimiento en torno a un eje central.²⁵ El brazo derecho cuelga a su costado y el izquierdo, flexionado, sostendría la lanza que se ha perdido.

El primer problema con el que nos enfrentamos en el caso del *Doríforo* es la falta de atributos de la pieza, ya que el nombre tradicional con el que se la conoce no es probable que fuera el que originalmente tuvo; al mismo tiempo, no se la puede considerar como la consagración de un vencedor —no hay testimonios literarios que fundamenten la suposición—, y si bien creemos que la identificación con la figura de Aquiles es la mejor hipótesis para explicar sus atributos, ésta no deja de ser problemática.²⁶ Debemos

²⁴ Arias, P. *Policleteo*, Milán, Edizioni per il Club del Libro, 1964, 159 pp.; Lorenz, T., *Polyklet*, Weisbaden, Franz Steiner, 1972, 88 pp.; *Der Doryphoros des Polyklet: Athlet, Musterfigur, politisches Denkmal oder mytischer Held?*, Nikephoros, 4, 1991, 177-190 pp. Steuben, H. V., *Der Kanon des Poliklet*, Tubinga, Ernst Wasmuth, 1973, 83 pp.; Stewart, A. *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, JHS 98, 1978.; Tobin, R., *The Canon of Polykleitos*, American Journal of Archeology, 79, 1975; Borbein, A.H., “Polyklet”, GGA 234, 1982; Beck, H. ed., *Polyklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Ausstellung im Liebhhaus, Museum alter Plastik, Francfort del Meno, 1990, 678 pp.; Moon, Warren G., *Polykleitos, the Doriphoros, and Tradition*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1995, 363 pp.

²⁵ Panofsky, Erwin, “El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel” en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 242 “Las figuras del pleno Renacimiento están, por regla general, construidas alrededor de un eje central que sirve de pivote para un movimiento libre, y sin embargo equilibrado, de la cabeza, hombros, pelvis y extremidades. Su libertad, sin embargo, está restringida según lo que Adolf Hildebrand ha llamado principio de *Reliefanschauung* y **que tomó por una regla general del arte, siendo meramente una norma especial aplicable al arte clásico y clasicista (...)**”. Las negritas son nuestras.

²⁶ El problema sobre el nombre original del *Doríforo* y lo que representa es de difícil solución ya que no hay testimonios que nos digan ni el nombre, ni el contexto original de la escultura. A esto se añade la falta de atributos de la escultura que hace que no haya una lectura segura de lo que representaba. Su nombre tradicional designaría a un guardia personal, como los usados por los tiranos, pero faltaría el contexto en el que tal pieza pudiera erigirse. Cf. Arias, 1964, 22 “Ma rendere astrattamente un’idea, quella di un modello plastico, senza dare ad essa un significato mitico o comunque un senso storico (come sarebbe quello della figura, nel caso del *Doríforo*, di un soldato col suo cavallo, una specie di guardia del corpo col proprio destriero, insomma, o con quello del padrone), non sembra essere storicamente pensabile nel V secolo”. Por ello, algunos estudiosos prefieren el contexto atlético —coherente con el resto de la obra de Policleteo—, en donde sería un efebo en edad militar por la falta de barba y el pelo corto, tomando como referencia a Quintiliano, *Inst. Orat.*, V, 12, 21. La hipótesis que consideramos más probable es la que represente a Aquiles, aunque en contra de esta suposición está el hecho de que siempre se le retrata con el pelo largo, característica de los héroes y dioses; sin embargo las proporciones de la figura hacen pensar que no haya sido pensado para un contexto humano, lo que excluiría que fuera un atleta. Andrew Stewart en “Notes on

considerar también, para la solución de este problema, la probable función de la escultura y la importancia de la aparición de esculturas atléticas en la evolución de la escultura griega. En este contexto de un ideal que es probablemente dominado todavía por las concepciones de la fragilidad y caducidad del cuerpo de los mortales, podemos encontrar parte de los motivos de este afán de retratar al hombre en la plenitud de su vigor y en óptima forma en el momento preciso en que los mortales son semejantes a los dioses y resplandecen de belleza. De esta forma no podemos pensar que esta figura de tamaño heroico pueda ser simplemente un atleta, lo que refuerza la hipótesis de un contexto de un culto heroico para la pieza.²⁷

También el significado de la pose ha creado muchos problemas, ya que si bien ésta no implica reposo por el uso de los contrapostos y la apariencia general de la figura, tampoco es satisfactoria la idea de que es inicio de un movimiento o la representación del caminar mismo, pues este tipo de propuestas no parecieran plantearse en este periodo. Por ello podríamos inclinarnos por la explicación que mantiene que es una estilización del estado de reposo en la que se emplean muchas de las soluciones que se emplearían en una escultura en movimiento, de modo que tenemos una serie de planteamientos que se podrían usar en ambos tipos de esculturas.²⁸

La contraposición de las partes del cuerpo —ya sean en flexión o en reposo— y el trabajo de la anatomía del cuerpo han llevado a pensar que hay una fuerte influencia de las teorías médicas contemporáneas. Sabemos que el interés de los escultores griegos por la

the Reception of the Polykleteian Style: Diomedes to Alexander”, en Moon, 1995, 248-251, da una sugestiva argumentación en favor de la identificación del *Doriforo* como Aquiles, a partir de *Ilíada* XVI, 140-143, en donde se cuenta cómo Patroclo toma las armas de Aquiles menos la lanza: “Lo único que no cogió fue la pica del intachable Eácida, pesada, larga y compacta; ningún otro de los aqueos podía blandirla; sólo Aquiles era capaz de blandir la peliada lanza de fresno que Quirión había procurado a su padre”. De esta manera Stewart resuelve el problema del δόρυ, haciéndolo un atributo específico de Aquiles, dejando de lado el cabello corto como un falso problema. De hecho la identificación de la figura con Aquiles aclararía también el contexto arqueológico en donde se han encontrado las piezas, Cfr. Coarelli, F., “Il Foro Triangolare: decorazione e funzione” en Guzzo, P., 2001, p.105.

²⁷ Vid. *supra* p. 48, nota 36.

²⁸ La pose y lo que representa han causado problemas de interpretación; como es sumamente difícil de mantener, muchos estudiosos han pensado que se refiera a una expresión del movimiento y no a una estilización del estado de reposo. Steuben, 1973, 73, n. 20, da un resumen de las diversas posturas. Es probable que la vinculación del concepto de imitación haya hecho más complicada la discusión, pensamos que es probable que tenga razón Sismondo Ridgway, 1981, 203, “It is thus superfluous to ask whether the Doryphoros is walking or standing: his pose is thoroughly artificial and only made to look plausible, it is actually slightly uncomfortable, with the trailing leg too far displaced for proper poise, yet elegant and convincing from an aesthetic point of view”.

anatomía es una constante que comienza desde la escultura del periodo arcaico, pero no creemos que la escultura se pueda considerar como un manual o que intentara representar determinadas teorías con cierto grado de exactitud, sino que el uso de la anatomía es parte de una forma nueva de estructurar la escultura misma, en donde los músculos ya no se presentan como entidades separadas sino en una fuerte interrelación que condiciona la estructura de la pieza misma. En ese sentido es interesante observar la diferencia entre la espalda de una escultura arcaica y la del *Doríforo*, pues la diferencia no es sólo anatómica, sino que viene concebida como un todo en donde cada parte interactúa con todas las demás, cada pequeño volumen responde a la construcción del efecto final.²⁹ Este cuerpo es expresión también de una cierta idea de belleza, pues no está ejercitado en exceso, sino justo lo necesario.

Es instructivo comparar asimismo, al lado de la escultura de Nápoles, el torso de basalto de Florencia,³⁰ considerado una de las mejores réplicas y que nos muestra en una síntesis los problemas de volumen en la pieza, pero que evidencia el problema de juzgar una escultura en un medio diferente en la que fue pensada originalmente.³¹ De este modo, el llamar “abstracta” a esta pieza es correcto, pues muchas de las soluciones de superficie, los detalles propios de las soluciones del bronce, no se pueden rendir en una piedra de esta dureza, por lo que no podemos saber a partir de esta copia qué tipo de soluciones de superficie interesaron a Policleto y si eran relevantes para el resultado final. No obstante, tenemos un resumen de las soluciones que eran consideradas características, que muestran una solución en donde la anatomía es la armadura que sirve de red conectiva para la organización de los diferentes volúmenes de la pieza.

Creemos que el *Canon* es un tratado teórico que surge de la práctica misma, como muchos otros tratados artísticos, por lo que no sólo debemos interesarnos en las posibles vinculaciones con la medicina, sino también entender el medio en el que la mayoría de la obra de Policleto fue creada.³² Así, si esta reflexión surge en el contexto del trabajo del

²⁹ *Vid. supra* p. 54, nota 49.

³⁰ Museo degli Uffizi. Inv. 308. Proveniente de Roma, se encontraba primero en la Villa Médici. Altura 1.13 m., basalto verde. Falta la cabeza, el hombro derecho, ambos brazos, la pierna izquierda desde la ingle, la pierna derecha desde el muslo y los genitales. Tiene una serie de fracturas que incluyen en la parte derecha la escápula, la región lumbar y el pectoral, mientras que en la izquierda hay una fractura en la línea alba debajo del arco epigástrico. El resto de la superficie es original.

³¹ *Vid. supra* p. 52, nota 46.

³² *Vid. supra*, p. 47, nota 33.

bronce —que como sabemos permite hacer múltiples cambios durante la elaboración de la arcilla y la cera, y lograr poses más atrevidas—,³³ podría explicar el desarrollo de una reflexión que diferencia entre un todo que resulta de una acumulación de partes heterogéneas y un todo que se presenta desde un principio definido, para luego ser dividido en partes y en donde se considera que éstas deben responder cada una de ellas a esta idea general. Estas ideas no son posibles de desarrollar con la talla, ya que restringía, por motivos técnicos, las posibilidades de investigación.³⁴

De esta forma es necesario tomar en cuenta la otra pieza en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: el Hermes de bronce firmado por Apolonio, encontrado en 1773 en la Villa de los Papiros en Herculano.³⁵ En él destaca la propuesta para la solución del cabello, en donde hay un acuerdo general sobre la fidelidad de las copias con las que contamos, en contraste con lo que sucede con el resto del cuerpo. A partir de esta solución podemos vincular las novedades de las soluciones de Policleteo con el contexto histórico en el que surgieron, así como pensar las diferencias entre las interpretaciones de las diferentes piezas hechas en piedra. El trabajo del cabello tiene como antecedente al *Auriga de Delfos*; sin embargo, aunque parte del mismo tema, no usa los mismos recursos para el terminado final. Al comparar las copias sobrevivientes del *Doríforo* con el *Auriga de Delfos* notamos que el cabello tiene mayor volumen y textura, respondiendo con un artificio diferente a las

³³ El trabajo en frío de una escultura en bronce es más reducido en la actualidad que entre los griegos, que agregaban muchos detalles soldados, como cabello y adornos, luego del vaciado. El trabajo en frío daba al escultor la posibilidad de modificar la apariencia de la superficie, pero también se podían modificar algunas partes estructurales, este tipo de prácticas no se modificaron con la mejora de las técnicas de vaciado, sino que se adaptaron a las nuevas exigencias, por ello no podemos saber los detalles que tenía originalmente el *Doríforo*, pues nos hemos quedado con una serie de premisas formales a las que les faltan las soluciones de superficie y los artificios propios del terminado de una pieza de bronce, como la pátina y las incrustaciones. Cf. Mattusch, C., 1989, 246 pp.

³⁴ A diferencia de sus colegas modernos, los escultores griegos no daban importancia al bloque de piedra como formato único, por lo que usualmente la obra se completaba en dos o más piezas, añadiendo también partes en estuco. Esta tendencia, que ya es común en la escultura contemporánea y que no es ajena a la escultura de otros periodos—como el barroco—, es fundamental para entender el trabajo del bloque de piedra a partir del Renacimiento. Es instructivo pensar que muchas de las ideas que tenemos sobre cómo son los procesos artísticos se enfrenta a variaciones que objetivamente son diferentes de la forma de proceder que consideramos normal y que por tanto nos llevan a concluir que las prácticas, normas y técnicas eran fundamentalmente distintas.

³⁵ Museo Arqueológico Nacional, Inv. 4885. Altura 0.54 m. Parece que conserva los ojos en el vaciado sólido original, aunque las esculturas encontradas en este sitio tenían pupilas blancas, con el iris de piedra más oscura. Cf. Mattusch, C., 1996, p. 105.

preocupaciones del terminado de la pieza, que si bien estaban presentes desde el clásico temprano, ahora tomarían caminos diferentes para componer la pieza.³⁶

Podemos concluir que hay una serie de detalles que se nos escapan en la solución volumétrica que presentan las dos esculturas en piedra que hemos visto; al mismo tiempo, consideramos que estas soluciones eran pensadas como privativas de la escultura de Policeto, por lo que si bien no tenemos elementos para poder hacer un juicio sobre la apariencia final de la obra, sí lo tenemos para la propuesta formal que emana de ella. En primer lugar, tenemos un uso de la anatomía que va más allá de su mera representación, que marca diferencias en los volúmenes de las zonas en reposo y en las que están en movimiento, teniendo en cuenta no la observación de un cuerpo real sino una concepción del cuerpo como un objeto de estudio, tanto por parte de la medicina como del arte.³⁷ No obstante, debemos tomar en cuenta que todos estos artificios tenían un objetivo, que son algo más que una mera investigación del cuerpo humano, que deben entenderse en el contexto de la definición de belleza propuesta por el *Canon*, en donde ésta viene definida como la relación del todo con las partes y de éstas entre sí, que implica la idea del todo como una unidad orgánica en la que reside la belleza. Si estamos en lo correcto, esta idea fundamental distinguiría este estilo de una propuesta anterior, mostrándonos el fruto de una reflexión influenciada por numerosas fuentes, que busca fundamentar el fin de la escultura en la belleza.

³⁶ K.J. Hartswick, “Head Types of the Doryphoros”, en Moon, 1995, p. 175, nota 19, explica que las copias que se consideran más fieles, con respecto a la cabeza y el rostro, son el Hermes de Apolonio en bronce y un busto en mármol —ambos en Nápoles—, y la cabeza del museo Chiaramonti. En el caso del estilo cf. Hallet, *op.cit.*, en Moon, 1995, p. 152, donde explica que en el Hermes de Apolonio “(..) the plastic layering of the separate locks produces a lively play of shadow: the curving lines, resulting from masses of small locks all flowing in similar, but slightly different directions, effectively model the skull (..) and the same time a suggestion of restlessness and movement is created, as if the wind were blowing the hair forward from behind. This is particularly noticeable in the bronze herm, were the ends of the locks actually rise slightly from the head.” Esta característica es considerada verosímil, pues partiría de las premisas del clásico temprano, pero las desarrollaría en un estilo más texturado y volumétrico, concordante con la época, como se puede observar en los bronce de Riace.

³⁷ Panofsky, E., “La historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos”, en *El significado en las artes visuales*, 1979, p. 85.

5. Las palabras y las imágenes.

Lecturas y relecturas del *Canon* de Policleto de Argos

Entre las palabras y las imágenes pareciera que encontramos una afinidad natural que necesariamente establece y condiciona su modo de ser. No obstante que sepamos que hay una trama de estrategias y reglas que en el curso del tiempo han conformado esta relación —así como la forma en que las leemos—, seguimos pensando que ambas están hermanadas y que deben por ello compartir temas y estructurarse de forma similar. De la enunciación de Simónides de Ceos, en la que afirma que la pintura es una poesía que calla y la poesía una pintura parlante, a la de Horacio, que establece que la poesía debe imitar los recursos de la pintura, parecería que existieran formas de construcción afines que buscamos afanosamente en las dos artes.¹

El *Canon* de Policleto de Argos es una muestra paradigmática de este tipo de relación, pues representa uno de los primeros ejemplos en los que se relacionaría íntimamente un texto y una obra plástica. Como ya hemos mostrado, la idea que ha regido su interpretación es que el texto está contenido en la escultura; ella no sería otra cosa que el texto mismo, por lo que nos referimos a ambos como *Canon*. Esto demuestra que debemos ser cuidadosos en la forma en que los desciframos, en no querer ver más de lo que los textos o las esculturas mismas nos dicen, en no querer ver lo que en realidad no está en los testimonios.²

Para no ir más allá, para no aventurarnos en hipótesis que no se apoyen en la evidencia, debemos considerar una serie de limitantes en el análisis y aceptar en primer lugar que, desafortunadamente, la obra de Policleto nos ha llegado de forma

¹Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 3, 346f. “Simónides no obstante, llama a la pintura una poesía muda, y a la poesía una pintura parlante”. Horacio, *Ars Poetica*, v.v. 361-365, “Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit”.

²Gombrich, E., “Introducción: objetivos y límites de la iconología” en *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, p.48. “(...) en cualquier caso hay una regla metodológica que debe respetarse en esto de desentrañar los misterios del pasado. Por más osadas que puedan ser nuestras conjeturas —¿y quién querría contener al audaz?— ninguna de ellas debe constituirse nunca en escalón para saltar a otra hipótesis más osada”.

fragmentaria, pues no tenemos sino tres líneas del tratado y tampoco tenemos la escultura original, lo que implica que no podemos hacer un análisis de lo que dijo e hizo efectivamente Policleto, sino más bien hablar de la recepción de su obra —tanto escrita, como escultórica— para que no caigamos en equívocos.

Creemos que al realizar este tipo de análisis —que busca las determinaciones del texto en la obra escultórica o pictórica— se ha partido de la idea de que existe una estrecha relación entre palabra e imagen, como si esta última mostrara sin ambigüedades lo que dice el texto. No se considera que hubiera diferencias entre uno y otro pues, como ya anotamos, estaríamos ante un tipo de discurso singular, compuesto por un texto y una escultura unidos inexorablemente, en donde el contenido del primero se manifiesta en su totalidad en la segunda.

Por otro lado, a partir de la atención dedicada a la evidencia monumental podemos decir que la importancia de la imagen en el estudio del *Canon* supera a la de la evidencia literaria, e incluso pareciera que —en este caso en particular— la escultura fuera más importante que el texto mismo, que no hubiera más que estudiar la escultura, para de este modo entender los textos. Por su parte, Andrew Stewart afirmó que, en el caso del análisis del *Canon* de Policleto, la evidencia literaria es de más ayuda que la evidencia monumental, no porque el texto fuera algo diferente o no se reflejara exactamente en la estatua, sino porque las posibilidades de investigación estaban limitadas, ya que no era posible observar la obra original.³ Si bien, como ya hemos visto, las mediciones de la escultura no pueden ser del todo objetivas,⁴ pues desconocemos los puntos de los que debemos partir para efectuar los cálculos, no creemos que el problema esté centrado solamente en el hecho de que se utilicen copias; es más, podemos decir que, a pesar de que las copias romanas han jugado un importante papel en el estudio de la escultura griega, la dificultad que surge al usarlas como evidencia ha estado presente desde los primeros estudios sobre este tema —como los de Furtwängler o Lippold— pues la *Kopienkritik*, que prometía la reconstrucción de la obra desaparecida de los grandes escultores griegos partiendo del estudio de las copias y de los testimonios literarios,⁵

³Stewart, A., *The Canon of Polykleitos: a Question of Evidence*, 1978, p. 127.

⁴Stewart, A., *op. cit.* p. 123.

⁵*Vid. supra.*, p. 61, nota 4.

implica esta necesaria relación entre presupuestos literarios y plásticos que no se ha problematizado adecuadamente.⁶

Hay que clasificar entonces este entramado de esculturas y fragmentos, separando —como lo hacen las fuentes mismas— la obra plástica del tratado. Sin embargo, hay que aceptar que esta disociación implica que no podemos sino especular sobre la fecha de publicación del tratado, pues no podemos usar la datación del *Doríforo* para establecerla. Como hemos visto, hacer la cronología de las esculturas implica hacer la cronología del autor; no obstante, debido a que el resultado sólo estaría basado en un análisis estilístico —que por lo mismo sería relativo—, debemos considerar las fuentes escritas y los testimonios epigráficos para así poder establecer no sólo la cronología de la obra plástica, sino la posible fecha de la publicación del tratado.⁷ La obra de juventud de Policeto es

⁶ La *Kopienkritik* implica el uso de esculturas de época romana, consideradas copias de originales griegos, con el objeto de reconstruir un original, partiendo de ellas como si fueran variantes de un manuscrito. De esta forma se buscaba establecer una secuencia y con ello poder tener una serie de esculturas que variaban en el tiempo. Es claro que la valoración de estas obras ha cambiado, pues de considerarlas mediocres sustitutos de los originales griegos, a la consideración sólo en ámbito romano, se ha llegado a la conclusión de que no pueden ser consideradas parte del estudio sobre el arte griego. Creemos que hay una posición intermedia que parte de la posición de C. H. Hallet en “*Kopienkritik and the Works of Polykleitos*” en Moon, 1995, p.125., que valora el uso de las copias en el estudio de la escultura griega, pues mientras no tengamos acceso a originales, no podemos renunciar a ellas. “The great masterpieces of Classical sculpture described in the ancient sources are without exception lost to us; and those fifth-century originals which do survive are seldom the work of the very best artist (...) And if we wish to trace the history of Greek sculpture in the fifth century and to present it as a continuous and intelligible artistic development, then we clearly cannot do without the copies. It may be unfashionable to say so, but despite the impressive discoveries of the last fifty years, we still need the copies now as much as we ever did”. A estas consideraciones agregamos las valiosas consideraciones de la *Introduzione all’archeologia*, Roma, 2003 de R. Bianchi Bandinelli, así como su artículo “*Storicità dell’arte classica*” en Bianchi Bandinelli, R., Bari, 1973, en donde se recuenta la historia del uso de las copias y sus problemas en el contexto del surgimiento de la arqueología como disciplina científica. Es claro que no consideramos que se pueda hacer una reconstrucción de los originales, como proponía la escuela filológica alemana en el siglo XIX, pues muchas de las obras que hoy llamamos copias son interpretaciones más o menos libres de originales perdidos; no se querían a sí mismas como reproducciones serviles de un original, sino como variantes. En este sentido B. Ridgway en *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, 1984 explica los muchos problemas de su estudio y las dificultades que enfrentamos al considerarlas como punto de partida para el estudio de un autor. En cuanto a los estudios que dan mayor importancia al aspecto romano de las esculturas —donde toman mayor interés las variantes atrevidas que las copias consideradas conservadoras—, es de gran interés la obra de P. Zanker *Klassizistische Statuen*, 1972. Finalmente consideramos que las observaciones de C. Mattusch en *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, 1996, y *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings Through the Fifth Century B.C.*, Ithaca, 1989, sobre la diferencia del medio usado en las copias y en los originales, nos llevan a considerar que las distancias entre ambos sean todavía más fuertes y evidentes.

⁷*Vid. infra.*, apartado 8.3 para la descripción de los restos epigráficos, así como la datación de cada uno. La lista de los vencedores de Olimpia, partiendo de las descripciones de Pausanias, es indispensable para establecer la cronología de la carrera de Policeto. Sin embargo, hay una serie de factores que complican la datación. En primer lugar, tenemos el hecho de la erección misma del monumento, es decir, debemos considerar que no siempre la escultura se realizaba inmediatamente después de la victoria, puede ser que el

difícil de fechar y habitualmente se usan los datos que nos proporcionan las basas de Kiniskos (460 a.C.) y Pitokles (452 a.C.) encontradas en Olimpia, para marcar el inicio de su carrera un poco antes del 450 a.C. Como la basa de Kiniskos se relaciona por su pose con el Efebo Westmacott, podemos al menos identificar una de las primeras obras de Policleteo.⁸ Al lado de estas dos basas tenemos la de Jenocles (450 a.C.?), que muestra una pose que parece evocar un tipo anterior a la de Kiniskos, pues tiene ambos pies firmemente plantados en la basa, característica que la haría estilísticamente anterior a la primera.⁹ Junto con esta información debemos considerar la relación con Ageladas de Argos quien, como ya hemos visto, es considerado su maestro, pero esta información no sólo debe tomarse con referencia a la influencia sobre su estilo, sino también en un sentido cronológico. Las fechas para Ageladas que nos dan Plinio y Pausanias son problemáticas, pues no coinciden con los que debieron ser sus contemporáneos —como Kanachos, Aristocles, Kalón, Onatas y Hegias—, como tampoco con la datación de Policleteo, lo que hace difícil relacionarlos en un tiempo concreto, a pesar de que la cronología relativa de la lista de Plinio, en el sentido del orden de las generaciones, sea

atleta esperara hasta el segundo triunfo o incluso —como en caso de las victorias múltiples—, se ofreciera la escultura hasta el final de la carrera del atleta, ya sea por él mismo o sus descendientes. En segundo lugar, como dependemos de las inscripciones para la datación, debemos recordar que éstas pueden ser alteradas con posterioridad o en algunos casos borradas completamente. De esta forma podemos tener una repetición de toda la inscripción, pero conservando la más antigua; también se le pueden añadir líneas agregando las victorias sucesivas o incluso usar una basa nueva. A partir del siglo IV a.C., podemos apreciar que hay una tendencia a volver a grabar las inscripciones en los lados, mientras que en los siglos anteriores se usaba grabarlas en la parte superior. La explicación de que este hecho se debe a que la inscripción se conserva mejor, no parece coincidir con las inscripciones que han sobrevivido, es probable que haya sido por un motivo de visibilidad. De este modo, el que tengamos la fecha de la victoria, no quiere decir que sea coincidente con la fecha de la escultura. Cf. Amandry, P., 1957, pp. 63-65 y 76.

⁸ Amandry, P., *op. cit.*, p. 75. La relación entre la basa y la escultura se fundamenta en el testimonio de Pausanias, *Graeciae descriptio* VI, 4.11. Sin embargo, hay problemas para identificar la basa de Kiniskos con el Efebo Westmacott; en primer lugar, porque no está firmada por Policleteo, y en segundo porque el papiro de Oxirrinco que nos da la lista de vencedores olímpicos, en el caso de las Olimpiadas 75 a 83 (480-448), no registra los nombres de los vencedores de boxeo en la categoría juvenil para los años 464 y 460. Lo anterior nos plantea la necesidad de comparar el estilo de la escultura con el de la escritura de la inscripción. Los datos que concluyen que fue realizada en 460 a.C. son inseguros, aunque tradicionalmente se considera que la información de Pausanias es buena. *Vid. infra.*, pp. 161-162. En el caso de Pitokles, usualmente se considera que la escultura debe ser del 450, pero los caracteres más antiguos en la inscripción son del final del siglo V a.C., en general se considera que la basa fue vuelta a grabar, ya que la victoria de Pitokles fue en 452. Cf. Amandry, P., *op. cit.*, p. 78 e *infra.*, pp. 163-164.

⁹ Amandry, P., *op. cit.* p. 77. Hay una discrepancia en los caracteres de la inscripción que dificulta fechar la basa, a esto se agrega que no conocemos la fecha de la victoria de Jenocles. *Vid. infra.*, pp. 165-166.

verosímil y por ello también sea posible usar las fechas asignadas a algunos de sus contemporáneos, como Fidias, para poder situar al maestro de Argos.¹⁰

En cuanto a su periodo de madurez, las obras que destacan son el *Doríforo*, la *Amazona* y el *Diadúmeno*, realizadas entre el 450 y el 425 a.C., mientras que al final de su carrera tenemos la *Hera de Argos* datada en 423 a.C.¹¹ Tomando en cuenta las inscripciones de las basas y los datos que nos proporcionan los testimonios literarios, podemos hacer un catálogo de las obras atribuidas a un escultor de nombre Policeto. Debemos tomar esta distancia, porque nos enfrentamos a una serie de esculturas de las que sólo queda el nombre, mientras que por el otro lado la lista completa de las obras abarca un siglo entero.¹² Para responder la pregunta sobre cuáles de ellas pueden ser atribuidas a Policeto de Argos, debemos considerar en primer lugar la duración completa de su vida. Podemos preguntarnos si es que, como Miguel Ángel o Bernini, Policeto fue un escultor longevo que conservó su fuerza creativa hasta el final de sus días o si fue un artista que murió relativamente joven. La hipótesis debe tomar en cuenta la realización de la *Hera de Argos*, pues es una escultura tardía realizada a finales del siglo V a.C. Esta escultura, como hemos mencionado, es considerada por las fuentes antiguas como una de las grandes obras del maestro, aunque los autores modernos consideren que no es posible que haya sido obra suya.¹³ Es poco probable que esta obra delicada y frágil estuviera en

¹⁰Amandry, P., *op. cit.*, pp. 73-74. Para la cronología general de Ageladas Amandry propone el nacimiento en 525, el inicio de la carrera en 500 y el final de ella en 450 a.C. Cf. Amandry, P., *op. cit.*, p. 87. Hay autores que consideran un inicio más tardío y por ello terminan la carrera en 455 a.C. Cf. Bol, P.C., "Zur argivischen Kunst vor Polyklet" en Beck, H., 1990, p.42. *Vid. supra*, pp. 45-47.

¹¹*Vid. supra*, p. 50, nota 41.

¹²La lista de las obras atribuidas a Policeto de Argos que podemos datar con mayor seguridad comienza con la escultura de Kinskos y Jenocles fechadas entre 465 y 450, a las que siguen entre 450 y 425 el *Doríforo*, la *Amazona*, Artemón, Pitokles y el *Diadúmeno*. Después de 430 tenemos la *Hera de Argos*, a la que sigue en 417 el *Zeus Melichios*, alrededor del 405 la *Afrodita de Amicle* y entre el 410-380 la *Hécate*. La serie de las esculturas del siglo IV a.C., comienzan con Antípatros en 388, Aristón 380-350, Agenor 371-356 o 346-339, Timokles en 371 y finalmente Zeus Philios alrededor del 369. En el caso de Aristón hay quien data la escultura en 452 a.C., tomando la fecha de la victoria de un Aristón en el concurso de boxeo de adultos, lo que la haría cercana a la basa de Jenocles, pero no podemos sino especular sobre el autor. *Vid. infra*, p. 165. Hay también otras piezas que menciona Plinio *Historia Naturalis* XXXIV, 55-56, como el *Apoxímenos*, un hombre que ataca con la lanza y los Astragalizontes. También se considera obra del maestro de Argos un Hermes que estaba en Lisimaquea; un Heracles y un líder donando su armadura, pero no tenemos la datación para estas piezas, a diferencia de las que presentamos en la lista precedente. Cf. Amandry, P., *op. cit.*, p. 87. Es el mismo caso con las *Canéforas*, de las que sólo tenemos una descripción general. Cf. Cicerón, *Verrinas*, IV, 3.5.

¹³Al lado de las objeciones que ya hemos mencionado en la tercera sección, tenemos la cronología del templo mismo. Los datos arqueológicos han revelado un pórtico en el muro sur, datado alrededor de los años 450-440 a.C., lo que muestra que el templo estaba en construcción y es posible que los trabajos

una bodega mientras el templo se construía, aunque no es imposible que Policleteo realizara el proyecto en 423 a.C., dejara comenzada la obra, y que su taller la terminara e instalara en el templo. En todo caso, son suposiciones que no pueden aclararse por lo limitado de la evidencia; aunque si consideramos, como lo hace Amandry, que el maestro pudo vivir al menos 65 años, podemos situar su nacimiento en 490, el inicio de su carrera en 465 a.C. y el final en 425 o 423 a.C., dependiendo de la que consideremos su última obra.¹⁴

Para explicar la atribución a Policleteo de las obras posteriores a 423 a.C. se ha propuesto una repartición entre Policleteo de Argos y otro escultor al que se llama “Policleteo el joven”, partiendo de un comentario de Pausanias, quien hace una distinción entre el autor de la *Hera de Argos* y otro Policleteo,¹⁵ lo que implica que él sabía que al menos había dos escultores de ese nombre, pero como no utiliza este criterio más que en esta sola ocasión, es difícil saber si las esculturas que menciona en otros contextos tienen en cuenta esta distinción, ya que todas las atribuye a un solo artista.¹⁶ Tampoco podemos fiarnos de las inscripciones, ya que todas las que se han encontrado sólo muestran dos variantes: **Polukleito- epoihse** o **Polukleito- ōArgeio- epoihse**, esto podría ser deliberado y una forma en la que sus descendientes se hubieran vinculado con el famoso maestro. Es por ello que Lippold propone no dos, sino tres escultores, repartidos durante

continuaran durante el tercer cuarto del siglo V a.C. Por ello el incendio de 423 a.C. pudo tener consecuencias menos serias, y el nuevo templo haber estado realizado en parte antes de esta fecha. Por otro lado, los capiteles se sitúan por su proporción entre el templo de los atenienses en Delos y el de la Tholos en Delfos, y otros los elementos arquitectónicos, como *cyma reversa*, sitúan al templo en el final del siglo V a.C. Cf. Amandry, P. *op. cit.*, p. 81.

¹⁴La fecha de nacimiento se establece a partir de la información que nos proporciona Platón, *Protagoras*, 328 b-c, en donde menciona que los hijos de Policleteo y los de Pericles son contemporáneos. La fecha de nacimiento de Pericles ha sido establecida en 495 a.C., pero es probable que Policleteo se hubiera casado antes, pues la esposa de Pericles tenía dos hijos de su primer matrimonio con Hipónico, por lo que se puede suponer que Policleteo debería ser un poco más joven que él. Otro factor que debemos considerar es la fecha de nacimiento de Fidias en 490 a.C., de quien sabemos se consideraba contemporáneo. De esta forma se puede establecer el nacimiento de Policleteo en 490 a.C. Cf. Amandry, P., *op.cit.*, p. 79, nota 60. Por otro lado, la datación de Plinio de su acmé *Historia Naturalis* XXXIV, 35 en 420-417 a.C., ha motivado que otros autores, como Donnay, propongan como fecha de nacimiento 462 a.C., lo que extiende su actividad hasta el 435- 395 a.C., e incluye la *Hera*, pero deja fuera la obra anterior a 450 a.C. Podemos estar seguros que entre el 410-405 a.C. Policleteo ya no estaba activo, pues son sus alumnos los que aceptan la comisión para el monumento a la victoria de Lisandro en Delfos. Cf. Stewart, A., 1990, p. 238.

¹⁵Pausanias, *Graeciae descriptio* VI 6.2 “**Polukeito- dev Argeio-, ouj ol th- Hera-, to; aġalma poihsa-, maqth- de; Naukudou-, pal iaistnhn paida eigasato Qhbaion Aghnora**”.

¹⁶ Amandry, P. *op. cit.*, p. 86.

cuatro generaciones, para poder dar cuenta de todas las atribuciones que hace Pausanias.¹⁷

Como puede verse, el establecer la cronología del maestro de Argos no implica la datación al tratado; el hecho de que sólo tengamos pocos fragmentos sólo nos da la posibilidad de especular con la forma de su transmisión. Por otro lado, las fuentes son ambiguas en cuanto a la forma que tenía el *Canon*, ya que en ocasiones lo consideran una escultura y otras veces vinculan a un texto con ella. Como hemos dicho, no creemos que el *Canon* hubiera sido una escultura o un texto acompañado de una obra plástica, sino simplemente un tratado técnico. Debemos entonces detenernos, en primer lugar, en las fuentes, para apreciar cómo fue cambiando la percepción de esta obra.

La primera noticia la tenemos en el siglo III a.C. en la *Belopoetica* de Filón Mecánico, quien dice que para tener éxito al aumentar la escala de una máquina de guerra es importante tomar en cuenta que la exactitud se logra a través de numerosos cálculos, pero Filón no nos dice que está citando el *Canon*, sino genéricamente las palabras del escultor Policleto.¹⁸ La segunda, del siglo I d.C., está en la *Historia Natural* de Plinio, en donde explica que el *Canon* es una escultura modelo de la que los artistas toman sus reglas como si fuera un patrón, pues Policleto es el único que en una obra de arte ha creado el arte mismo.¹⁹ Hacia la segunda mitad del siglo I d.C. tenemos a Plutarco, quien en dos textos diferentes comenta que para Policleto el trabajo se hace más difícil cuando se llega a la uña; la frase podría ser del *Canon*, pero sólo se especifica al autor de la frase.²⁰ Asimismo Luciano, ubicado en el siglo II d.C., menciona también el título en dos

¹⁷ *Vid. supra*, p. 50, nota 42. La hipótesis nos permite construir un árbol genealógico de la familia, partiendo de Patrokles I, quien sería el padre de Policleto de Argos, quien luego sería padre de Patrokles de Sición?; en la siguiente generación tenemos a Policleto de Argos II, Naucides de Argos y Dédalo de Sición, finalmente Naucides habría sido el padre de Policleto de Argos III y de otro escultor llamado Alypo de Sición. Como vemos, la familia se reparte entre Argos y Sición, lo que hace pensar que es probable que Policleto fuera de Sición y luego se vinculara con Argos a partir de su trabajo con Ageladas, así Plinio no estaría en error al llamarlo “Policlitus Sicyonius” en *Historia Naturalis* XXXIV, 55. *Vid. supra*, p. 37 y Amandry, P., *op. cit.*, p. 85, nota 82. Aparte de la familia, según el testimonio de Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 50 los discípulos directos de Policleto de Argos, que en este esquema son contemporáneos a Patrokles de Sición, serían: Calímaco del Istmo, Aristides, Atenodoro, Dameas, Clitor, Asopodoro, Alexis, Deinomenes y Periklito de Argos.

¹⁸ Filón Mecánico, *Belopoeica* IV 49.20. “**ἄσπευτε τὴν ὑπό; Πολυκλείτου τοῦ ἀπ’ Ἰσθμίου ῥηγεῖσαν φωνή; οἴκεϊαν εἰς αἱ τῶν μελ’ ἰσθμίου ἰεγεσθαι**”.

¹⁹ *Vid. supra*, p. 60, nota 1.

²⁰ Plutarco, *Moralia. De profectibus in virtute* XVII 86 a “**ἀλλ’ οἷον ἀπο; σταύμο- τοῦ λόγου προσάγουσι καὶ; προσάπομ’ τὸν ἐκαστὸν, ὑπερ’ οὐτ’ ὅσον Πολυκλείτου οἰόμεθα ἰεγεῖν ἢ ἐστὶν καλεπώτατον αὐτῶν τὸ; ἔργον, οἱ- ἀπ’ εἰς- οὐκα οἰφ’ ὁ- ἀφ’ ἰκταί**” y *Moralia. Quaestiones convivales* II 636 b-c. “**καὶ;**

contextos muy diferentes; en el primero, nos dice que el cuerpo de un bailarín debe tener una medida entre lo alto y lo bajo, lo delgado y lo grueso, como el *Canon*, y en el segundo hace una observación irónica al comparar al filósofo cínico Peregrino con la obra de Policleto, que es pensada como la medida de la perfección. Como no especifica si habla de una escultura o de un texto, podemos argumentar ambas interpretaciones y considerarlas como válidas.²¹

Por su parte Galeno, en el siglo II d.C., nos proporciona la mayor cantidad de testimonios sobre el *Canon*, lo que lo hace una de las fuentes más consultadas. Sin embargo, su tratamiento de la obra es ambiguo, pues en ocasiones parece que está hablando de una escultura, mientras que luego especifica sin lugar a dudas que hay un tratado y que éste y la escultura son una misma cosa, en el sentido de que la escultura refleja completamente los contenidos del texto. De los doce testimonios que hemos recabado en su obra, ocho mencionan concretamente el *Canon*, los tres primeros parecen considerar que es una escultura, pues aunque no la mencionen específicamente, Galeno toma el *Canon* como modelo del cuerpo bien proporcionado, en una comparación con otros cuerpos más delgados y gruesos o incluso de otros sitios geográficos. La comparación entre los cuerpos nos hace suponer que se trata de una escultura, pues implica un análisis visual, en donde ambos se ponen uno al lado del otro para apreciar sus diferencias.²² Por otro lado, las siguientes tres citas mencionan específicamente una estatua: la primera se refiere a cierta escultura llamada *Canon*, pues recibió este nombre

gar ail ternaí prwtón aítupwta kai; añorfa plattousin eiq̄ ušteron ekaſta toi- eidesin diapqrousin:h| Polukleito- olplañth- eipe calepwttaton einai to; eřgon, oñtan eñ oñuci olphl o- genhtai”.

²¹Luciano, *De Saltatione* 75 “to; de; swma kata; ton Polukleitou kanona hñh epideicein moi dokw:mhte gar uyl o- ağan eštw kai; pera tou metriou epimekh- mhte tapeino- kai nanwdh- thn fusin aji l eñmetero- akribw- ouñte polusapko- apiñanon gar ouñte lepto- eij- upebolhn, skelwtwde- gar touto kai; nekrikon” y *De Morte Peregrini* 9 “to; gar th- fusew- touto plañma kai; dhmiourghma oltou Polukleitou kanwn”.

²²Galeno, *Ars Medica* I 342-343 Kühn. “kai; gar to; pacu; swma pro- touto legestai pacu; kai; to; lepton wsautw- pro- touto polusarkon te kai; ol igosarkon kai; pimelowde- kai; sklhron kai; malakon kai; lasion kai; yilon, ouden ouh toutwn ešti; to; summetron aji l oib- ol Polukleitou kanwn eij- akron hkei summetria- apash- w- yauontwn men mhte malakon fainesqai mhte sklhron mhte qermon mhte yucpon opwntown de; mhte lasion mhte yilon mhte pacu; mhte ijsnon h(tina eteran eñon ajmetriañ”. *De Optima Nostris Corporis Constitutione* IV 744 Kühn “to; de; akribw- summetron toi- organikoi- morioi- eji; kefalaiw perihfgen, oibw per ol Polukleitou kanwn uparcein ejegeto” y *Sanitate Tuenda* VI 126-127 Kühn “(...) to; d ařiston swma peri; oulnun ol logo- wšper ol Polukleitou kanwn eštin, w| kata; men thñ hñmeteran cwran w- añ eukraton uparcousan wptai pol la; paraplhñsia swmata para; de; Kel toi- h[Skurqai- h[Aiguptioi- h[fiarayin ouñ oñar iñlein esti toiouton swma”.

por tener una precisa *symmetría* en la relación de sus partes; la segunda explica que está bien admirar la *symmetría* de las partes de esta escultura, pero eso no debe impedir que podamos advertir la *symmetría* en la naturaleza misma, y la tercera nos menciona que el pulso natural es proporcionado, de la misma forma que el *Canon*.²³ Por último, dos fragmentos se ocupan de esta obra singular, que consistiría de una escultura y un texto. En primer lugar, Galeno nos dice que como su objetivo es que su tratado tenga utilidad para los que practican la medicina, debe ir más allá de la descripción de este cuerpo inusual y ocuparse de cuerpos que tengan defectos, ya que de otro modo sería como la escultura del *Canon* en relación con su tratado. El siguiente fragmento comenta que Policeto fue el primero en darnos una completa información sobre las proporciones del cuerpo, nociones que luego confirmó haciendo una escultura que mostraba sus principios y llamándola también *Canon*.²⁴

Finalmente, en el siglo XII d.C., ya en época bizantina, tenemos el testimonio de Tzetzes, en donde menciona que Policeto hizo dos obras, una pintada y otra esculpida, que fueron cánones para los escultores y pintores,²⁵ y dos citas en la *Alexiada* de Ana

²³ Galeno, *De Temperamentis* I 565-566 Kühn “to; d' ajkhsai gnwrizein etoimw-, ej ekastw genei zwiou kai; kata; ta; sumpanta to; meson oujtou tuonto- ajndro;, aj l' ejscatws ejsti; filoponou kai; dia; makra- ejmpeiria- kai; polih- gnwsew- ajantwn twn kata; mero- exeuriskein dunamenou te; meson outw goun kai; plastai kai; grafei- ajdriantopoiiv te kai; oiw- agalmatopoiiv; ta; kallista grafousi kai; plastousi kaq ekaston eido- oibn ajqrwpon eujmorfotaton h[ippon h[bou n h[leonta, to; meson ej ekeinw tw genei skopounte-. kai; pouw ti- ajdria- epaineitai Polukleitou kanwn ojomazomeno- ek tou pantwn twn moriwn ajkribh' thn pro;- aj l' h[a summetrian ekein ojomato- toiotou tucwn”. *De usu Partium Corporis Humani* IV 352 Kühn “h[Polukleiton men dikaion ejsti qaumazein epi; th' tw n moriwn ajalogian tou kaloumenou kanoko- ajdrianto- (...)” y *De Causis pulsum* IX 92 Kühn “legetai de; summetro- kai; kanwn tw n aj l' wn ohoiw- tw Polukleitou kanoni”.

²⁴ Galeno, *De Optima Nostri Corporis Constitutione* IV 744 Kühn “aj l' eij- ikanon plato- ekteinesqai dunamenhn, dokei moi kalw- ekein, eij mellei crhsimo- o[logo- ejesqai toi- ejgazomenoi- thn tecnhn, mh; monon to; spanion ej autw swma kai; oipn paradeigma tou Polukleitou kanono- ej tw logw plattein, aj l' a; kai; tw n ajpoleipomenwn men autou katavti mh; mentoi katafwpon h[h[kai; mega to; sfalma kekthmenwn ajamnsqhnaí” y *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449 Kühn “aj l' a; ej th' tw n moriwn summetrian sunistasqai nomizeí, daktulou pro;- daktulon dhlonoti kai; oumpanwn ajutwn pro;- te metakarpion kai; karpon kai; toutwn pro;- phcun kai; phxew- pro;- bpaciona kai; pantwn panta, kaqaper ej tw Polukleitou Kanoni gegraptai. Pasa- gar ejkdidaxa- hma- ej ekeinw tw suggrammati ta- summetria- tou swmato- o[Polukleitou-. e[rgw ton logon ebepaiwse demiourghsa- ajdrianta kata; ta; tou logou prostagmata kai; kalea- dh; kai; auton ton ajdrianta kaqaper kai; to; suggramma Kanona”. Leftwich considera que *De usu Partium Corporis Humani* IV 744 vincula claramente la escultura con el tratado, pero si el testimonio de *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449, también se podría argumentar que la famosa escultura sería una especie de diagrama en el libro y no una escultura independiente. Cf. Leftwich, G., 1987, p. 54.

²⁵ Tzetzes, *Historiarum Variaum Chilades* VII 319. “Polukleito- Argeio- h[plasth- kai; zwgrafo-, pol l' a; kai; zwgrafhsa- te kai; ajdrintourghsa- duo de; pantwn tw n autou e[rgwn uperterounta,

Comena, terminada en 1148 d.C., en la primera de las cuales describe la belleza de la pareja imperial, que no puede ser igualada ni por el famoso *Canon* de Policleto, mientras que luego nos habla de la apariencia de Boemondo, la que compara en su proporcionada belleza con el *Canon*. Estos ejemplos, derivados claramente de Galeno, demuestran que éste fue la fuente posterior para el *Canon* y que luego del siglo II d.C. otro tipo de información ya no estaba disponible.²⁶

De los testimonios anteriores podemos apreciar, en primer lugar, que aquellos que se refieren explícitamente a las palabras de Policleto son cinco —esto es sin tomar en cuenta el testimonio de Luciano—, por lo que es necesario explicar la historia de la transmisión del texto antes de ocuparnos de la confusión con la escultura. La datación de la publicación del tratado en la década del 450-440 a.C. toma como base la fecha del *Doríforo*, e implica que el tratado fue escrito en la época de madurez, hecho con el que estamos de acuerdo, pues no creemos que el tratado antecediera a la obra, sino que es fruto de la reflexión sobre el trabajo realizado. Este punto de partida nos parece importante, pues el testimonio de Galeno en *De placitis Hippocratis et Platonis* menciona expresamente que la escultura fue realizada después del tratado como una ilustración, lo que no creemos probable, considerando que en principio la teoría de Policleto responde a una serie de problemas plásticos que se solucionan en la práctica y no a partir de postulados teóricos que luego buscan una ilustración. Como la etapa de madurez termina en 425 a.C. consideramos conveniente proponer que el tratado pudo escribirse un poco

zwgrafhthn eikona eġento kanona zwgrafia~, ton ajdrianta pal in de; th~ ajdriantourgia~”. La tradición que confunde a Policleto con Polignoto inicia con Poliano, *Antología palatina*, XVI 150.

Ἄδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα οὐδὲ τι- ἀλλὰ

κεῖρ ἐγγίγον τούτου δαιμονίου πίνακο~.

Ἡπα- εἶργον ἀπέλγον. ἰδέτω, πεπλοιο ῥαγέντο~,

τὰν αἰδέω γυμνασίου κρυπτε πεπλω.

Como vemos, la referencia alude sin lugar a dudas a una pintura que a su vez es comparada con la *Hera* de Argos. Por otro lado, sabemos que Polignoto pintó una Polixena, que estaba entre las figuras la *Iupersis* que realizó en la galería que hizo para los *cnidios* en Delfos.

²⁶Ana Comena, *Alexiada* III iii 1 “Kai; ouŧe grafeu~ grayeien aġ pro~ ajrcetupinian tou kal lou- orwn ouŧe liqozon~ alyucon oujsian outw rubmiseien, ajlla; kai vol tou Polikleitou kanwn ekeino~ ol poluqrul lhto~ eij- ajtecnian ahtikru~ hrceto, eij ti- aġ pro~ ta; th~ fusew- ajgalamata tauta, legw dh; tou~ ajristefei- aytokratora~, kai; pro~ ta; tou Polukleitou ekeinou spoudasmata apobleyeien” y *Alexiada* XIII x 4 “(...) ajll’ w~ ajrista jkpmeno~ kai; oipn eijn kata; ton Polukleiteion kanona ejrmosmeno~ (...)”. Para la relación entre los comentarios de Ana Comena y Galeno Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, p. 51.

más adelante, alrededor del 430 a.C. para con ello situar al texto luego de la obra y no al mismo tiempo que ella.²⁷

En cuanto a cómo fue que el texto sobrevivió, debemos considerar por un lado el testimonio de Filón Mecánico, y por el otro los testimonios de Galeno y Plutarco, si pensamos con Leftwich que Crisipo de Solos es la fuente para ambos, así como para Vitruvio.²⁸ Podemos decir que el texto estuvo en circulación al menos hasta el siglo III a.C. El argumento toma en cuenta que Plutarco²⁹ no está citando directamente el texto, ya que hay discrepancias en la sintaxis de las dos citas, pero el tema de la importancia de la uña no sólo aparece en este autor sino que también está presente en Galeno, en el libro I de *De usu partium*, en donde reprocha a Platón y Aristóteles haber descuidado esa parte. Por otro lado, la definición de belleza como *symmetría* no aparece solamente en *De placitis Hippocratis et Platonis*, en donde la vemos en un contexto estoico que se refiere a las enfermedades del alma en analogía con las del cuerpo, sino que también aparece en *De audiendo* de Plutarco,³⁰ en un comentario sobre la manera de atender y comportarse al escuchar discursos.³¹ Sabemos por el testimonio de Diógenes Laercio que Crisipo citaba abundantemente sus fuentes en sus libros, tan es así que comenta que si “se suprimiera de

²⁷ Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, p.27 y Settis, S., 1991, p. 489. Galeno nos dice en *De placitis Hippocratis et Platonis* V, 448-449 Kühn, que Policleto escribió primero el tratado y luego, para probar su teoría, realizó la escultura. El testimonio es demasiado tardío como para tomarlo al pie de la letra; aceptamos que sus principios teóricos debieron reflejarse en su obra pero, como ya anotamos, la realización de una estatua de este tipo en el siglo V a.C. no es probable. *Vid. supra*, p. 68, nota 26. Por ello, el hecho de darle una fecha concreta, luego del 450 a.C., es mera especulación, pues no hay pruebas concretas que nos digan cuándo y dónde Policleto publicó su tratado.

²⁸ Vitruvio, *De Architectura* III 1.4. “Ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse uidentur antiqui ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad uniuersam figurae speciem habeant commensus exactionem”. El pasaje también tiene la misma concepción de *symmetría* que encontramos en Plutarco y Galeno, por lo que se ha considerado que está influenciado por las ideas de Policleto. Hay que considerar que también Varrón fue fuente de Vitruvio, aunque los contenidos de estas citas divergen de los que presenta Plinio. Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, pp. 29-31.

²⁹ *Vid. supra*, p. 80, nota 20.

³⁰ Plutarco, *Moralia. De audiendo* XIII 45. “ὡς ἐν ἐργῷ γε παντὶ τοῦ μένου καλὸν ἐκ πολλῶν οὐκ ἀρίστων εἰς εἴς κείρον ἡκότερον ὑποσυνμετρία- τὴν καὶ ἀρμονία- ἐπιτελεῖται, τοῦ δ’ αἰσχροῦ ἐκ ἐχθροῦ τουτοῦτο- εἰς εἰπόντο- ἡ[προσόντο- ἀτόπων- εὐχρη- ἐτοιμῆν εἶσι τὴν γένεσιν”. El texto no menciona a Policleto, pero luego del artículo de Schulz se ha considerado que forma parte de los testimonios en relación con el *Canon*; sin embargo, hay que anotar que el pasaje agrega a la noción de *symmetría* la de *kairós*, lo que ha hecho que se especule sobre la importancia del momento justo para lograr la proporcionalidad y con ello la belleza, lo que ha dado como resultado que se piense que en la creación de la obra debe haber algo más que cálculos y se apele a una noción irracional —que estaría representada por el *kairós*—, que ayuda en la composición de la obra. Cf. Schulz, D., 1955, pp. 200-220.

³¹ Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, pp. 27-53. Pigeaud, J., 1991, pp. 22-42.

los libros de Crisipo todo lo que en ellos está citado y traído de ajena fuente, quedarían sus páginas vacías”.³² Si aceptamos estas premisas, podemos pensar que los textos de Policeto estaban abundantemente citados en la obra de Crisipo.³³

Como vemos hay dos formas de concebir el tratado y sólo Galeno propone la explicación de esta peculiar obra dual, consistente en un tratado y una escultura. Sin embargo, la evidencia en la que se apoya esta tesis es exigua, pues antes de Galeno no hay una explicación semejante. En las fuentes más antiguas la figura de Policeto es la de un σοφω, comprado con filósofos,³⁴ pintores y poetas.³⁵ La información que nos proporciona Filón Mecánico parece ser la de un tratado técnico, pero todavía no es llamado *Canon*, ya que la primera noticia de este nombre nos la proporciona Plinio en el siglo I d.C. y no nos habla de un texto, sino que dice claramente que la obra era una escultura. Antes tenemos menciones de su obra escultórica, en particular del *Doríforo* y de la *Hera*, pero ya no del tratado. De este modo, debemos explicar en primer lugar cómo es que surge la idea de que el *Canon* era una estatua, para luego considerar la propuesta de Galeno de un tratado con su ejemplo esculpido.

En primer lugar, debemos tomar en cuenta los textos precedentes. Como sabemos, el texto forma parte de una larga tradición que inicia en el siglo VI a.C. con dos tratados en prosa sobre arquitectura; el primero de Teodoro y Roikos sobre el templo de Hera en Samos, y el segundo de Quesifrón y Metágenes sobre el templo de Artemisa en Éfeso.³⁶ También sabemos que es probable que Teodoro colaborara con Quesifrón en la construcción del templo de Artemisa, ya que los dos sitios en donde se encontraban los

³² Diógenes Laercio, VII 181.

³³ Queda la pregunta de cuál, de los múltiples textos que escribió, puede ser la obra en la que citaba a Policeto. En la recopilación de los fragmentos de los estoicos de Hans von Arnim vemos que el segmento de *De placitis Hippocratis et Platonis* forma parte del primero de los tres libros sobre las pasiones de Crisipo, pero esto no es una razón suficiente para afirmar que sea el libro en que se encontraba la información, ya que hay que tomar en cuenta la información de Plutarco y Vitruvio. El interés que haya tenido Crisipo en la teoría de Policeto y su lugar en su filosofía, así como las modificaciones que haya sufrido al ser incorporada en las explicaciones de Crisipo, exceden los límites de este capítulo, pero no dejan de ser un punto importante para comprender la recepción de la obra del maestro de Argos. Cf. Long, A., 1984, pp. 199-173 y Arnim, H. V., *SVF*, III p. 122.

³⁴ *Dissoi logoi* 6.8. “ ἡ τῶν Ἀναξαγόρειοι καὶ Πυθαγόρειοι ἡνέ το;δε;πρίτον, ἐπίδασε Πολυκλείτον υἱὸν Ἀνδριάντα- ποεῖν”.

³⁵ Jenofonte, *Memorabilia* I 4.2-4. “ Ἐπι;μεν τοῖνυν ἐπὼν ποίησει Ὀμηρον ἐβῶγε μάλῃστα τεγαυμάκα, ἐπι;δε;διγυράμβω Μελανίπιδην, ἐπι;δε;τραγωδία Σοφοκλέα, ἐπι;δε;ἀνδριαντοποία Πολυκλείτον, ἐπι;δε;ζωγραφία Ζεῦξιν”.

³⁶ Vitruvio, *De Architectura*, 7. praef. 12.

templos eran ciénagas y por ello compartían los mismos problemas. La construcción de templos monumentales en piedra era una novedad, lo que hizo de estos pioneros se convirtieran en especialistas solicitados y creó la necesidad de escribir tratados para cubrir la demanda, al mismo tiempo que expandían por todo el mundo griego la fama de sus creadores.³⁷ Así, estos libros no son objetos votivos que se dejan como regalo para el dios en su templo, ni ayuda memoria para el poeta en su canto, sino uno de los primeros ejemplos de libros que sirven para aprender de ellos.³⁸ Es obvio que este saber sólo es accesible a los especialistas que entienden las soluciones a problemas que ellos mismos han enfrentado y que en primera instancia son ellos el público al que están dirigidos, pues alguien sin entrenamiento básico para construir edificios no entendería lo que el libro dice o podría aplicar los métodos propuestos.³⁹ El caso del texto de Agatarco de Samos es diferente. Alrededor del 460 a.C. escribió un tratado que explicaba la forma en que había pintado los decorados para una tragedia de Esquilo. Es probable que el libro hablara de los principios de la perspectiva en su aplicación a la escenografía y que, como en el caso de los arquitectos, fuera una muestra de geometría aplicada que estaba dirigida a un público especializado, pero había seguramente algo en esta obra que no sólo atrajo a los pintores y escenógrafos, pues fue a su vez comentada por Demócrito en una obra de la que conservamos el título: *'Aktinografih*. También Anaxágoras escribió sobre ella y muy probablemente Platón la cita en su crítica a la pintura que engaña a los sentidos.⁴⁰

Estos libros que anteceden el trabajo de Policleto explican una obra concreta, anterior al tratado, por lo que podemos suponer que era descrita en parte en él, aunque lo más probable es que el escrito no se redujera a su sola descripción y explicación, pues también podemos suponer que había contenidos de geometría aplicada, que en el caso de

³⁷ Hahn, R., 2001, pp. 62 y 76.

³⁸ Hahn, R., 2001, pp. 64-66 y Ford, A., "From Letters to Literature. Reading the 'Song Culture' of Classical Greece" en Yunis, H. ed., 2003, p. 19.

³⁹ Dean-Jones, L., "Literacy and the Charlatan in Ancient Greek Medicine" en Yunis, H. ed., 2003, p. 110.

⁴⁰ Settis, S., *op. cit.*, p. 488 y Platón, *Respublica*, 529 e. Desafortunadamente en el caso de los testimonios de la Antigüedad griega, nos encontramos con el problema de que, aunque sabemos de muchos pintores y escultores que escribieron sobre artes plásticas, pocos textos sobreviven. Así podemos decir que Agatarco de Samos escribió un tratado sobre la perspectiva, derivado de su experiencia con los decorados teatrales que hizo para Esquilo; que Jenócrates de Atenas y Antígono de Caristo escribieron historias del arte en las que luego basó Plinio los textos que dedica a estas disciplinas, y que Eufanor de Istmo o Apeles de Cos escribieron textos —de los que lamentablemente no tenemos noticias concretas sobre sus contenidos. Es así que salvo el *De architectura* de Vitruvio, del siglo I a.n.e., que se conserva íntegro, sólo conocemos noticias de la existencia de estos textos por los testimonios de otros autores como Plinio, Quintiliano, Varrón, Luciano, Plotino, Aristóteles o Platón.

los arquitectos seguramente se referían al tipo de proporciones usadas en el diseño del edificio.⁴¹ Esta relación entre obra y escrito no es la misma que vemos en Galeno, pues, aunque justifica el que se pueda pensar que el tratado estaba vinculado con una obra plástica, la dificultad de esta versión es que considera que la teoría es la base y el fundamento de la práctica y que en ella se proponen, desarrollan y resuelven los problemas de la creación, cuando en realidad no es así como suceden las cosas, pues como afirma Motherwell, el medio no es inerte. De este modo, el medio en la escultura—ya sea, piedra, madera o bronce—afectaría el modo del actuar del que lo trabaja, imponiendo y sugiriendo pautas para la realización final de la obra, es así que la idea de un resultado predeterminado sería falsa, ya que la obra no preexiste a su realización.⁴² De hecho, los testimonios que nos hablan de estos escritos técnicos refuerzan la idea de que la realización de la obra plástica es el lugar en donde se plantean y solucionan los problemas, que luego se exponen en el escrito.

Estos antecedentes no bastan para justificar la existencia de esta obra dual; en primer lugar, porque los casos anteriores son obras concretas, comisiones hechas por pedido de un patrono, no una obra personal, un *paradigma* abstracto que no tendría un contenido fuera de los términos del tratado que, por otro lado, en el contexto de la escultura griega de la mitad del siglo V a.C., es de un formalismo inaceptable. Al mismo tiempo, no hay noticias de dónde estaba esta singular escultura y en qué contexto concreto pudo haberse realizado y finalmente es una interpretación que plantea el problema de la creación de un género influyente y exitoso que no tuvo seguidores.⁴³ Como hemos dicho, es posible que la relación polémica de Lisipo con Policeto haya dado lugar a que se creara esta confusión entre los escritores helenísticos, sobre todo porque el que empezó con esta comparación fue Lisipo mismo, quien opuso sus nuevos preceptos a los del maestro de Argos⁴⁴ al haber estructurando una nueva forma de concebir la estructura del cuerpo y una nueva versión de la *symmetría*, tanto es así que su

⁴¹ Hanh, G., *op. cit.*, pp. 137-148.

⁴² Motherwell, R., *La puerta abierta/The open door*, 1991, 105 pp.

⁴³ *Vid. supra.*, p. 61, nota 5.

⁴⁴ Cf. Cicerón, *Brutus* 296, en donde se dice que Lisipo, de manera irónica, decía que el *Doríforo* era su maestro.

las copias romanas y las discrepancias de los estudios parecen indicar que no hay forma de encontrar esta medida, de encontrar este número que resolvía la composición de la estatua.⁴⁸

Por otro lado, muchos autores han encontrado también en las palabras citadas por Filón una vinculación con el pitagorismo. En efecto, fue Diels el que pensó en esta posible influencia y por ello incluyó a Policleto en su colección de textos de los filósofos presocráticos,⁴⁹ aportando la idea de que el sistema de proporción propuesto en el *Canon* tenía influencia de esta escuela. Posteriormente, Raven sugirió que Policleto influyó a los pitagóricos, aunque él mismo no fuera uno de ellos.⁵⁰ Luego de este breve estudio, no vemos interés en esta área por parte de los estudiosos del pitagorismo o de la filosofía griega arcaica, hasta el artículo de Carl Huffman quien, al ocuparse de los argumentos en favor de esta tesis concluye, como veremos más adelante, que no hay posibilidad de determinar que exista realmente una influencia de Policleto en el pensamiento pitagórico. De este modo, mientras los historiadores y arqueólogos se han ocupado ampliamente de Policleto, poco es lo que se ha dicho sobre él en el contexto de los estudios de filosofía y de estética.⁵¹

Si bien los estudios de Raven no se consideran actualmente como una interpretación válida del pitagorismo, sus reflexiones sobre Policleto han tenido una amplia difusión en el mundo de los estudios clásicos. Raven parte de la tesis de que Filolao de Crotona⁵² conocía el tratado de Policleto y que sus reflexiones sobre el mismo

⁴⁸ Hay muchos sistemas propuestos a partir de métodos empíricos, ya sean sistemas de fracciones, como el que usa Kalkmann; sistemas modulares en donde la discrepancia se encuentra sobre todo en el módulo usado, como lo vemos en Anti, Ferri y Lorenzen; así como varias formas de progresión matemática expuestas por Steuben y Stewart, y por último, la sección áurea, idea que ha sido propuesta por Gordon, Cunningham y Tobin. Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, p. 9. Por otro lado, tenemos que hay desacuerdo en cómo tomar las medidas y los puntos desde los que se mide. Cf. Stewart, A., *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, 1978, p. 123, nota 8.

⁴⁹ DK I p. 393. Considera que el concepto de *to;eu* implica el bien, tanto espiritual, como ético y es resultado de la armonía numérica. La fuente en la que se apoya esta interpretación es Aristóteles, en *Metaphysica*, N 6, 1092 b 26. “*Apophseie d' alti- kai; tivo;eulesti to; twn apiqmw einai th; mixin*”.

⁵⁰ Raven, J. E., 1951, p. 149. “(...) it is interesting to learn that Polyclytus not only practised his Canon in his art but also expounded it in writing. It is at least very probable that the Pythagoreans would have been acquainted, if only indirectly, with his theory; and that be granted, it is surely beyond dispute that, with their passion for number and proportion, they would have very greatly interested in it”.

⁵¹ Cf. Raven, J.E., *op. cit.*, pp. 147-152. Huffman, C., “Polyclète et les Presocratiques”, en Laks, A., Louguet C, eds. 2002, pp. 301 y 322-323. Un buen resumen de las tendencias lo tenemos en Stewart, A., *op. cit.*, pp. 127-131 y en Leftwich, G., *op. cit.*, pp. 17-19 y 31-49.

⁵² Filolao de Crotona o de Tarento, nacido alrededor del 474 a.C., es un pitagórico del sur de Italia, quien según Diógenes Laercio se entrevistó con Platón cuando éste viajó al Occidente en 388 a.C. Partiendo de

fueron usadas —directa o indirectamente— por Crisipo, Galeno y Vitruvio,⁵³ pues considera que sus comentarios son una mezcla de ideas pitagóricas y policleteas. Esta propuesta fundamenta la idea de que el pensamiento de Eurito —alumno de Filolao—, al estar interesado en una teoría de la proporción, también participara de esta influencia, pues su interés se centraría en la proporción de cosas particulares, lo que lo acercaría a la teoría de Policleto.⁵⁴ Sin embargo, como puede verse, el argumento es indirecto, pues los pasajes de Galeno y Vitruvio no bastan para justificar la tesis de Raven mientras que, según Huffman, la única tesis pitagórica que vemos es que la salud es resultado de un equilibrio entre elementos opuestos, como lo frío y lo caliente, la que además es calificada por Galeno como algo en lo que “todos los fisiólogos y los filósofos” están de acuerdo, en tanto que Vitruvio, en el pasaje en el que habla de las teorías de la proporción para la arquitectura y la escultura, nos muestra no uno, sino tres cánones diferentes, por lo que en ambos casos no podemos decir que los testimonios hagan referencia explícita a una doctrina pitagórica.⁵⁵

En lo que se refiere al testimonio de Filón, partiendo del análisis de Diels se ha elaborado un argumento que se centra en dos partes de la frase primordialmente; por un lado, se desarrolla la idea de que *to;eules* es un concepto pitagórico al que luego se agrega una reflexión sobre *pol l w ajriqmwn*, entendido como una expresión que nos indica el interés de Policleto por alguna doctrina numérica del mismo origen.⁵⁶ En el caso de *to;eul* la reflexión descansa en el pasaje de la *Metaphysica* que ya hemos anotado, en donde se

los datos proporcionados por Hermipo, quien no sólo afirma que Filolao escribió un libro, sino que éste es el *Timeo* platónico, se ha creado una leyenda, que a pesar de no ser considerada válida por los estudiosos modernos, ha afectado la forma en la que se explica la relación de Platón con el pitagorismo. Hay discrepancias entre las teorías que se le atribuyen, pero la mayoría de los autores coinciden en atribuirle una cosmología con un fuego central, alrededor del cual la tierra giraría como otra estrella. En cuanto a las teorías relevantes para este estudio está la que habla del alma como una *harmonía* y la construcción de sólidos a partir de puntos y líneas; estos sólidos a su vez tendrían relaciones con el mundo físico, vinculando los cuatro elementos, tierra, fuego, aire y agua, con el cubo, la pirámide, el octaedro y el icosaedro respectivamente. Finalmente se considera el quinto elemento, relacionando el dodecaedro con el cosmos envolvente o *ouranos*. A partir de esta idea Eurito formula su teoría que busca la proporción de cosas particulares, como un hombre o un caballo. Cf. Guthrie, W.K.C., 1984, pp. 250, 256 y 312-316.

⁵³ Vitruvio, *De Architectura* III 1. 2-7. Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449 Kühn. Cf. Raven, J.E., *op. cit.*, pp. 151-152.

⁵⁴ Raven, J.E., *op. cit.*, p. 148.

⁵⁵ Cf. Huffman, C., *op. cit.*, p. 323.

⁵⁶ Pollitt, J. J., 1972, p. 107. “(...) his term *to eu*, ‘the perfect’, does have Pythagorean overtones, and it may be that in expressing this quality through a harmony of parts in sculptural form, he was attempting to give expression to an ideal conception of human nature, a divine pattern which expressed the essential nature of man in Pythagorean terms”.

discute la tesis de que los números son la causa de las cosas. Aristóteles se pregunta “(...) cuál es el bien que se deriva de los Números por el hecho de que la mezcla se ajuste a un número”. A partir de esta frase nos ofrece un ejemplo en donde la hidromiel sería más sana, no por estar mezclada al tres por tres, ajustándose a un número, sino por estar bien diluida en agua sin importar su proporción.⁵⁷ Como nos indica Huffman, no hay nada en el pasaje que indique que la expresión *to;eu* se atribuya a los pitagóricos, ya que el ejemplo va en contra de la doctrina misma y, si bien hay otros pasajes en donde se podría argumentar que sí es usada como concepto, podemos afirmar que su uso no es consistente en toda *Metaphysica*;⁵⁸ es más, en el caso de la tabla pitagórica, el término que aparece es *ajqon* y no *to;eu*.⁵⁹ Por otro lado, la expresión no está limitada a contextos filosóficos, pues la encontramos también en la literatura del siglo V a.C., en Esquilo, Aristófanes, Sófocles y Eurípides, sugiriendo que es un término común en la poesía de este tiempo y que no tiene un origen filosófico;⁶⁰ de este modo, la frase puede ser traducida, como “un buen trabajo” o “lo bien hecho”, incluso podemos pensar que esté hablando de la belleza, pero no de algo perfecto o moralmente bueno.

Ahora bien, como nos dice Filón, este *to;eu* se alcanza a través de *dia; pol lwn ajriqmwn*, en donde se ha querido ver el interés de Policeto por los números, aunque la forma en que está articulada la frase no pareciera haber salido de la tradición pitagórica, ya que quiere decir que las cosas se construyen a partir de números, no que son ellas mismas números; de hecho, Filolao nos dice que las cosas tienen un número, de modo que en su teoría el número tiene una importancia epistemológica, ya que las cosas conocidas tienen un número. No podemos decir que Policeto pensaba que estas cosas creadas por medio de números necesitaran de ellos para conocerlas, porque el fragmento

⁵⁷ Aristóteles, *ibid.*

⁵⁸ Cf. Huffman, C., *op. cit.*, pp. 305-307. El pasaje más cercano es Aristóteles, *Metaphysica*, 1093 b12, pero en pasajes precedentes, como 1021 b15, 1021 b31, 1072 b12, 1074 b37, 1075 a8 y 1075 a14, en donde no hay mención de los pitagóricos, *to;eu* es usado como sinónimo de *to;ajqon*. Huffman también menciona que en pasajes de otros libros de Aristóteles, como *De anima*, *De caelo*, *Ethica Eudemia*, *Ethica Nicomachea*, *De generatione et Corruptione*, *Política* y *Rhetorica*, la expresión aparece en contextos que no tienen nada que ver con los pitagóricos, por lo que no podemos afirmar que Aristóteles lo considerara un término técnico. Es más, en el caso de los fragmentos que tenemos de Filolao y Arquitas, *to;eu* no se encuentra en ellos. En el caso de Diógenes Laercio y Jámblico vemos que, aunque aparece una vez en el primero y dos veces en el segundo, no podemos concluir por este hecho que el término era significativo para los pitagóricos.

⁵⁹ Aristóteles, *Metaphysica*, 986 a23 y ss.

⁶⁰ Esquilo, *Agamemnon*, 121, 139 y 159. Aristófanes, *Acharnenses*, 661, Sófocles, *Philoctetes*, 1140, Eurípides, *Heraclidae*, 694 e *Iphigenia Taurica*.

no nos dice que esta idea es parte de sus presupuestos. De hecho, la relación entre lo bien hecho y los números no implica una carga epistemológica, sino que apunta a los problemas prácticos que se tienen al usar sistemas de escalas para crear una escultura real; estos sistemas implican el uso de proporciones, recordemos que el tratado va precedido por la obra y que su reflexión surge de ella y no a la inversa.⁶¹ Por otro lado, la relación que se hace entre esta frase y el testimonio de Galeno en *De placitis Hippocratis et Platonis* puede sugerir que la medida que se usa para estructurar la pieza es una fórmula matemática simple, pero esto no quiere decir que estuviera relacionada con las matemáticas que practicaban los pitagóricos ni que, como se ha sugerido, tenga relación con la *tetraktis*.⁶²

Por último, nos falta analizar la frase que califica a *διαπολιων αριθμων*, que es *para mikron*. Huffman nos dice que, desde el punto de vista filológico, es la más difícil, ya que modifica el contenido de la primera y da sentido al uso de los “muchos números”. Para la traducción de este segmento hay cuatro propuestas posibles,⁶³ pero para que la frase tenga sentido debemos considerar lo que nos dice Filón, ya que lo que expone el fragmento es que usualmente se tienen problemas al cambiar la escala de una catapulta, en el sentido de que la máquina no funciona correctamente, ya sea porque no alcanza la distancia requerida o se sacude violentamente. Teniendo en cuenta esta discusión podemos afirmar, junto con Huffman, que las traducciones dos y tres, no tienen sentido en este contexto, mientras que una versión modificada de la primera es preferible a la cuarta. Así la frase se lee: “Por ello hay que tomar en cuenta las palabras de Policleteo el escultor, quien decía que un trabajo exitoso se logra con certeza a través de numerosos

⁶¹Cf. Huffman, C., *op. cit.*, pp. 309-311.

⁶²La relación se hace a partir del testimonio de Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 56, en donde comenta que las esculturas de Policleteo eran *quadrata*. Esto se toma como una traducción de *tetrágono*, que a su vez se conecta con la *tetraktis*. A lo anterior se une el testimonio de Vitruvio, *De Architectura* III 1.7 quien, como ya hemos dicho, no hace referencia a una fuente pitagórica. Cf. Leftwich, G., *op. cit.*, pp. 35 y 322-325.

⁶³ Stewart, A., *op. cit.*, p. 126.

“a) ‘from minute calculation’,

b) ‘little by little’,

c) ‘from a small unit’ (or module),

d) ‘except for a little’, ‘almost’”.

Como vemos Stewart nos ofrece 4 formas de traducción: la primera fue propuesta por Diels en DK 393; la segunda por Kranz en DK 393; la tercera por S. Jones en *Ancient Writers on Greek Sculpture*, 1895, p. 129, y la última por R. Carpenter en *The Esthetic Basis of Greek Art*, 1921, p. 124.

cálculos”.⁶⁴ El sentido que tiene la frase entonces es que un pequeño cambio puede traer grandes consecuencias, como podemos observar, esto puede aplicarse a muchas situaciones y no sólo a la construcción de catapultas y de ahí su importancia en otros contextos, en nuestro caso habla de lo justo, de lo certero, que en contexto de composición plástica implica que un pequeño error puede arruinar toda la pieza.

Al crear una escultura debemos entonces tomar en cuenta numerosos factores que pueden ayudar o perjudicar la creación de la obra. Sabemos que no hay una fórmula segura que nos lleve de la mano y que nos resuelva los problemas en la creación de una escultura, por lo que es natural que el *Canon* no expusiera de esta forma las dificultades para lograr una pieza exitosa. No hay pues una mística numérica que indicara al escultor cómo proceder en cada caso, ni una filosofía que explicara en la exterioridad de la obra la forma de la creación. No podemos probar que Policleto usó el pensamiento pitagórico para crear su tratado y mientras no tengamos más elementos de juicio no podemos sino decir lo que nos dicen las fuentes. El *Canon* nos dice cómo obtener buenos resultados, los que están íntimamente ligados con la belleza que se espera tenga la pieza; a su vez, la belleza debe ser algo que pueda ser apreciado no sólo por el escultor, sino que el comitente debe poder apreciarla en cuanto la vea y con ello considerar que la pieza es exitosa.

El resultado que hemos obtenido, que nos muestra que la escultura no está vinculada con el tratado y que Policleto no tiene relación con los pitagóricos, no implica que su pensamiento no tenga relevancia filosófica; es más, la insistencia sobre la importancia de su pensamiento en este contexto no reside en su vinculación con este grupo de pensadores, sino en la formulación de una definición de la belleza que continúa siendo vigente hasta nuestros días. El problema es que no parecería que los problemas de estética y teoría del arte tuvieran que ver con lo que se considera que es la filosofía o con lo que consideramos que debe ser la filosofía griega. Distinguir el pensamiento filosófico de lo que es considerado prefilosófico implica definir lo que consideramos filosofía, así como su origen; si bien no pensamos que haya una respuesta definitiva a estas preguntas,

⁶⁴ Cf. Huffman, C., *op. cit.*, pp. 312-321. No pretendemos presentar todo el argumento de Huffman, sino atender a sus conclusiones. **Para:mikron** como calificativo es difícil de interpretar, y ha dado lugar a malas traducciones en numerosos textos.

en el contexto de los estudios sobre la filosofía presocrática hay varias formas de responderlas. En primer lugar, pensadores como Lloyd consideran que las preocupaciones ontológicas y epistemológicas de Platón y Aristóteles son las que definen lo que es el pensamiento filosófico. Esto implica que los pensadores que no tuvieron estas preocupaciones no pueden ser considerados como parte de la historia de la filosofía, lo que naturalmente deja afuera a Policleto, pero también a los milesios; de hecho, consideramos que es precisamente por esta visión de la filosofía que se ha favorecido la lectura pitagórica de los textos y que por ello mismo en este tipo de análisis decir que Policleto no es pitagórico, es decir que Policleto no pertenece al campo de la filosofía.⁶⁵ Sin embargo, hay otro tipo de aproximaciones, como las de Cornford, Burkert o Vernant, que favorecen una interpretación que toma en cuenta el contexto histórico, ya que piensan que lo que define la filosofía es una mentalidad que privilegia la razón y se aleja del mito, lo que da mayor importancia precisamente a estos pensadores del siglo VI a.C.; incluso partiendo de esta premisa, podemos considerar que entre los factores que dan origen a la filosofía está el pensamiento dedicado a la *téchne*, que tuvo una influencia importante entre los milesios, como Hahn ha demostrado recientemente.⁶⁶

Si tomamos en cuenta este tipo de análisis, podemos considerar que lo expresado por Policleto es una teoría que habla sobre la belleza, pero no en el sentido en que luego la va a comprender Platón, sino de una forma que se acerca más a una poética, pero que definitivamente no tiene ya que ver con una concepción que considera que es algo que participa de lo divino, sino que es algo que podemos construir y obtener a través de “muchos números”. Esta idea ciertamente no es ontológica o epistemológica, pero contribuye a la formación de una estética, que luego será consolidada por Platón y Aristóteles,⁶⁷ mientras que por otro lado nos permite aclarar los problemas que surgen al relacionar teoría y práctica, evidenciando que la definición de la belleza surge en un

⁶⁵ Hahn, R., *op. cit.*, p. 30. Cita a Lloyd, quien considera que las cuestiones de segundo orden, es decir las ontológicas y epistemológicas, aparecen hasta Heráclito.

⁶⁶ Las divisiones y caracterizaciones de las diferentes aproximaciones de los estudiosos modernos los hemos tomado de Hahn, R., *op. cit.*, 15-45 pp. Las condiciones que Hahn menciona para el surgimiento de la filosofía son tomadas de la primera aproximación. Cf. Hahn, R., *op. cit.* p. 20. “We may regard the ‘conventional view’ of the origins of Greek philosophy to consist in five hypothesis, each one of which has been account for its emergence: (1) leisure, (2) intermingling of beliefs, (3) literacy, (4) technology, (5) the polis”.

⁶⁷ Aristóteles, *Poetica*, 1050 b36.

contexto artístico y no meramente teórico, pues no es una reflexión teórica que determina la práctica, sino que es a partir de una reflexión sobre la práctica, a partir de los problemas que se dan al interior del estudio y en la creación de la obra, que tenemos la teoría que las explica. Policleto tenía claro lo que hacía en su trabajo, pero no quiere decir que se propusiera un proyecto teórico que luego sería reflejado en la escultura, sino que, partiendo de su experiencia y sabiduría práctica, reflexiona y desarrolla una teoría sobre la belleza y aporta reglas que ordenan la forma en la que debe construirse una escultura, reglas que luego serán adoptadas en la pintura, la poesía y la retórica.

6. De la manifestación de lo divino a la construcción de la *symmetría*.

La formación del concepto de Belleza y el *Canon* de Policleto de Argos.

Pareciera que los griegos son un modelo a seguir y que su manera de hacer y pensar las cosas son fundamento y origen de nuestra manera de hacer y pensar. Sin embargo, a pesar de lo tentadora que parezca esta visión, que nos presenta a los griegos como nuestro mismo rostro, debemos aceptar que son un otro que debemos conocer para conocernos a nosotros mismos. Lejanos y cercanos, origen y diferencia, los griegos se presentan a la vez como el inicio, al tiempo que nos remiten a un mundo fundamentalmente diverso que debemos comprender en su diferencia.

Y es que ante la primera enunciación de la belleza, de la belleza clásica, de la belleza defendida por Vasari, Bellori, Poussin, David y enfrentada por Delacroix, Gauguin, Picasso, Duchamp, y Beuys, pareciera que hablamos de una y la misma cosa. ¿Pero es en verdad la belleza que Policleto define a partir de la *symmetría* la misma belleza a la que se refiere Bellori o de la que habla Poussin? ¿Es esta concordancia de las partes con el todo y de éstas entre sí, mencionada por Klee, la misma que es propuesta por Policleto, repitiéndose una y otra vez a través del tiempo como una verdad que se sabe independiente de la historia?

Generalmente se considera que las teorías sobre la belleza aparecen en el siglo V a.C., junto con el surgimiento de los saberes especializados, que tocaron los temas más diversos como la medicina, la matemática, la poesía o la historia local.¹ Sin embargo, como hemos ya anotado, la primera formulación que aúna al concepto de belleza la noción de *symmetría* no la encontramos dentro del ámbito filosófico o poético, sino que aparece enunciada por vez primera en el tratado llamado *Canon*, de Policleto de Argos, escultor activo en el siglo V a.C., del que nos quedan pocos datos biográficos, ya que pertenecía a

¹ *Vid. supra*, p. 5, nota 13.

una familia de escultores, que utilizaron el mismo nombre tres veces durante cuatro generaciones.²

Desgraciadamente el tratado se ha perdido, por lo que sólo nos podemos hacer una idea aproximada de su contenido, ya sea por medio de los testimonios literarios que mencionan a Policleto o por medio de su obra escultórica. No obstante ello, a partir de los múltiples fragmentos encontrados en textos de otros autores, podemos inferir la intención de Policleto. Por ejemplo, en Galeno se menciona que “*la belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes sino en la proporcionalidad de las partes*”.³ Esta afirmación marca un cambio frente a la tradición de la estatuaria arcaica, que también se preocupaba por problemas de proporcionalidad, pero de una manera totalmente diferente. La fuerte influencia que ejerció el arte egipcio en la manera de estructurar las figuras⁴ impulsó a los artistas griegos a utilizar este tipo de composición, pero en un sistema mucho más flexible—si bien todavía modular—, basado en la cabeza, que determina la altura de la pieza y la proporción de las partes con respecto al todo.⁵ Esto no quiere decir que no hubiera una preocupación por la belleza de las esculturas, sino que expresaba un concepto diferente al de *symmetría*, del que nos ocuparemos más adelante.

La idea de Policleto apunta a la construcción de la figura como una totalidad, como un organismo; en este sentido el fragmento aborda en concreto el problema de la proporción del cuerpo humano, como la que se da “*entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo*”.⁶ Lo que preocupa al autor es en realidad la proporción “*entre todas las partes entre sí*”⁷ y con el todo, y es en este sentido que podemos entender la *symmetría*, entendida aquí como la proporcionalidad de las partes. De este modo como nos dice Plutarco, “*la belleza resulta de una multiplicidad de elementos calculados que contribuyen en un mismo*

² Vid. *supr.*, pp. 37, 50 nota 42, y 79-80.

³ Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis*, V 448-449 Kühn. “La belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes, como entre un dedo y otro dedo, y entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo, en realidad entre todas las partes entre sí, como está escrito en el *Canon* de Policleto. Para enseñarnos en un tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua, como al tratado, *Canon*”.

⁴ Vid., *supra*, pp. 22-27.

⁵ Vid., *supra*, pp. 30-32.

⁶ Galeno, *idem*.

⁷ Galeno, *idem*.

resultado feliz, de acuerdo con la exigencia de una cierta justeza de proporciones".⁸ La belleza así definida depende de esta *symmetría* que, definida de modo general dentro del contexto del *Canon*, la podemos entender como la consonancia de las partes con el todo y de éstas entre sí.

Si bien no podemos negar que la enunciación de este *Canon* surge en el contexto de las artes plásticas, dando a los artistas un sustento teórico a los nuevos desarrollos en la escultura, hay que recordar que su elaboración está en el contexto del surgimiento de los saberes especializados en el siglo V a.C. Hay que notar que, como el resto de los tratados técnicos, no era tan sólo un texto de carácter teórico, sino que también prescribía reglas para la práctica, tanto es así que, como nos dice Galeno: "*Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua como a su tratado Canon*".⁹ Esta idea, que confunde la teoría con la práctica, nos muestra la estrecha relación entre ambas en el tratado, aunque la hipótesis que mantiene —la de una obra dual—, no sea sostenible.

Este concepto, si bien abstracto, va a marcar de manera concreta, y en la práctica, todo el modo de la composición de la obra, dirigido a construir un todo compuesto por partes que funcione del modo en que lo hacen los organismos vivos. Esta forma de estructurar las figuras "*alrededor de un eje central que sirve de pivote para un movimiento libre, y sin embargo equilibrado, de la cabeza, hombros, pelvis y extremidades*",¹⁰ como hemos visto, se aleja definitivamente de la proporcionalidad arcaica marcando nuevas formas de idear, componer y ejecutar una escultura, de las que resultan nuevas reglas y maneras de concebir qué es una escultura y quién es un escultor. No queremos decir con esto que el saber del pasado se olvide, sino que pasa a ser parte de una nueva estructura, en la que encontramos preocupaciones semejantes, pero con resultados totalmente diferentes.

Esta idea que en un principio se aplica al cuerpo, luego a la escultura o la pintura, también puede aplicarse a la poesía, a la retórica o a la filosofía; así, la idea de la belleza como *symmetría* pasa de la escultura a la escritura, ya que, como nos dice Platón en el Fedro, "*todo discurso debe estar constituido como un ser vivo, con su propio cuerpo (...)*"

⁸ Plutarco, *Moralia. De audiendo*, XIII 45c.

⁹ Galeno, *idem*.

¹⁰ *Vid. supra*, p. 68, n. 25.

y sus partes “*escritas de modo que convengan unas a las otras y con el todo*”.¹¹ Sin embargo, el término que usa Platón para referirse a esta organicidad que da como resultado una obra “bien trabada” y bella no es *symmetria* sino *syostasi*. El cambio es significativo, ya que no sólo permite detallar la relación entre partes y todo, sino que ya es verdaderamente filosófica.

La *symmetría*, como la concibe Policleto, es el inicio de la tratadística, de esos escritos pensados en y para los artistas y el círculo de personas interesadas en su obra, por ello es concreto y seguramente se refería a la manera en que se podía crear una escultura de figura humana. No obstante, Platón convierte esta proporcionalidad en parte de una teoría que explica no sólo la relación entre partes y todo, sino también la relación entre “toda la realidad en cuanto reflejo del mundo de las ideas y en particular de la idea del Bien”,¹² donde la *symmetría* ya no es lo fundamental, sino una entre otras de las cualidades que se necesitan para lograr, como dice el mismo Platón en el Gorgias, “(...) *que el todo resulte un objeto bien ensamblado, y por ello ordenado y embellecido*”.¹³

Y es que *syostasi* no se refiere tan sólo a la proporcionalidad, sino al acto de componer mismo; por ello podemos traducir —como lo hace Antonio López Eire— el término como entramado, ensamblaje o trabazón, que implica el orden, la limitación y el carácter orgánico de la obra. Si bien Platón abunda en ejemplos en los que compara la poesía con la pintura, esta teoría es fundamentalmente literaria, y aunque desconfíe de la misma escritura, se refiere a textos escritos. Ésta es una de las razones por las que busca cambiar los patrones anteriores con los que era juzgada la poesía y pone el énfasis en su construcción y corrección, antes que en la inspiración divina. Debemos considerar que los poetas todavía en el mismo siglo v a.C., si bien no desdeñaban el uso de la *téchne*, centraban su atención en la inspiración de las musas. La función educadora de la poesía en la *paideia* griega, hace que la comprensión de lo que dicen los poetas y cómo lo dicen sea lo más importante. Sin embargo, estos criterios están marcados por la oralidad de la cultura griega, ya que las reglas y normas que sigue este medio son fundamentalmente distintas de las que seguirán los poetas que se expresan por medio de la escritura.

¹¹ Platón, *Fedro*, 264c.

¹² López Eire, A., 2001, p. 235.

¹³ Platón Gorgias, 503 e. Sigo la traducción de Antonio López Eire en *op. cit.*, p. 236.

Para Platón la poesía imita con la palabra algo que a su vez es un reflejo de las ideas y, si bien en términos gnoseológicos está alejada de la verdad, por su construcción, tiene que tomar la misma forma que la naturaleza y ésta es la orgánica. El todo tiene que estar ordenado, bien tramado y proporcionado. La idea de que el discurso debe ser como un ser vivo, con un cuerpo bien constituido, con todas sus partes en su lugar y en proporción,¹⁴ engloba el concepto de *symmetría* y lo hace parte de una teoría más amplia, que no sólo es mera especulación, sino que se adentra en el campo de la *téchne*, como cuando Sócrates le dice a Fedro cómo debe hacerse un discurso y a quién dirigirlo, no sólo analiza sino también prescribe.

La obra debe tener orden, *symmetría*, y un carácter orgánico, sólo entonces será bella; sin embargo, Platón no abunda sobre el cómo con precisión, ya que su interés no está centrado en las *téchnai*, aun cuando las bases de la estética clasicista ya están dadas. La coherencia, lo verosímil, necesarios para que la obra esté bien tramada, serán desarrollados por Aristóteles, aunque por otros caminos. La necesidad de la unidad que está presente en la *Poética*, tiene su deuda con la filosofía platónica y a su vez con la teoría desarrollada por Policeto. Hay que destacar que en este caso, si bien esta teoría es aplicable a las artes plásticas —y lo fue durante mucho tiempo—, la diferencia en el medio no permite que las prescripciones que funcionan en el ámbito de la poesía o la retórica funcionen del mismo modo en la escultura y la pintura. Explicar con palabras es, como diría Cenino Cennini, a finales del siglo XIV, como aprender sin maestro; no importa cuántos libros se lean, ni cuanto tiempo se dedique, el esfuerzo resulta infructuoso.¹⁵ Esta misma idea se expresa en los tratados hipocráticos, pues de la misma manera que los textos médicos se usaban en conjunto con un entrenamiento práctico para realizar una cirugía, así Policeto no sólo escribió que la belleza reside en la proporcionalidad de las partes sino que las reglas y normas están también en su obra misma, para aquellos que puedan seguirlas.¹⁶

¹⁴ Platón, *Fedro*, 264 c. “Pero creo que considerarás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo.”

¹⁵ *Vid. supra*, p. 5, nota 12.

¹⁶ El problema al que se enfrenta el escultor es la ejecución, pues a diferencia de la escultura arcaica, la cual tenía un vocabulario establecido de formas para componer —por ejemplo, tenían diversas soluciones para el abdomen, las cuales se podían adaptar a diferentes posturas y figuras—, la definición de Policeto es tan abstracta que sin su obra podríamos pensar que es sólo reflexión teórica. Es así que podemos preguntarnos cómo se cumple esta regla y bajo qué premisas podemos decir que algo es bello, que tiene *symmetría*, en el sentido de Policeto. Otro factor es que los artistas ven como algo evidente esta norma, pues no se presenta

Tenemos pues que la belleza reside en la relación entre el todo y las partes, pero la *symmetría*, o la construcción orgánica, no fueron las únicas formas que usaron los griegos para explicar la obtención de la belleza. Por ejemplo, en el *Encomio a Helena*, Gorgias usa una forma totalmente diferente para expresar esta relación, que implica la creación de un cuerpo a partir de muchas partes;¹⁷ también Jenofonte, en las *Memorables*, explica que, como “no es fácil hallar un hombre sin imperfección” se busca juntar “de muchos lo más bello de cada uno” para componer “cuerpos totalmente bellos”.¹⁸ Lo anterior hace inevitable la referencia a la anécdota del pintor Zeuxis de Heraclea, que relata Plinio,¹⁹ según la cual, para realizar una imagen para el templo de Hera Lacinia escogió a cinco jóvenes agrigentinias, de quienes a su vez escogió las mejores partes. Esta tradición de juntar partes bellas para obtener un todo de mayor belleza no implica una forma de *symmetría*, sino que está vinculada con una tradición más antigua que implica la excelencia en el oficio artesanal donde las formas y los colores se presentan como espectáculo y deleite a la vista.

La profusa decoración de los drapeados y planos y la línea ondulante que recorre las figuras que encontramos en la pintura de vasos del siglo VI a.C., nos muestran cómo, juntando partes bellas podemos tener un resultado bello, como nos lo demuestra la obra de Lido, Amasis y Exekias; también en la escultura podemos encontrar motivos semejantes en el delicado trabajo de los paños del chiton y el himatión de las *korai*, y los diferentes tratamientos del cabello, las orejas y coyunturas de los *kouroi*. A pesar de que a finales del periodo arcaico las figuras pueden resultar menos rígidas y esquemáticas, no dejan de ser una serie de yuxtaposiciones de partes, que sin embargo logran un todo que es cualitativamente diferente de ellas.²⁰

Esta otra forma de obtener belleza que no usa la *symmetría*, que no piensa en el todo como un organismo, no está confinada al ámbito de la plástica; también la

como algo mensurable y objetivo, sino como algo que se muestra. La única manera de acceder a este conocimiento es por medio del ensayo y el error, el maestro aprueba o desaprueba la obra, mostrando al estudiante si se acerca o se aleja de la norma. Una vez adquirido este conocimiento, el alumno es capaz de ver en su propia obra los defectos o aciertos que ésta tenga. Esto no quiere decir que no sea objetiva, sino que la enunciación de la regla debe ser algo general, mientras que los problemas con que se enfrenta un artista en una obra son particulares. Para la relación entre experiencia y los tratados en el corpus hipocrático cf. Dean-Jones, L. “Literacy and the Charlatan in Ancient Greek Medicine” en Yunis, H. ed., 2003, pp. 108-121.

¹⁷ Gorgias, *Helena*, 18. “Por otro lado, los pintores, cuando a partir de muchos colores y cuerpos crean un solo cuerpo y figura, procuran deleite a la vista (...)”.

¹⁸ Jenofonte, *Memorabilia*, III 10, 2.

¹⁹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXV, 64.

²⁰ *Vid. supra.*, p. 36, n.54.

encontramos en la literatura, no sólo en el siglos VI y V a.C., sino mucho antes, como podemos observar en las muchas descripciones de los objetos en la *Ilíada*, como la copa de Néstor o el escudo de Aquiles. Incluso en las descripciones que no son particularmente detalladas encontramos ese gusto por el despliegue de colores y materiales preciosos, como el oro o la plata. El acento no está en una detallada descripción del todo, sino en los maravillosos detalles de las partes, los argénteos clavos, las patas esmaltadas y los cinturones de cien flecos, y en donde los detalles son muy importantes, tanto que en la descripción del escudo de Aquiles la forma total del escudo —el todo— es lo menos relevante.

Podríamos considerar que una vez que la noción de *symmetría* y luego la de organismo invadieron la teoría y la práctica artística, esta forma de entender la belleza fue desechada; muestra de ello serían los desarrollos artísticos de la escultura y la pintura del siglo V a.C., así como el *Canon* de Policleto, la filosofía de Platón y luego la de Aristóteles. Esto no es así, las dos formas siguieron coexistiendo no como separadas sino en una peculiar mezcla, en donde el detalle es tan importante como el todo.

Y es que es difícil ver cómo convivían estas dos formas diferentes de concebir la composición y la eficacia del producto terminado, si no fuera por los pocos ejemplos que se conservan de la gran estatuaria griega en bronce. Las esculturas tenían incrustaciones, pátinas de variados colores y también se les adornaba con vestidos y joyas. Aun en el caso de Praxíteles, ya en pleno siglo IV, las partes son importantes, como lo muestran las botas de Hermes, en donde los lazos que las sujetan recorren el pie de la figura delicadamente. Por ello, no podemos pensar que la escultura griega responda a los mismos patrones que la renacentista; ya que la escultura griega en cierto modo no existe, no hay por ello término de comparación. Los blancos mármoles de la Italia del Renacimiento, en donde la figura era concebida desde la tradición inaugurada por Policleto, no son el mejor ejemplo de cómo se hacía el entramado, la estructura de una escultura griega, en donde dos tradiciones se mezclaban sin violencia alguna.

Incluso en la literatura, ya en el siglo II a.C., Luciano hace uso de esta concepción para describir a la bellísima Pantea,²¹ a las que las palabras no pueden describir y a la que tampoco le bastan la cabeza de la Afrodita de Cnido de Praxíteles, las mejillas y la nariz

²¹ Cf. Luciano, *Imagines*, VI 9.

de la Atenea Lemnia de Fidias, la sonrisa de la Sosandra de Calamis, la cabellera de la Hera de Eufránor y las cejas de la Casandra de Polignoto. Incluso Homero, llamado por Luciano “*el mejor de los pintores*”,²² es llamado para dar forma a la imagen que tanto busca describir con certeza.

Esta mezcla compleja de saberes y prácticas nos muestra, por un lado, que no hay posibilidad de entender el arte griego fuera de sus propias premisas; por el otro, que es posible que en las prácticas tengamos un conjunto de saberes disímbolos conviviendo en un mismo momento y afectando a una misma obra de formas diversas. La estrecha relación que guardaban las teorías con las reglas y normas que se utilizaban en los talleres y entre los poetas y rétores para componer sus obras, se muestra no sólo en ella sino en la composición de tratados, que lamentablemente no conocemos.

6.1 *Belleza y regla artística*

Cuando los historiadores y críticos de arte hablan de “obra de arte”, en el sentido de obra maestra, autosuficiente y autoevidente, no toman en cuenta la tradición de los talleres, sino que nos remiten a una serie de consideraciones que tienen su origen en una estética normativa, que usualmente se retrotrae a la *Poética* de Aristóteles.²³ Así, las teorías sobre la belleza y las normas y reglas que debe cumplir una obra para ser calificada de autosuficiente y autónoma son aplicadas a todo el arte griego —no sólo del siglo v a.C., momento en que inicia esta teoría, sino como un criterio objetivo que puede aplicarse a una serie completa de objetos heterogéneos.

Consideramos necesario preguntar si esta idea de la belleza como proporcionalidad nació —como Atenea de la cabeza de Zeus— completa y sólida, como si antes no hubiera habido algún interés, concepción o explicación que hablara de la belleza; como si antes de la mitad de siglo v no hubiera habido reglas y normas que la definieran, antes de que fuera campo de reflexión propiamente filosófica. Partiendo de

²² Luciano, *op. cit.*, 8.

²³ Gombrich, E. H., “La Madonna della Sedia de Rafael” en Gombrich, 1984, pp. 157-158. “En Aristóteles no sólo leemos que el arte es imitación, mimesis, sino que también ha de ser imitación de una cosa íntegra (...) Fue Aristóteles, además, el que enlazó esta idea del todo con la idea de la belleza visual que pertenece a un organismo (...) Una criatura muy pequeña no podría ser hermosa, porque no podríamos percibir las partes como elementos articulados del orden, ni tampoco muy grande, pues como dice Aristóteles ‘en una criatura de mil kilómetros (*sic*) de longitud no podríamos abarcar el total’. Para Aristóteles, el gran biólogo, la idea del todo orgánico es crucial en su sistema de pensamiento”.

esta idea es necesario preguntarnos si es que hubo otras concepciones diferentes de la belleza y, si éste es el caso, a quién interesaban, sobre quiénes o qué ejercía su dominio y si hay testimonios que nos muestren este orden de cosas.

En primer lugar, podemos decir que la concepción de la belleza que reside en la relación entre todo y partes, regida por la idea de proporcionalidad, desarrollada por Policleto, es la que usualmente encontramos como definición clásica de la belleza²⁴ —en donde el orden, la claridad, la distinción de las partes es necesaria para el armado de un todo armonioso, que es el objetivo del creador al construir su obra.²⁵ Como nos muestra Gombrich en *Norma y Forma*, los mismos historiadores del arte, para elaborar el análisis estilístico de las obras plásticas, toman como base para la distinción de éstas la regla clásica.²⁶ Esto no puede ser de otro modo, ya que parten de la tradición heredada del Renacimiento, en donde se usaron estas mismas reglas para la crítica y la historia de las artes. Así, pareciera que se puede estar en contra, a favor o no participar de ellas, pero que no se reconocieran formas alternativas de construcción y de análisis de la obra. Esta serie de normas se convirtieron en preceptos restrictivos que dieron lugar a rebeliones;²⁷

²⁴ Estamos conscientes de que la palabra “clásico” usada en este modo entraña una cierta ambigüedad, pero es la ambigüedad que encontramos en los textos mismos. Si para Gombrich en “Norma y forma”, en Gombrich, 1984, p. 214, clásico es “una solución sin par, susceptible de ser repetida, pero no superada”, debemos entender que no sólo parte de la idea de que “When we speak of a ‘classic example’ of something, or of a ‘classical phase’ (...) we use words *qualitatively* to express recognition of a standard of perfection within a particular genre (...)” o que toma en cuenta que “The adjective *classicus* thus came to mean ‘of or pertaining to class’ in a general way, but most often it referred to things associated with the upper classes”. Pollitt, 1972, p. 1. También debemos tomar en cuenta que la definición de clásico parte de la concepción de belleza de Aristóteles, y no sólo eso, pues da por descontando los desarrollos y transformaciones que ésta sufrió en el Renacimiento e incluso en los siglos XVII y XVIII.

²⁵ Gombrich, E. H., “La Madonna della Sedia de Rafael” en Gombrich, 1984, p.157 “Pues ¿cómo describir esta sensación de solución perfecta que nos invade al situarnos ante tal obra maestra? (Se refiere a la *Madonna della Sedia* de Rafael, objeto de este texto y que estaba describiendo dos párrafos más arriba) La he calificado de autosuficiente, autónoma, clásica y si el lector profundiza en el tema encontrará libros nuevos y viejos jugando con variantes de diversos sinónimos de unidad e integración orgánica. (...) Pues no se trata de uno de esos clichés de moda que se han deslizado en la jerga de la crítica de última hora. Se lo encuentra, por ejemplo, en la traducción inglesa dieciochesca del *Principios de pintura* de De Piles. ‘No basta’, dice el famoso crítico francés, ‘que cada una de las partes (de la pintura) tenga su disposición y propiedad particulares; han de concordar y componer no otra cosa que un todo armonioso’ (...)”.

²⁶ Gombrich, E. H., “Norma y forma” en Gombrich, 1984, p. 192. “La tradición clásica de la estética normativa fue la primera en formular varias reglas artísticas, y esas reglas es más fácil formularlas negativamente, como un catálogo de pecados que hay que evitar. Igual que la mayor parte de los Diez Mandamientos son en realidad prohibiciones, la mayor parte de las reglas artísticas y estilísticas son admoniciones en contra de ciertos pecados. Hemos asistido a la caracterización de algunos de estos pecados en las citas previas: la disarmonía, lo arbitrario y lo ilógico han de ser tabú para los que signan el canon clásico.”

²⁷ Gombrich, E. H., *op. cit.*, pp. 192-193. “El que quisiera encontrar algún rasgo morfológico que relacionara a Alberto Burri con Salvador Dalí y Francis Bacon con Capogrossi lo tendría verdaderamente

esto es que a los preceptos de orden, claridad y armonía se contrapusieron sus contrarios, se buscaron temas y formas que estarían en contra de la regla, como si todos los movimientos artísticos respondieran siempre a un mismo sistema.

Si bien podemos decir con Gombrich que el “ideal clásico” ha dado un “núcleo objetivo” que ha posibilitado la creación de nuevas categorías para otro tipo de arte, no podemos negar que estas mismas reglas no son una construcción coherente y unitaria, sino una serie de nociones que se han construido a lo largo del tiempo y a las que mucho ayudó la serie de normas que se establecieron en la Academia.²⁸ Esto nos da una pista para comprender que las concepciones de la belleza clásica no pueden ser el punto de partida y origen de todas las concepciones sobre la belleza, ya que estas mismas debieron tener un desarrollo similar; incluso podemos afirmar que antes del siglo V a.C. tenemos concepciones y definiciones de la belleza que no forman parte de esta definición clásica, por ello es necesario ir mucho más atrás en el tiempo y buscar estos discursos que hablan de ella, para descubrir si hubo una forma alternativa o diferente a este conjunto de reglas que, como hemos visto, constituyen la llamada “belleza clásica”.

Este retrotraerse en el tiempo implica que no sólo debemos buscar en la primera mitad del siglo V, sino mucho antes, por lo que por necesidad el tipo de textos que encontraremos distan, por su naturaleza y función, del tratado que busca explicar una

difícil, pero resultaría en extremo sencillo darse cuenta de que todos ellos tratan de evitar ser académicos, todos hubieran disgustado a Bellori y aceptado de buen grado su condena.”

²⁸ Durante el siglo XV y parte del XVI, la educación artística no estaba institucionalizada, no había “escuelas” sino talleres en los que se enseñaba un oficio. En el Renacimiento, a partir de la idea humanista del regreso a los clásicos surge la idea de la creación de academias —inspiradas en el modelo de Platón—, las que se conformaron a partir de círculos de estudiosos opuestos al sistema jerarquizado de la educación medieval. Modelo de ellas fue la de Marsilio Ficino, a la que acudieron pintores como Botticelli o Miguel Ángel. Por otro lado, en este periodo se intentó equiparar el arte de la pintura con las otras siete artes liberales, iniciando con ello la llamada *scienza della pittura*, en la que la historia del arte, la crítica, la estética, lo mismo que materias relacionadas con el aprendizaje práctico del oficio como la perspectiva, la geometría, la anatomía y la composición se consideraban un todo. Por ello, cuando se crea la Academia de San Luca en el siglo XVII, se reconoce a sí misma como una institución teórica; que enseña a la mente antes que educar la mano, los cursos giraban en torno a la discusión sobre la primacía de la pintura sobre la escultura, la definición del *diseño* o la composición.

Otro aspecto importante, que toma como antecedente a Vasari, es el desarrollo de la historia del arte, pero ahora no se trata sólo del encomio del propio momento, sino de enseñar una “verdadera” doctrina. Uno de los tratadistas representativos de esa época, Giovanni Bellori, piensa que el arte se ha desviado de la forma ideal de representar —pensemos en Rafael—, y que para recuperarla debe plegarse a ciertas reglas, a un orden que, si bien emana de la tratadística renacentista anterior, es necesariamente diferente. El nuevo estilo que elogian es el llamado neoclásico o académico, denominado así para distinguirlo del arte clásico y del renacentista, y lo encontramos ya tanto en Annibale Carracci como Guido Reni, teniendo a su principal representante en Nicolás Poussin, quien fue además uno de los principales teóricos de su tiempo.

noción que se interesa por una serie de fenómenos particulares, contraponiéndose a un saber heredado y que discuta y se relacione con otros textos semejantes. Es sabido que no hay noticias de textos que hablen explícitamente sobre la belleza o tratados sobre la composición poética o plástica antes de la mitad del siglo V a.C., por lo que un estudio sobre el tema sería de carácter heterogéneo, ya que debería tomar en cuenta a los poetas, pero también a historiadores y rétores, además de considerar las formas de vocabulario aplicado a la escultura cultual y votiva. Creemos que las ideas en torno a este tipo de belleza no desaparecen con la elaboración del concepto del todo armonioso; asimismo, que es necesario y deseable mostrar textos y obras que muestren esta concepción, pues no creemos que haya una evolución en las nociones que presentamos, sino una serie de yuxtaposiciones, convivencias y correlaciones en la obra de poetas, filósofos, rétores, pintores y escultores. Este estudio de la belleza previo a la idea de proporcionalidad se hace necesario para entender el concepto en su diferencia, aun cuando su completo desarrollo excede los límites de este estudio.

En los esponsales de Peleo y Tetis, Éride, la discordia, quien no había sido invitada al matrimonio, arrojó la famosa manzana dorada que llevaba la inscripción “a la más bella”. Sabemos a lo que dio lugar y que no estaba fuera del plan de Zeus el que la Guerra de Troya comenzara con un concurso de belleza, así como que tuviera como objeto el rescate de la mujer más bella. De este modo, no debe sorprendernos que al interior de la *Iliada* encontremos numerosas menciones sobre la belleza de héroes, doncellas y dioses.

Homero nos describe objetos y lugares maravillosos, cómo los hombres se asemejan por breves momentos a los inmortales o brillan con el fulgor del fuego o del sol. La pregunta es entonces si, partiendo de epítetos, símiles y descripciones podemos encontrar algo semejante a una definición de belleza, en caso de que sea una sola, y si ésta sólo se encuentra en Homero o si es probable encontrarla en más obras y autores. Por otro lado, también debemos preguntarnos si es que esta definición tiene alguna relación con la estructura y el estilo de los textos en los que se presenta o si simplemente se aplica a las descripciones de objetos sin tener consecuencias sobre la composición del texto en su conjunto.

Para comenzar, hemos considerado una muestra representativa, que no exhaustiva, de versos que mencionaran la belleza en la *Ilíada* y la *Odisea*, sin buscar con ello clasificar la forma, sino el contenido. En esta selección hemos hecho una clasificación que divide objetos y sujetos; en primer lugar, tomamos en cuenta que los objetos bellos pueden ser nuevos o usados, hechos de materiales más o menos preciosos, en segundo, en cuanto a los sujetos, tomamos en cuenta a los que elaboran los objetos y a los hombres y mujeres, ya sea en su aspecto “natural” o cuando son tocados por un dios.²⁹ Por último, consideramos objetos y sujetos que brillan, ya sea por el material con el que están elaborados, por estar ungidos con aceite, o por tener luz propia.³⁰ Una mención en particular se refiere a las cosas que causan maravilla, que usualmente son objetos de manufactura divina.³¹ En el caso de Hesíodo, hemos tomado de la *Teogonía* solamente el pasaje que se refiere a la creación de Pandora, pues creemos que la describe de tal modo que es representativa de objetos y sujetos, no es humana, pero tampoco la podemos considerar un objeto.³² No sobra decir que no pretendemos agotar todas las posibles interpretaciones del tema, sino presentar esta concepción de belleza como antecedente y contexto de la que surgirá a mediados del siglo V a.C.

Es claro que tomamos como punto de partida a Homero y le dedicamos mayor atención debido a que la historia de la literatura griega comienza con la *Ilíada* y la *Odisea*. Homero,

²⁹ La clasificación a la que hacemos referencia separa los sujetos de los objetos, no porque éstos conserven su belleza por siempre, sino porque la belleza humana es menos constante y pasajera. Para los objetos bellos en general Cf. Homero, *Ilias*, II 447-449, IV 132-133, V 727-731, VIII 191-193, XI 38-40, 628-635, XVIII 561-577 y XXIV 228- 234; para los objetos nuevos cf. Homero, *op. cit.*, II 42-43, IX 121-124 y XXIII 267-270. En el caso de los hombres que fabrican esta clase de objetos cf. Homero, *op. cit.*, V 60-61 y XII 294-295; finalmente para la belleza de hombres y mujeres cf. Homero, *op. cit.*, II 391-394, XIII 429-432, XX 331-335, XXI 107- 109, XXII 71-76 y Homero, *Odyssea*, I 200-240, II 10-20, III 460-470 y IV 120-130. Hay una diferencia entre la belleza marcial del guerrero y la de una mujer, en este caso el pasaje de *Ilias*, II 391-394, que describe la belleza femenina de Paris se contrapone al de XXII 71-76, en que se describe al guerrero caído. *Vid. supra*, pp. 34-36.

³⁰ La lista indica una tendencia a entender el brillo como una característica de los objetos bellos, un reflejo de las cualidades del guerrero y una cualidad que se vincula con lo divino cf. Homero, *Ilias*, III 419, IV 226, V 4-7, VI 293-295, X 75-76, XIII, 242-245, XIV 175-185, XIX 15-17, 371-374, 381-382 y Homero, *Odyssea*, IV 40-50, creemos que una búsqueda en el vocabulario homérico de adjetivos como *ambrósios* y *nectáreos*, que abarcan el significado de fulgentes, sería el siguiente paso en una investigación centrada solamente en Homero. Por otro lado, el brillo también se relaciona con el cabello rubio de mucho de los héroes de la *Ilíada*, como es el caso de Aquiles. Cf. Homero, *Ilias*, II 642, III 284, 434, IV, 183, 210, V 500, X 240, XI 125, 740, XVII 6, 18, 113, 124, 673, 684 y XXIII 141, 293, 401, 438.

³¹ Cf. Homero, *op. cit.*, V 722-726, X 436-441, XVIII 81-86, 372-377, 544-549, Homero, *Odyssea*, VI 306, VII 45 y VIII 366.

³² Hesíodo, *Theogonia*, 570- 589 y *Opera et Dies*, 57-82.

su creador, el poeta “divino”, el más sabio e inspirado tiene una influencia en la literatura, la lengua, el arte y la filosofía griegas como ningún otro autor la habrá de tener. Maestro y educador de los griegos, fuente inagotable de sabiduría, sus versos fueron convertidos en oráculos y encantamientos. El lenguaje homérico, en realidad ya una lengua literaria, influye en el estilo y la composición de la elegía y la mélica; tampoco podríamos entender la tragedia sin los temas y el lenguaje de la épica.

Modelo de estilo, fuente de inspiración, la obra de Homero es la culminación de un largo proceso de una tradición de poesía oral de la que no tenemos otro testimonio, pues no responde a las proporciones normales de la poesía oral, y que al mismo tiempo es su producto más acabado. No sabemos la fecha de la composición de estos poemas, que hay que situar entre la Guerra de Troya y el siglo VII a.C., aunque haya autores que los consideren posteriores a Hesíodo,³³ la generalidad de lo sitúa regularmente alrededor del siglo VIII a.C.

Es necesario decir que, si bien hablaremos del estilo de composición de los poemas, debemos aclarar que el modo de su composición sigue en debate, pues no hay seguridad alguna de cuándo fue escrito y si la escritura tuvo realmente un papel importante en su composición; si fue compuesto por un gran poeta o si fue compilado por uno no tan talentoso, e incluso qué tiene que ver la borrosa figura de Homero en todo esto. Sin entrar en más detalles sobre el texto mismo, en un sentido filológico, sino sobre este tipo de enunciaciones que al ser repetidas debían formar parte del texto original, ya que no son menciones aisladas, sino que se repiten una y otra vez en todo el texto y en múltiples contextos, diremos en primer lugar que éstas varían de la *Ilíada* a la *Odisea*, ya que hay un cambio de ambientes, situaciones y personajes; por ejemplo, en la *Odisea* las figuras femeninas se hacen más importantes y la descripción de los lugares por los que pasan Odiseo y Telémaco se hace necesaria. A partir de nuestra clasificación podemos decir que los epítetos en los que se une *eu* a la palabra, parecieran surgir en contextos en donde se necesita una palabra que termine el hexámetro, por lo que expresiones como “hermosos cabellos”, “hermosas crines”, “bellos presentes”, “bellas ruedas”, “bellas mejillas”,

³³ Fowler, R.L., “Several scholars have recently restated the case for thinking that Hesiod antedates Homer; if this is true, all the cultural ‘developments’ traced in the poetry of Hesiod become questionable. Indeed, the *Odyssey* may well be contemporary with Archilochus”. Los estudiosos a los que se refiere el autor, serían Martin West, Walter Burkert y E. Heitsch. Sin embargo, en la nota 10 de este mismo libro, Fowler refiere que algunos de ellos ya no están tan seguros de esta afirmación.

realmente no añaden nada al objeto del que se habla, pareciera que del sólo epíteto no sacara mucho más que la fórmula repetida una y otra vez, tal vez simplemente una sensación de lujo, de ostentación de un tiempo en donde todo participaba de este modo de ser. Por otro lado, hay casos en que la belleza va más allá del mero adjetivo; al ocuparnos de los objetos, los dividiremos en humanos y divinos, los que a su vez pueden estar hechos de materiales preciosos, ser nuevos o simplemente estar bien hechos.³⁴ Es evidente que algunas de las diferencias más marcadas están en el material, sea oro o plata, en donde “tachonada con clavos de plata”, “áurea”, “argénteos”, “purpúreo” al lado de “impetuoso”, “elaborado con arte”, “ajustado”, “delicado” o “suave”, agregan a la descripción datos que dan más idea sobre lo que se consideraba bello. A este tipo de consideraciones se añaden las que dan idea de lo nuevo, “clavadas por primera vez”, “no tocados por el fuego”, “recién hecho” o “recién teñido”, que se aplican a pocos objetos, en particular a los premios de los juegos de Patroclo, en donde se considera especialmente el valor de cada objeto. Podemos decir que, en estos casos, la idea de lo bello tendría que ver con la magnificencia del objeto, su correcta hechura y su valor, pero no sólo eso, ya que muchas veces a este tipo de descripciones se agrega la idea de brillo, de un esplendor que sale de los objetos, así “la resplandeciente panoplia”, “los pendientes que irradiaban un brillo encantador”, “el cegador bronce”, “el rutilante bronce”, “la armadura broncea y chispeante” o “refulgía cual astro” entre otros, se aplican a objetos que pueden no ser de oro o plata, ya que es común encontrarlos en las descripciones de las armas.

Cuando consideramos los ejemplos en los que el brillo proviene de una persona, vemos que éste tiene una clara vinculación con lo divino y que no sólo causa admiración por su belleza, sino que puede ser considerado como terrorífico, pues deja ver el valor del

³⁴ Es importante precisar que en Homero no hace un corte neto entre el mundo divino y el humano, por lo que hay casos en los que los humanos tienen presentes divinos —como la armadura de Peleo, la de Aquiles o el velo de Andrómaca—, por ello la diferencia entre los útiles divinos y humanos no tiene que ver con la forma, sino con la calidad, los objetos. También es claro que hay diferencias entre la *Ilíada* y la *Odisea*, ya que muchos de los objetos preferidos por el poeta en la primera no aparecen en la segunda, así de los ambientes de la primera, la guerra y el banquete, sólo se repite el banquete, a los que se agregan en la *Odisea* los palacios, que en la primera sólo se dejan ver con las descripciones de la tienda de Aquiles —que es tan sólo una tienda, por más elaborada que sea—, y en las descripciones de las moradas de los dioses. Así, la relación pormenorizada de las armas, de los carros, es connatural a la primera y ocupa buena parte de los ejemplos que presentaremos.

guerrero.³⁵ De esta forma vemos que el brillo en los objetos denota su valor y riqueza, mientras que el brillo entre los mortales se vincula con los dioses, es algo inmediatamente percibido y por ello no puede ser definido. Sabemos qué es bello, ya que la verdad del hecho salta a la vista, pero a los ojos de los griegos, esta belleza es más que deleite y lujo, tiene que ver con la verdad. Si bien en este contexto debemos decir que la definición de la belleza es ostensiva, porque es verdadera, no es una mera apariencia que cambie ante nuestros ojos. Para entender esta vinculación, debemos considerar en primer lugar que lo más valorado entre los griegos en una obra era su impresión general, su impacto emocional, el cual estaba relacionado con la forma, pero fundamentado en el contenido del discurso o del poema. No hay pues una separación entre forma y contenido, por lo que si una forma es bella seguramente es verdadera —de aquí parte la crítica de Platón a los poetas, pues cuando todo es forma, se corrompe el sentido original del discurso, la forma esplendente que oculta un significado falso es tan peligrosa como la caja de Pandora.

Es a partir del impacto emocional que debemos entender la forma de la estructuración de la obra. En el caso de los objetos que causan maravilla —pues estamos ante un impacto global de partes bellísimas—, que nos llenan de admiración, tal vez el mejor ejemplo de ello sea la descripción de Pandora en la *Teogonía* de Hesíodo. Su comparación con la escultura de una discreta doncella, su ropa brillante y muchos adornos, hacen que este “bello mal” sea *thauma idesthai*, una maravilla para los dioses y hombres, cuya vista que provoca el deseo. No hay una descripción en Hesíodo que nos diga exactamente cómo era Pandora, pues su apariencia real no es importante, sino la impresión que causa en el observador.³⁶ Dicha impresión que perturba la mente, la vemos en el pensamiento de Aristóteles, como algo que rebasa las categorías lógicas y del conocimiento natural objetivo, es lo que está fuera de lo ordinario y que por ello tiene una

³⁵ Homero, *Ilias*, XVII 205-206. “la diosa de la casta de Zeus coronó su cabeza de un nimbo / áureo e hizo brotar de su cuerpo una inflamada llama ardiente”; XIX 16-17 “apenas verlos, sintió una renovada ira que le invadía, sus ojos / emitieron bajo los párpados un terrible fulgor como un destello”, y XXII 25-28 “El anciano Príamo fue el primero en verlo con sus ojos / lanzado por la llanura, resplandeciente como el astro / que sale en otoño y cuyos deslumbrantes destellos resultan / patentes entre las muchas estrellas en la oscuridad de la noche”.

³⁶ Sprague Becker, A., 1993, p. 283. “Though the quality of being modest, or full of reverence, may have outward and visible signs, the text does not describe them. We are privy only to the describer’s interpretation of visible phenomena. The bard names a quality, the appearance of which the audience can imagine, but he does not attempt to describe the visible signs that suggest that interpretation”.

causa irracional, ajena al que percibe el suceso.³⁷ La interpretación de Aristóteles de lo maravilloso³⁸ se encuentra en el contexto de la imitación de las acciones que inspiran temor y compasión y cómo “éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras”.³⁹ Este acto inesperado, maravilloso, no es fruto del azar, y debe tener una intención que se relacione con la fábula, pues así da mayor belleza a la representación. Pareciera que en Aristóteles la vinculación con lo divino de estos objetos se pierde y tuviéramos una causalidad natural, lo importante para nosotros es que lo maravilloso se entiende como un recurso más al servicio del poeta, que debe lograr la unidad en su obra y al usar lo maravilloso, debe por tanto articularlo de la misma forma que los demás elementos, para formar una obra completa y acabada.

No es el caso de Hesíodo, en donde no hay forma de definirla; la belleza es simplemente algo que se muestra, algo que se predica, no algo que se define a partir de las relaciones del todo con sus partes, pues el todo es la acumulación de ellas.⁴⁰ No hay pues el orden, la claridad y la proporción que vemos en la teoría de Policleto, la definición de belleza a partir de la *symmetría*, que implica la idea de un todo orgánico es ajena a esta otra definición de belleza. No es que creamos que en el caso de Policleto estemos ante un verdadero formalismo, pero puede ser confundido con él, debido a la importancia de la forma en su teoría. La crítica de Sócrates a Kleiton, quien se preocupa por la perfección formal de sus esculturas, que “ponen en juego diversos músculos, estirándose a veces, encogiéndose otras” son exitosas no porque imiten el cuerpo sino porque imitan el alma.⁴¹ Si la belleza se vincula con un cierto tipo de carácter, si lo exterior e interior no pueden separarse, podemos decir que a menos que nuestros sentidos nos engañen o estemos ante un artificio de los dioses, lo bello se equivale con lo verdadero.

Debemos tomar en cuenta que en Grecia hay una serie de tecnologías del discurso, con prácticas, reglas y estrategias que no siempre coinciden con las nuestras, en donde la forma y el contenido se articulan con el contexto de forma diferente. Sabemos que en una obra artística la forma y el contenido se deben articular de forma adecuada, pues lo que se

³⁷ Cf. Aspe Armella, V. 2002, p. 55.

³⁸ Aristóteles menciona dos veces el término en la *Poética* 1452 a 1-10 y 1460 a 11-12.

³⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1452 a 2-3.

⁴⁰ Sprague Becker, A., *op.cit.*, pp. 277-290.

⁴¹ Jenofonte, *Memorabilia* III 10.6-8. *Vid. supra.*, p. 10, n. 24.

dice cuenta tanto como la forma en que se dice, aunque hoy en día no pensemos que el contenido afecte de manera inmediata la forma. El contenido puede ser verdadero, pero esto no quiere decir que tengamos una forma bella; de hecho, en un contexto artístico contemporáneo, la verdad se articula con la forma de manera menos restringida que en el contexto griego, pues la verdad y lo falso juegan papeles menos precisos en los que los artistas pueden situarse con precisión. En el caso de los griegos la parte cognitiva —la que nos dice del poema—, y la impresión eran una con los artificios formales, no había ni se quería alabar la forma sin su contenido.⁴²

Esta serie de consideraciones se unen a los análisis que ya hemos hecho del arte arcaico en el sentido de que, al lado de esta íntima unión de forma y contenido, tenemos una forma de composición que busca articular lo bello a partir de partes bellas, acumulando sin tener una noción clara del todo, y en la que el ojo recorre sin tener en cuenta la relación de las partes, sino su impresión general de belleza. Esta idea no tiene en cuenta la noción de organismo que vemos en el *Canon* pero, como hemos visto convive con ella en épocas posteriores, pues como ya hemos anotado, las formas de composición no son teorías científicas que al aparecer cancelen a la anterior, sino que se pueden usar simultáneamente en la misma obra.⁴³

Podríamos decir, para concluir, que nuestra situación hoy en día no es diferente; las diversas teorías sobre el arte afectan el modo en el que se aprecia una obra, la enseñanza artística y la composición misma. Sin embargo, actualmente los artistas son mudos creadores a la espera del crítico que les explique en qué consiste la corrección y justeza de su obra. Pocos son los artistas que realizan una verdadera reflexión sobre las muchas

⁴² Como nos dice Conford, 1987, p. 86. “En la Grecia del siglo quinto la figura del ‘sabio’ podía identificarse tanto con la de los poetas y adivinos como con la de los pensadores y filósofos”. Ejemplo característico de este tipo de pensamiento lo tenemos en las *Ranas* de Aristófanes, vv. 1005-1010, en donde Esquilo pregunta a Eurípides por qué debemos admirar al poeta y Eurípides responde “Por su inteligencia y su consejo, y porque hacemos mejores a los hombres en las ciudades”.

⁴³ Wilson Jones, M., 2001, p.105. “Contrary to a popular prejudice, as we have seen, modules and proportions could reinforce one another. Different architects may have stressed one aspect more than the other, but the ideal was for both to work together, as is especially clear in the temples at Sounion, Delos, Segesta, and of Juno Lacinia at Agrigento. In fact Vitruvius often shows some difficulty in neatly separating the two concepts. And it seems that the way modules in fifth-century practice tended to be selected with proportional harmony in mind also reconciles a perceived opposition between the design principles of adding the parts to create the whole on the one hand, and subdividing the whole to create the parts on the other”.

opciones teóricas a su disposición, y muy pronto se inclinan por una filosofía u otra, Y es que desde la muerte de Motherwell no ha habido un pintor que tenga la capacidad para desarrollar una teoría que no sea una adaptación, más o menos afortunada, de algún sistema filosófico que esté en uso corriente entre los críticos.

La ideología ingenua de los pintores de hoy nada tiene que ver con la ideología de los griegos, la creación se limita al lienzo y la reflexión a la interminable charla de café. Tal vez sea tiempo de que se recobre el aliento teórico y que se realice un recuento del saber que vaya más allá del mero oficio, y que dé sentido y valor a la conducta, al deber frente al oficio, a la composición y a los propios sueños.

7. Conclusiones

El estudio del arte de la Antigüedad griega pareciera que se mueve en un contexto en el que los conceptos de arte, belleza, orden, armonía o *symmetría* tienen un correlato concreto, que se manifiesta en la práctica misma de las artes. Es claro que la primera objeción que podríamos hacer es que las obras sobre las cuales se hicieron estas observaciones son copias de tiempos romanos y que para hablar realmente de arte clásico, en el que a la belleza, absoluta e imperecedera se une un aura supranacional, deberíamos desplazarnos en el tiempo y buscar en los originales griegos la noble sencillez y reposada grandeza que Winckelmann encontró en el famoso Apolo del Belvedere.

El problema entonces pareciera que es de índole temporal —pues griego es el relieve del tesoro de Sifnios o el del altar de Pérgamo—, y por ello deberíamos buscar entre un extremo y otro un justo medio que no sólo sea la media temporal entre inicio y decadencia, sino un arte en donde la forma, unida a un contenido edificante, no sea ni extremadamente naturalista o exageradamente artificiosa y rebuscada. Podríamos entonces —como otros tantos críticos y filósofos— llegar a la conclusión de que este arte no puede sino corresponder al del siglo V a.C. y, partiendo de las premisas anteriores, apreciar que la forma ideal, perfecta —unida a un contenido elevado—, se encarna en sus producciones.

Si aceptamos la idea de progreso, de que hay una preparación, un comienzo —imperfecto, pero prometedor— que luego llega a una cúspide, aparentemente tenemos que aceptar después que esta cúspide tiende, necesariamente, a caer en una decadencia.¹ Es claro que en hoy día no es aceptable la teoría del progreso en las artes, tampoco pensamos que los movimientos artísticos se suceden unos a otros, cancelando con su presencia toda producción anterior; sabemos que al lado de las producciones artísticas más atrevidas, encontramos producciones conservadoras, que responden a premisas del todo diferentes

¹ En el caso de la idea de progreso, debemos entender que esta reflexión entra en la historiografía del arte desde el siglo XVII. Es interesante notar que la divinización de Rafael es comprada a la degeneración de los artistas posteriores, por ello es importante tomar nota de críticos como Bellori, quienes crean una serie de presupuestos sobre el arte clásico en donde se convierte en una suerte de horizonte crítico para las artes plásticas. Cf. Panofsky, E., 1998, pp. 93-101.

pero que no por ello podemos juzgar de menor calidad.² Si bien podemos encontrar en textos filosóficos una clasificación de las artes y la crítica se ha ocupado de hacer una de los artistas, hoy se propone una visión que intenta colocar a los artistas en su contexto histórico, que intenta comprender la evolución de las artes y que al tiempo mismo se preocupa por vincular la noción de tradición con la de originalidad y la de artesanía con la de arte.³

Es por esta razón que las teorías neoclásicas surgidas a partir del siglo XVII, como la de Bellori, no tienen ya lugar en el estudio del arte griego, aunque no podemos dejar de considerar que muchos de sus prejuicios continúan prescribiendo lecturas y análisis, pues la paradoja es que algunas de las nociones que estas mismas teorías encierran parten de un antecedente antiguo que podemos identificar en Quintiliano, Cicerón y Plinio,⁴ quienes a su vez tomaron sus opiniones de tratados helenísticos, en los cuales encontramos una idea sobre el progreso de las artes, así como una serie de conceptos —como la dureza o suavidad de las formas, la expresión de los sentimientos y una suerte de consideración del pasado— que expresan estos juicios y que consideraban que la idea de progreso en las artes era algo observable, medible. Estos mismos autores consideraron que la perfección en la obra de Policeto y en la magnificencia de la de Fidias se encontraba la cúspide de la

² Podemos tomar como ejemplo dos obras de la pintura francesa del siglo XIX, *El baño de turco* de Ingres y la *Olimpia* de Manet, ambas obras fueron pintadas en 1863, pero son profundamente diferentes. Dos obras maestras, en dos estilos opuestos; la primera, obra de vejez de un gran pintor, vincula romanticismo y neoclasicismo, mientras que la segunda es una de las obras que marcan el inicio de la pintura moderna.

³ En la originalidad y unicidad de la obra, alabada y defendida por críticos y artistas, también reside la paradoja de que la pintura y la escultura reciban el trato de otros objetos también únicos. Una pintura de Willem de Kooning, un vaso griego del siglo V a.C., una escultura románica, un zapato de Marilyn Monroe, un manuscrito del siglo X y la caja de puros de John F. Kennedy comparten el hecho de ser únicos, materiales, y de tener un mercado; por ello son expuestos en la misma forma. Derivada de esta misma materialidad, surge la pregunta sobre la elaboración del objeto. Es claro que el artista debe ser competente en la elaboración del objeto y que esta elaboración es artesanal; sin embargo, la separación de ambos dominios es problemática, qué es arte y qué es artesanía ha sido resuelto ya sea identificándolas o eliminando todo elemento artesanal del arte. En este sentido, consideramos que las reflexiones de L. Pareyson, 1988, son particularmente interesantes, pues buscan vincular esta materialidad con aspectos específicamente artísticos. De igual manera las consideraciones sobre el medio hechas por R. Motherwell en *La puerta abierta/The open door*, 1991, en donde el medio no es simple materia inerte sino que interactúa con el artista mismo, aportan soluciones a este problema de la relación de las artes con su proceso de producción y con la artesanía.

⁴ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXV, 49-52 es muestra de un prejuicio neoclásico que considera que el arte de la escultura murió en el 296 a.C. y sólo revivió en 156 a.C., de este modo parecería que, en la opinión de las fuentes por él consultadas, no hubiera habido producción digna de ser llamada arte durante ese periodo. Este juicio no sólo condena la escultura helenística, sino que además explicita una serie de juicios sobre los artistas de los siglos V y IV a.C., que dan una lista de escultores y pintores importantes en una sucesión que implica necesariamente un progreso.

escultura de todos los tiempos. De este modo, no podemos considerar estas ideas como algo ajeno, que no puede dar explicación y sentido al arte griego.

Si bien este neoclasicismo tiene un particular antecedente en el pensamiento renacentista —en primer lugar Petrarca—, que separa en dos periodos diferentes la Antigüedad y la Edad Media, el primero de los cuales es entendido como un momento luminoso, perdido en la oscuridad de los siguientes siglos, que poco tienen que ver entre sí, esta separación, cabe decirlo, no era entendida de esta forma en los siglos precedentes. No obstante, no podemos dejar de considerar la paradoja que estas mismas teorías encierran, ni considerarlas como una simple invención renacentista o una teoría que surge en el siglo XVII. Es conocido que estas ideas ya estaban presentes en los historiadores helenísticos e incluso la idea de progreso la podemos retrotraer hasta el siglo V a.C., por lo que la historia de estos prejuicios es más larga que lo que usualmente se considera.

Al exaltar la perfección del arte griego estas concepciones no hacen sino distanciarnos de nuestro objeto de estudio, pues implican la existencia de un desarrollo, de un perfeccionamiento de la forma que a su vez puede llegar a una decadencia; en fin, de que hay efectivamente un progreso. Si bien estos conceptos han dejado de usarse al interior de la crítica e historia del arte, como veremos no son fáciles de dejar de lado en los estudios del arte de la Antigüedad griega,⁵ y es que al no tener la posibilidad de contemplar las obras originales de los grandes maestros del siglo V a.C. no tenemos la posibilidad de hacernos un juicio propio, lo que hace indispensable el uso de copias y de fuentes literarias en donde se comentan obras desaparecidas.⁶ Es claro que estas concepciones han sido y son cuestionadas, pero es indispensable estar atentos al analizar una obra que usualmente se considera como una de las representantes paradigmáticas del arte clásico y que a su vez ha sido punto de partida

⁵ Es instructivo el paralelismo que se puede hacer con el arte del Renacimiento temprano, como observa F. Coarelli en “Artista e società nel Mondo Antico”, en Coarelli, 1996, aunque es claro el peligro de aproximar en demasía las concepciones renacentistas a las del mundo antiguo. En este sentido, es obvio el reenvío al estudio de E. Panofsky *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1985, así como su libro más famoso, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985, pues es evidente que la Antigüedad nunca fue olvidada durante lo que hoy llamamos Edad Media, pero no era vista como un periodo separado y distinto. Lo que cambia es la relación de los contenidos con la forma artística, pues en el Medioevo a los contenidos antiguos no se daba una forma diferente de la de los contemporáneos, mientras que en el Renacimiento se busca usar la forma antigua en conjunto con el contenido.

⁶ Como ya hemos mencionado, el uso de copias es problemático y cuestionado, sin embargo la argumentación que hace C. H. Hallet en “*Kopienkritik and the Works of Polykleitos*” en Moon, 1995, p. 125 es convincente, pues mientras no tengamos acceso a piezas originales, no podremos renunciar al estudio de las copias. *Vid. supra*, p. 76, nota 6.

para la creación de numerosas obras.⁷ No podemos decir que juzgamos de primera mano la obra de Policleto, ni si los juicios de valor expresados por Quintiliano o Cicerón son acertados, prejuiciosos o no tienen nada que ver con la obra, ya que son fruto de una tradición más tardía, de modo que debemos aceptar la distancia que nos impone el uso de los testimonios y, como hemos visto, analizar las lecturas que se han sobrepuesto a lo largo del tiempo.

Incluso cuando incluimos la obra de Policleto en unidades como la estética, el arte y su historia, debemos tomar distancia de nuestros propios conceptos, preguntarnos cuáles son los límites que creemos reconocer en ellos.⁸ Esto quiere decir que no sólo debemos considerar la distancia histórica que nos separa de los griegos mismos, sino también una serie de criterios que son punto de partida para el análisis.

Cuando hablamos de los artistas griegos, debemos de esta forma preguntarnos no sólo sobre la diferencia entre *téchne* y arte, sino también qué cosa queremos decir cuando hablamos de la obra de un artista, sobre todo en el caso de los grandes nombres de la escultura del siglo V a.C., como es el caso de Policleto de Argos. Una de las primeras cosas que debemos aceptar es que es muy poco lo que nos queda de la escultura de ese tiempo, por no hablar del panorama desolador cuando hablamos de la escultura de los grandes maestros. La distancia entre nosotros y la escultura del siglo V a.C., viene mediada por el

⁷ Como ya hemos anotado, el clasicismo tiene profundas raíces que podemos retrotraer a la Antigüedad griega, por ello es difícil desligarse de sus criterios y juicios. Como apunta R. Bianchi Bandinelli en “Storicità dell’arte classica” en Bianchi Bandinelli, R., Bari, 1973, p. 43, los términos con los que Winckelmann nombró los periodos del arte griego son los mismos que usamos hoy en día, los problemas de interpretación del arte griego son numerosos y comprenden todos los periodos. En el caso que nos ocupa, es claro que el problema de los autores y de la innovación debe ser explicado, pero es evidente que esta explicación variará dependiendo del punto de vista que tomemos y los presupuestos de los que partamos. No obstante el neoclasicismo y el academicismo, las críticas son más recientes y tienen como inicio el mismo Renacimiento, en donde podemos ver el comienzo de la célebre *Querelle* entre Antiguos y Modernos. Alberti, Leone Battista, 1956, p. 40 “It must be admitted that it was less difficult for the Ancients —because they had models to imitate and from which they could learn— to come to a knowledge of those supreme arts which today are most difficult for us. Our fame ought to be much grater, then, if we discover unheard-of and never-before-seen arts and sciences without teachers or without model whatsoever”.

⁸ Foucault, M., “La función política del intelectual” en Foucault M., 1991, p. 48 “Para individualizar los discursos existen criterios que son conocidos y seguros (más o menos): el sistema lingüístico al que pertenecen, la identidad del sujeto que los ha articulado. Sin embargo, otros criterios, no menos familiares, resultan mucho más enigmáticos. Cuando se habla de la psiquiatría, de la medicina, de la gramática, de la biología o de la economía, ¿de qué se habla? ¿Cuáles son esas curiosas unidades que creemos reconocer a primera vista pero que nos resultan embarazosas al definir sus límites? Unidades que parecen provenir del fondo de nuestra historia (...) mientras que otras han aparecido recientemente (...) Unidades en las que indefinidamente se inscriben enunciados nuevos y que se ven modificadas así sin cesar (...) Unidades que se mantienen obstinadamente después de tantos errores, tantos olvidos, tantas novedades, tantas metamorfosis, pero que sufren a veces mutaciones tan radicales que es difícil considerarlas idénticas a sí mismas”.

estudio de las copias, que a su vez conllevan una serie de problemas que no pueden ignorarse.

Regresar al arte antiguo para buscar explicaciones para el arte contemporáneo, no pareciera que fuera una forma de encontrar respuestas sino mayores interrogantes, por ello no hemos pretendido explicar qué es el arte, ni qué es la belleza, pues no creemos que haya una sola respuesta que comprenda a su vez al arte antiguo y al contemporáneo. Esto es claro sobre todo cuando el arte contemporáneo se opone a valores y formas de creación que se dice que son características del arte griego. Creemos que en este sentido Gombrich tiene razón,⁹ pareciera que hay algo de absolutamente positivo en el arte griego, que es lo que podemos llamar clásico. Pareciera que una vez más fuera una cuestión de orígenes, con todos los problemas que ya hemos visto que conlleva, al regresar para comprender, analizar la tradición clásica, pareciera que lo que queremos decir es que esta tradición ya no es la nuestra. De este modo el origen nos explica a nosotros mismos, porque al final no sería otra cosa que un espejo que refleja lo que queremos ver en él. El arte griego no es idéntico al arte clásico, la propuesta de Policleto no es la misma que encontramos en el interior de la estética clasicista, ni evidentemente la *Poética* de Aristóteles es responsable de los desarrollos de las reglas neoclasicistas que parten de su descripción de la tragedia.

El arte antiguo se coleccionó sistemáticamente desde el Renacimiento, pero en estas obras consideradas griegas —en la medida en que representaban escenas que se podían explicar por textos griegos conocidos—, el elemento helénico era sólo superficial, ya que la mayor parte de las piezas eran romanas, por lo que si bien no faltaban las copias de buena calidad hechas sobre originales griegos, se carecía en especial de un conocimiento claro del desarrollo de las artes en la Antigüedad, lo que con frecuencia llevó a tomar las piezas disponibles por algo que en realidad no eran. Sólo hasta el siglo XVIII comenzó a comprenderse la diferencia entre originales y copias a partir del trabajo de Winckelmann, quien elaboró su obra con base en la belleza como finalidad de las artes, junto con el principio del progreso de las artes, base del neoclasicismo. Esta teoría también ha afectado la forma en que las obras propiamente griegas han sido apreciadas y datadas. La obra de Policleto de Argos forma parte de la

⁹ Gombrich, E. H., “Norma y forma” en Gombrich, 1984, p. 192.

historiografía del arte griego, cuyas fuentes lo mencionan abundantemente, como si su obra misma nos presentara este arte griego que es ideal y finalidad del arte neoclásico.

La gran mayoría de los historiadores contemporáneos han renunciado al estudio de los estilos porque no hay forma en que podamos hacer un estudio sobre la obra de un autor determinado. De este modo, cuando decimos obra no nos referimos a la realizada por el artista mismo, aun cuando sabemos claramente que, en el caso de la escultura, la cantidad de trabajo necesario para obtener una pieza incluye el trabajo de más personas, en el caso de las copias no es el dueño del taller el que decide que la obra es digna de llevar su nombre. La copia no nos dice la calidad de la obra, no hay forma de preguntarnos —como con la poesía antigua—, si nos parece buena por su calidad o por su antigüedad, ya que no hay original.

Por otro lado, ha habido una fuerte reacción a la idea de la originalidad y al estatuto del creador frente a su obra en el siglo V a.C., lo que ha dado lugar a que se conceda más importancia a la tradición que a la innovación, la cual es considerada una característica del helenismo. En primer lugar, debemos considerar la diferencia que existe entre arte y *téchne*, pues los griegos no tenían un concepto que nombrara lo que hoy llamamos arte, así como existe una diferencia de vocabulario entre idea artística y práctica. Desde la navegación hasta la poesía, todas las estas actividades se designaban con el mismo nombre, pues todas producían un objeto a partir de un saber.

Los artesanos son vistos como un grupo definido que, salvo en el caso del poeta, es visto con suspicacia y desdén, se les considera oportunistas y poco interesados en los asuntos de la ciudad, feminizados, pues permanecen al interior del taller y al lado del horno. Igualmente, no ejercen un oficio que sea considerado digno de hombres libres; pagados por su trabajo, muchos de ellos son esclavos a la orden de un patrón. Y es que en el trabajo artesanal no hay *areté*;¹⁰ a diferencia del trabajo en el campo o del esfuerzo físico en el gimnasio, los pequeños terratenientes, guerreros que defienden la polis, no sienten que los artesanos sean ciudadanos, no hay lugar en la asamblea para los herreros y los zapateros.¹¹

¹⁰ Vernant, J.P., “Travail et nature dans la Grèce ancienne”, en Vernant, J.P., 1996, p. 279. “Même chez un Xenophon, préoccupé dans l’*Economique* des moyens d’accroître un patrimoine en revendant très cher des terres achetées à vil prix et bonifiées, l’agriculture, prise dans son ensemble, n’apparaît pas comme une activité de type professionnel. Hésiode disait: devant le mérite — *ajrethw*— les dieux ont mis la sueur. Pour Xénophon aussi, l’agriculture est d’abord ce qui permet à un certain type d’ *ajrethw* de s’exercer”.

¹¹ Platón, *Protágoras*, 324 d.

No buscamos hacer una historia de los conceptos, ni llegar a una serie de definiciones que nos ayuden a comprender toda la complejidad de la escena del arte contemporáneo; tampoco creemos que en la Antigüedad los problemas fueran menos complejos y que por ello podamos comprender sin mayores problemas las relaciones entre arte y belleza. Tenemos un texto y una escultura que se han interpretado como una y la misma obra, pensando que hay una serie de premisas que se manifiestan en ambas que deberían poderse interpretar del mismo modo y llevarnos a las mismas conclusiones, ya sea que partamos de una que de la otra. Esto sería así si creyéramos que las imágenes se comportan como los textos y por ello transmiten su mensaje del mismo modo.¹²

En modo alguno podemos proponer que esta afinidad estuviera presente en la elaboración misma del tratado, pues no hay testimonio alguno que apunte en esta dirección, aun cuando es evidente que la propuesta de Policeto parte de una serie de discursos que a su vez hablan de una serie de prácticas, por lo que debemos analizarlos desde varios puntos de vista. Es evidente que al interior de las muchas explicaciones —antiguas y modernas— del *Canon* hay una teoría que no es explicitada, una teoría que se retrotrae a una tradición que vincula imágenes y palabras, en donde el punto de partida no es la escultura, sino la pintura.¹³ A pesar de que podríamos pensar que el *Canon* es el punto de partida, el mejor ejemplo en donde una serie de premisas estructuradas en un texto se usan en la composición efectiva de

¹² Coincidimos con Gombrich en que no se puede pensar que todas las imágenes se comportan del mismo modo que la escritura o el habla, lo que no quiere decir que no sean un lenguaje, como argumentaremos más adelante. Gombrich, E., 1978, p. 16. “Le immagini sembrano occupare una curiosa posizione a mezzo tra le affermazioni verbali, che sono designate a convogliare in sè il significato, e gli oggetti di natura, ai quali solo noi possiamo attribuire un significato”. Por otro lado, la primera enunciación de esta afinidad la encontramos en Plutarco, donde nos dice que Simónides afirmó que la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante. Retomada por Horacio, la frase ha constituido uno de los tópicos recurrentes en la crítica de las artes plásticas y la poesía. No creemos que la afirmación de Simónides dijera lo mismo que la de Horacio, sino que, al repetirse como un enunciado, tenemos la misma frase que pareciera que nos dice lo mismo. Si vemos con mayor atención, la primera se refiere a los temas y a la función de la obra, mientras que la segunda habla de cuestiones de composición, en donde el contexto influye en la forma en que vemos la obra, de la misma manera que lo hace cuando leemos un poema. Cf. Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 3, 346f. y Horacio, *Ars Poetica*, vv. 361-365.

¹³ Cf. Montemayor, A., 2000, capítulos 1, 4 y 5. Si bien hemos sostenido que “(...) el estudio de las relaciones entre la poesía y la pintura griega no nos muestra que en el principio hubiera una especie de origen innombrado, que hiciera o forzara su parecido. No podemos decir que hay una serie de categorías que afuera de las propias prácticas nos muestren qué es la Pintura o la Poesía, y tampoco podemos decir que las prácticas son indiferentes a los discursos que las atraviesan y permean.” p. 61. Nos parece que hay que precisar que los discursos que vinculan ambas artes hacen particular énfasis en el área de la composición, lo que no significa que partan de las mismas premisas aunque aparentemente actúen de la misma forma. Creemos que la diferencia entre ambas está en el medio.

una escultura, debemos apuntar que esta tradición pareciera ser anterior, por lo que no podemos excluir que esta identidad estuviera presente en las primeras lecturas de la obra, partiendo de una afinidad en el modo de la representación o en la predilección por los mismos temas, o como similitud en la manera de componer las obras.

No queremos hablar de influencia,¹⁴ pues sin mayores testimonios con los cuales argumentar en favor o en contra, este tipo de vinculación sería como creer en el dominio del desarrollo, en la constancia de la evolución, que partiría de Simónides para desembocar en Policeto. No es nuestra intención probar una influencia —que sólo nos puede decir algo del contexto en el que creó su obra—, sino que la repetición de este tema, que forma parte de los discursos que nos hablan del texto de Policeto, explica sin ser explicado y por ello nos mueve a tomar distancia de la idea que da por sentada la identidad entre pintura y poesía, entre palabra e imagen.¹⁵

En primer lugar, debemos aclarar por qué consideramos que las imágenes no se comportan ni se leen del mismo modo que la escritura o el habla. Si bien es evidente que las imágenes comunican al igual que el habla, los casos en que las imágenes son inequívocas son determinados por un contexto en el que la imagen, por más distorsionada que se presente, tendrá siempre el mismo significado. Tal es el caso de un semáforo, de un anuncio que prohíbe fumar, la señal que nos indica que hay una curva peligrosa en el camino o la imagen que nos indica la diferencia entre el baño de hombres y el de mujeres. Una vez que hemos aprendido el código en el que están inscritas, comprendemos sin lugar a dudas su mensaje. En el caso de las imágenes que tienen un mayor contenido y una intencionalidad, el problema de la comprensión es más complejo.¹⁶ En este tipo de imágenes, en particular en las obras artísticas, nos encontramos ante una multitud de lecturas posibles que explican su contenido, su forma y su éxito, en donde el código no es unívoco y la imagen no puede ser distorsionada, en donde la forma es tan importante como lo que se dice. Por ello la importancia de conocer el contexto en el que se han creado para su cabal comprensión, en donde una lectura posible nos

¹⁴Foucault, M., 1970, p.34. “Tal es también la noción de influencias, que suministra un soporte —demasiado mágico para poder ser bien analizado— a los hechos de transmisión y de comunicación; que refiere a un proceso de índole causal (pero sin delimitación rigurosa ni definición teórica) los fenómenos de semejanza o de repetición; que liga, distancia y a través del tiempo —como por la acción de un medio de propagación—, a unidades definidas como individuos, obras, nociones o teorías”.

¹⁵ Cicerón, *Auctor ad Herennium* IV 9, *De Oratore* II 70, *De Oratore* III 26, *Brutus* 296; Dionisio de Halicarnaso, *Isocrates* II 3, *Dinarcus* VIII 7; Columella, *De Re Rustica* I praef. 31; Pseudo Longino, *De sublimitate* 36.3; Quintiliano, *Institutiones Oratoriae* V 12.21; Máximo de Tiro, *Dissertationes* 8.121-126.

¹⁶ Usamos los términos denotativo y connotativo en su acepción usual.

es indicada por los diferentes códigos de composición de la forma y el contenido, pero en el que también es importante la función que determinado objeto tenía en la sociedad que lo comisionó.

En el caso de las obras de arte, consideramos que su función es un problema que no debe interferir con su creación, ni que sea un criterio para valorarlas, pues en nuestro momento son pocas las obras que son creadas con un fin específico, los artistas crean su obra y luego se preocupan de encontrar a alguien que se interese en ellas, lo que genera otra serie de problemas diversos a los que se tiene con una comisión, en donde el comitente tiene un papel importante en la forma final que tendrá la obra. Actualmente nos hemos acostumbrado a que los críticos interpreten la obra y nos digan qué es lo que debemos aprobar, a pesar de que nosotros mismos no comprendamos los criterios con los que está hecha esta valoración. En la Antigüedad clásica la recepción de la obra y su relación con el público no tenía la mediación de la crítica, pues eran los mismos artistas los que explicaban su obra y justificaban las novedades introducidas. En el caso que nos ocupa, tenemos una escultura que es norma y base de la estatuaria clásica, propuesta por su propio creador y explicada por él mismo, pero debido a los muchos siglos en que la norma clásica fue la norma en la creación, pareciera que estos factores no tuvieran mayor importancia y que estuviéramos hablando de una obra autónoma, independiente de su propia historia.¹⁷

Por lo anterior es necesario preguntarse a qué respondían y qué función cumplían estas premisas, así como conocer el contexto en el que fue creada y a quién estaba dirigida, pues desafortunadamente, aparte del testimonio de Vitruvio, no han sobrevivido más tratados antiguos, ni tampoco podemos compararlo con los escritos de artistas a los que tenemos acceso, pues no hay uno que haya hecho una propuesta similar, ni creemos que actualmente sea posible repetirlo.¹⁸

¹⁷ Cf. Gombrich, E. H., “Norma y forma” en Gombrich, 1984, p. 192.

¹⁸ La evidencia que tenemos sobre escritos artísticos nos permite decir que entre los recetarios medievales, los tratados renacentistas, manieristas y neoclásicos, no hay una vinculación del mismo tipo, pues en los casos en los que tenemos imágenes, como el de Villard de Honcourt, no son más que ejemplos que ayudan a la comprensión. Por otro lado, la gran mayoría de los artistas que puso por escrito sus preocupaciones no las vinculó con una obra particular, sino con su manera de trabajar en general, tal es caso de Leonardo o Miguel Ángel. Tal vez lo más cercano a nuestra obra serían los escritos de los artistas de la Bauhaus —como Klee, Kandisky o Itten—, pero los escritos teóricos no se vinculan con los prácticos y mucho menos con un corpus de obra en particular. Finalmente, podemos decir que los manifiestos de la segunda mitad del siglo XX son reacios a la formulación de una regla, pues al buscar demolerlas, hacen de la provocación la regla.

8. Fuentes textuales

Una de las dificultades principales en el estudio de Policleto de Argos es la falta de una edición completa de los fragmentos, este problema hace imposible una comprensión de las diversas lecturas del *Canon*, al mismo tiempo que de mayor importancia a una sección de los fragmentos mientras que olvida otros. Por ello que en esta sección presentamos las fuentes literarias relativas a Policleto y su escuela, al lado de la evidencia epigráfica que se refiere sólo al maestro de Argos.¹ No pretendemos hacer una lista completa, pues hemos dejado fuera del catálogo todos los comentarios sobre los textos — como aquellos sobre Aristóteles—, pues no consideramos que agreguen más datos sobre Policleto.²

Presentamos este catálogo como una guía al descubrimiento de los testimonios, aún los que parecería que poco aportan a la comprensión de la obra, hemos optado en la presentación general —al lado de los datos generales de cada pasaje—, incluir un resumen que de el contexto de cada uno de los pasajes, como ayuda en la comprensión de nuestra clasificación general. Es evidente que este trabajo implica interpretar lo que el pasaje quiere decir, por lo que no se debe considerar como una cita, sino como una invitación a la lectura. En el caso de que el resumen retome pasajes anteriores o posteriores, será indicado claramente, ya que la referencia anotada —para evitar confusiones—, no toma en cuenta este contexto y se refiere exclusivamente al pasaje que menciona a Policleto.

¹ La evidencia epigráfica nos sirve para situar en el tiempo y en espacio a nuestro autor, no es intención de esta investigación hacer un catálogo completo de todas las inscripciones relativas a la escuela de Policleto, que podemos encontrar en el catálogo de Loewy, E. M., 1976.

² La lista de comentarios que hemos dejado fuera de este catálogo son: Aspasius, Phil., *In ethica Nicomachea commentaria*, G. Heylbut, 100.18. Alexander, Phil., *In Aristotelis metaphysica commentaria*, M. Hayduck, 240.14, 352.28-37, 353.32 y 448.3-5. Themistius, Phil., *In Aristotelis physica paraphrasis*, H. Schenkl, 46.20 y 53.13. Simplicius, Phil., *In Aristotelis physicorum libros commentaria*, H. Diels, 9.323.10-36, 9.324.1-2, 9.325.22-26, 9.342.31. Joannes Philoponus Phil., *In Aristotelis physocorum libros commentaria*, H. Vitelli, 16.249.22-27, 16.255.22-26. Asclepius, Phil., *In Aristotelis metaphysicorum libros A-Z*, M. Hayduck, 228.17, 306.27-35. Eustratius, Phil., *In Aristotelis ethica Nicomachea vi commentaria*, G. Heylbut, 318.29n, 319.19. Anonimi In Aristotelis Ethica Nicomac, *In ethica Nicomachea paraphrasis*, G. Heylbut, 121.21. Scholia in Lucianum, *Scholia in Lucianum (scholia vetera et recensora Arethae)*, H. Rabe, 34.18.1-3.

Ante la abundancia de catálogos —que a su vez presentan una selección limitada de testimonios—, pensamos que es necesario dar cuenta de ellos, para comprender el tipo de lecturas que se han hecho, la preferencia por ciertos pasajes ante otros, que promueven a su vez una determinada interpretación,³ por ello creemos que resulta útil hacer referencia a todos ellos, en un catálogo de referencias cruzadas, de forma que podamos saber a qué fragmento se refiere cada autor con seguridad.⁴ La forma que hemos escogido permite saber en qué parte de cada catálogo se encuentra la referencia que mencionamos, pues pensamos que nuestra referencia es en todo caso provisional, ya que creemos en la necesidad de una verdadera edición de los fragmentos..⁵

Es así que debemos aclarar que no es nuestra intención hacer una edición, ni completa, ni filológica —pues rebasa el objetivo de esta investigación—, por lo que no pretendemos reconstruir o fijar un texto, ni presentar un aparato crítico completo, salvo en los casos que implique una diferencia en la interpretación del texto, en cuyo caso presentaremos una argumentación que explique la selección que hemos tomado.

En el caso de los testimonios literarios, como ya hemos anotado, también tomamos en cuenta la evidencia sobre la escuela de Policeto, aunque esto no tenga una relación directa con el objeto de nuestra investigación, pues consideramos que de esta forma se presenta completa la evidencia y el catálogo mismo se convierte en un instrumento útil de trabajo. No obstante la gran cantidad de fuentes que hablan de la escuela de Policeto, nos ha convencido que no era indispensable presentar todas las

³ Hemos encontrado algunos errores en la forma de citar los textos, algunos de ellos pertenecen a la edición de Overbeck y se han repetido en cada uno de los textos que lo han seguido.

⁴ Los catálogos consultados son Overbeck, J., 1959, Diels, Hermann, Kranz Walther, 1960, Bianchi Bandinelli, R., 1938, Arias, P. E., 1964, Pollit, J.J., 1990, Leftwich, 1987 y Kaiser, N., „Schriftquellen zu Poliklet“, en Beck, Herbert ed., *Poliklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Mainz, Philipp von Zabern, 1990, 48-78 pp. Overbeck no se ocupa exclusivamente de Policeto, pero es uno de los catálogos más completos, no obstante contiene una serie de erratas que han sido conservadas por algunos de los autores que lo han tomado como referencia, Bianchi Bandinelli toma como referencia Overbeck, pero añade otros testimonios que considera relevantes para la comprensión de la obra de Policeto, pero que no lo mencionan específicamente, Arias clasifica los pasajes de acuerdo con la obra, Pollit al igual que Overbeck no se ocupa en específico de nuestro autor, pero recoge una serie de testimonios que no se mencionan en otras listas, Leftwich sólo menciona los pasajes que le parecen que tienen que ver directamente con el *Canon*, tomando como base el catálogo de Bianchi Bandinelli, finalmente Kaiser hace el catálogo más completo, que no obstante deja de lado numerosos testimonios incluidos por los autores anteriores, mientras que en algunos pasajes —sobre todo en el caso de Pausanias—, cita partes que no son pertinentes para el estudio del autor.

⁵ Los números indicados en cada caso son los mencionados por cada autor, salvo en el caso de Pollit, cuyos pasajes no están numerados, en este caso para evitar confusiones hemos decidido numerarlos todos, del primero al último, pues los pasajes sobre Policeto estaban dispersos en todo el volumen.

fuentes en el original y traducción española, por lo que nos limitamos sólo a los pasajes que consideramos pertinentes, sea porque pensamos que nos presentan fragmentos del tratado o lo comentan ampliamente, también incluimos algunos otros testimonios que hablan de la escultura y su relación con el texto y los pocos pasajes que nos dicen algo de la vida de Policeto.

El orden que hemos escogido es cronológico, pues cualquier otra clasificación se presentaba complicada ante el número de los fragmentos, también nos parece que mostrarlos de esta forma permite analizar los mismos enunciados, que se repiten en contextos diferentes, así como las diversas lecturas y el cambio de actitud ante la obra de nuestro autor. Es claro que tenemos una propuesta de análisis para los fragmentos, pero creemos que no tiene sentido hacerla aquí, pues estamos convencidos que hay pasajes que se pueden colocar en más de un lugar, dado lo heterogéneo de los testimonios.

8.1. Fuentes textuales		
Testimonios literarios		
1. <i>Dissoi logoi</i> 6.8	<p>El texto argumenta sobre la imposibilidad de la enseñanza de la virtud y la sabiduría y nos propone cinco argumentos muy simples que sostienen esta la tesis. El primero dice que si doy algo a otro, no puedo conservarlo para mí; el segundo declara que no hay maestros reconocidos en la virtud, como vemos en las demás artes; el tercero explica que, si hubiera maestros de virtud, la hubieran enseñado a sus hijos; el cuarto, señala que hay quienes no han obtenido ventaja de su trato con los sofistas y el último nos dice que muchos, a pesar de haberlos frecuentado, no se convirtieron en personas dignas de respeto.</p> <p>Estas tesis son consideradas ingenuas, pues se objeta en primer lugar que sí hay maestros reconocidos, que enseñan la gramática y la música, por otro lado, en respuesta al cuarto señalamiento, se afirma que los sofistas son maestros de virtud, pues qué otra cosa hacían los alumnos de Anaxágoras y Pitágoras, mientras que por otro lado Policlete enseñó a sus hijos a esculpir. Finalmente, el hecho de que la enseñanza no sea satisfactoria, es una prueba su existencia misma.</p>	1.
2. Platón, <i>Protagoras</i> 311c	<p>En 311a-b Sócrates interroga al joven Hipócrates, quien hace manifiesto su deseo de tomar como maestro a Protágoras, por lo que debe pagar por sus servicios. Así, Sócrates le pregunta quién es Protágoras y qué tipo de profesión espera aprender de él en retribución por esta paga. Para entender mejor qué tipo de profesión ejerce Protágoras, pone dos ejemplos; en primer lugar el homónimo del joven Hipócrates de Cos, a quien ambos interlocutores consideran médico, y en segundo Policlete de Argos y Fidias de Atenas, que ambos piensan escultores.</p> <p>Como conclusión de esta parte del diálogo, se nos dice que si el joven fuera aprendiz de alguno de ellos, terminaría siendo un escultor o un médico, como retribución al pago efectuado.</p>	2
3. Platón, <i>Protagoras</i> 328b-c	<p>Al completar su argumento sobre que la virtud se puede enseñar, Protágoras añade que el que ha recibido sus servicios puede pagarle a él mismo o depositar una suma —que considere que se corresponde con los conocimientos adquiridos—, en el templo.</p> <p>Para Protágoras no hay duda de que no es culpa del maestro el hecho de que los alumnos no aprendan, pues no es poco común que de buenos padres nazcan malos hijos, éste es el caso de los hijos de Policlete, quienes habiendo sido compañeros de Péralo y Jantipo —los hijos de Pericles—, no se pueden comparar con su padre, cosa que sucede también en otras familias de artesanos.</p>	3
4. Jenofonte, <i>Memorabilia</i> , I 4.2-4	<p>Sócrates le pregunta a Aristodemo si hay algún hombre al que admire por su sabiduría. Al responder éste afirmativamente, a continuación le pide que le mencione sus nombres.</p> <p>Aristodemo le contesta que admira en primer lugar a Homero en poesía épica, luego a Melanípides en el ditirambo, a Sófocles en la tragedia, a Policlete en la escultura y a Zeuxis en la pintura.</p>	4

5. Jenofonte, <i>Memorabilia</i> III 10.6-8	Sócrates hace una visita al escultor Clitón y le dice que, si bien sus esculturas de atletas son bellas, lo más atrayente en ellas es que parecen animadas. Al preguntarle cómo es que logra este efecto, Clitón no logra dar ninguna respuesta, por ello Sócrates le sugiere que tal vez la razón de esta característica sea la imitación de las diferentes posiciones de los cuerpos vivos, a lo que asiente el escultor. Partiendo de esta premisa, Sócrates le pregunta a continuación si está de acuerdo en que la imitación de los sentimientos hace que los observadores gocen más con las esculturas, cosa en la que también el escultor está de acuerdo, por lo que Sócrates añade que por tanto los escultores deberían intentar imitar la mirada de los combatientes y la de los atletas victoriosos. Finalmente cuando Clitón asiente a esta última premisa, Sócrates concluye que entonces el escultor debe representar en su modelo los sentimientos del alma.	5
6. Aristóteles, <i>Physica</i> 195 a 36- 195 b 12.	Las causas se pueden clasificar en cuatro clases, material, formal, eficiente y final y todas las causas que pertenecen a una clase se pueden subordinar una a otra. De este modo, el agente puede ser caracterizado accidentalmente; por ejemplo, podemos decir que la escultura fue hecha por un escultor o que fue hecha por Policleto —ya que el arte residía en él—, pues es irrelevante en relación con la producción de la escultura que el escultor sea un hombre o más generalmente un animal, tampoco es importante el que sea blanco o un <i>mousikós</i> , a diferencia del ser Policleto o un hombre. Pero cuando describimos al agente, por ejemplo, cuando decimos el constructor es la causa de la casa, sólo podemos considerarlo agente en el acto de construirla. Estas consideraciones también se aplican al productor y al producto, por ejemplo, podemos decir de una determinada pieza, que es una escultura, o más en general una imagen. También podemos pensar que el artista trabaja una determinada obra de bronce, en el bronce o más en general la materia. También lo accidental y lo esencial se pueden unir, si en lugar de “Policleto” o “escultor”, decimos “Policleto el escultor”.	
7. Aristóteles, <i>Metaphysica</i> 1013 b 28-1014a 7	En la exposición de los modos de las causas, Aristóteles explica las causas accidentales, así una causa propia de la escultura es el escultor, pero es accidental que éste sea Policleto, esta referencia amplía y complementa el pasaje anterior de la <i>Física</i> . Pero como también Policleto es un hombre o de forma más general un animal, también éstas pueden ser llamadas causas. Hay que recordar que entre las causas accidentales las hay próximas y remotas, pues la causa eficiente de la escultura no es sólo hombre o Policleto, sino “blanco” u “ <i>mousikós</i> ” y no simplemente Policleto u hombre.	7
8. Aristóteles, <i>Ethica Nicomachea</i> , 1141 a 9-14	Aristóteles nos dice que se atribuye la sabiduría en el campo de las artes, a aquellos que son más precisos, por ejemplo decimos que Fidias es un sabio escultor en mármol y que Policleto es un sabio bronceista. La deliberada distinción entre <i>plástai</i> y <i>glyfeis</i> , que no puede ser expresada en español, define a los escultores que trabajan la piedra y el bronce. Vemos en este fragmento una diferencia de percepción entre la obra de Fidias y la de Policleto que se refiere a la técnica usada.	8
9. Posidipo, <i>Quae Supersunt Omnia</i> 62	Si bien el epigrama es fragmentario, conservamos suficientes versos como para poder dar una interpretación segura. En primer lugar, menciona que los escultores deben imitar y superar las antiguas leyes de los colosos. Pues si los antiguos trabajos de Ageladas, de quien se dice que es un artista muy primitivo anterior a Policleto o las rígidas figuras de [...] se tuvieran en cuenta, no tendría caso alguno compararlos con Lisipo. Pero si hablamos de la obra de escultores modernos —y la comparación se hiciera entre éstos—, Lisipo sería el mejor. En cuanto a la laguna en el texto, podemos pensar por el contenido que se trata de otro escultor contemporáneo de Ageladas de	9

	Argos, pero no podemos dar un nombre preciso. De este modo, cualquiera de los escultores contemporáneos o incluso anteriores a Ageladas, podrían ser posibles candidatos.	
10. Posidipo, <i>Quae Supersunt Omnia</i> 70	Epigrama fragmentario que deja entrever una comparación entre Lisipo y Policleto. En el primer verso se dice que también Policleto, de entre todos — suponemos que entre todos los escultores. El segundo verso sólo se puede colegir “carnosos y [...]”, lo cual puede sugerir alguna parte del rostro, antes que del cuerpo, aunque hay pocos elementos para decidir a qué parte se refiera. Los dos últimos versos mencionan que Lisipo ha hecho con sus manos — retratos, suponemos—, todos sobre Alejandro. El estado del texto no deja espacio a mayores conjeturas, pero nos confirma que la comparación entre Policleto y Lisipo fuera un topos común, y que es probable que surgiera a partir de los dichos del mismo Lisipo.	10
11. Teodorides, <i>Las vacas de bronce</i> 743	Escuela de Policleto. El poema habla sobre un conjunto escultórico de 12 vacas de bronce, ofrenda votiva al templo de Atenea, como botín de guerra, obra de Fradmón de la escuela de Policleto.	11
12. Filón Mecánico <i>Belopoeica</i> IV 49.20-50.19	Filón nos dice que al fabricar máquinas de guerra se hicieron tentativos para hacerlas más grandes y más poderosas, por ello se usaron diversos materiales y se experimentó con los tamaños. Algunas tenían mayor alcance de tiro, pero se sacudían de forma violenta, otras quedaban por debajo de las especificaciones. Sin embargo, al indagar sobre las causas de estos fenómenos, no se sabía cómo explicarlos. Por ello hay que tomar en cuenta las palabras de Policleto el escultor, quien decía que un trabajo exitoso se logra con certeza a través de numerosos cálculos. Del mismo modo, nos dice que también en el arte de construir máquinas de guerra sucede que, por estar sus obras constituidas a través de muchas proporciones numéricas, si incorporamos una pequeña discrepancia en el diseño de las partes, al final esto sumará un gran error. Por esta razón afirma que se debe tener mucho cuidado al transferir a la propia construcción la disposición de los artefactos que resultaron exitosos, y en especial cuando alguien quiera hacerlo amplificándolo a una escala mayor y también reduciéndolo a una menor.	12
13. Cicerón, <i>Auctor ad Herennium</i> IV 9	Son ridículos los maestros de retórica que prometen enseñar lo que no son capaces de crear ellos mismos, que prometen ser la fuente del arte y de la elocuencia. Es como si cuando Charès aprendía escultura con Lisipo, éste le hubiera enseñado una cabeza de Mirón, un brazo de Praxíteles o un busto de Policleto. En realidad lo que veía el alumno era al maestro trabajar y modelar todas las partes del cuerpo, pues de todas formas podía ver, si quería, la obra de otros escultores.	13
14. Cicerón, <i>In Verrem</i> , IV 3.5	Cicerón nos dice que entre las obras que Verres se ha robado de la capilla de Heius se encuentran dos doncellas de bronce obra de Policleto, llamadas las <i>Canéforas</i> , pues llevan objetos sagrados sobre sus cabezas mientras levantan los brazos, ésta es una costumbre antigua que todavía mantienen las doncellas atenienses.	14
15. Cicerón, <i>De Oratore</i> II 70	Como todas las otras artes, la retórica se enseña y, como en aquéllas, una vez que se han aprendido las partes mayores del arte, el resto ya no puede ser enseñado, pues aquellos que han aprendido los principios logran lo demás sin mayores dificultades. Por ello, cuando el orador ya ha adquirido el poder de influir en las mentes de los que lo escuchan, ya sea en temas sobre el estado o en los tribunales defendiendo o atacando, no debería encontrar mayores dificultades en cualquier otro tema, de la misma forma en que no la encontraba Policleto cuando al modelar su Hércules, también debió crear la piel de león o la serpiente, a pesar de que nadie le enseñó a modelar eso.	15
16. Cicerón, <i>De Oratore</i> III 26	Los sentidos nos dan sensaciones diferentes unas de las otras, pero no por ello menos placenteras, de la misma manera, hay un arte de la escultura, en	16

	el cual Mirón, Policeto y Lisipo han adquirido fama, todos ellos diferentes entre sí, pero sin que por ello deseemos que alguno de ellos fuera diferente de lo que fue.	
17. Cicerón, <i>Brutus</i> 70	Cicerón nos dice que cualquier crítico que ponga su atención en las artes menores reconoce que las esculturas de Canachus son demasiado rígidas, pero que las de Calamis, aun siendo rígidas, son más naturales que las del primero. También que las esculturas de Mirón, aunque no son totalmente naturalistas, no se duda en llamarlas bellas, mientras que las de Policeto son más bellas, e incluso se les puede llamar perfectas. El mismo desarrollo se puede ver en la pintura, Zeuxis, Polignoto, Timantes y otros sólo usaron cuatro colores, mientras que Aetión, Protógenes y Apeles llegaron a la perfección.	17
18. Cicerón, <i>Brutus</i> 296	Tanto Antonio como Craso fueron grandes oradores. Cicerón, quien los escuchó hablar, considera que los elogios que les hace Bruto son justos, solamente no está de acuerdo en que diga que su maestro era el discurso de Craso en apoyo a la ley Servilia, por ello lo compara con el comentario irónico de Lisipo, quien decía que el Doríforo de Policeto era su maestro.	18
19. Cicerón, <i>Paradoxa Stoicorum</i> 37	Partiendo de la paradoja de que todos los sabios son libres y todos los que no poseen la sabiduría son esclavos, Cicerón nos propone el ejemplo de los coleccionistas que atesoran pinturas, vasos de plata o esculturas, quienes a pesar de haber sido valientes guerreros o haber tenido cargos políticos, viven sólo para los objetos mismos. Así los vemos de pie, estupefactos, ante una pintura de Aetión o una escultura de Policeto, manifestando con ello que son esclavos de las bagatelas.	19
20. Cicerón, <i>Orator</i> I 5	Cicerón decide finalmente responder a Bruto cuál es el tipo ideal de oratoria, aclarando que es difícil saberlo, pues es grande la variedad de estilos exhibidos por los buenos oradores. Por ello, para saber cuál es el estilo perfecto, hay que hacer primero un retrato del orador perfecto, aunque sea un ideal imposible de alcanzar, ya que hay que conocer el camino y no es vergonzoso que alguien que aspire al primer puesto llegue en segundo o en tercer lugar. Así, en la poesía hay lugar para Homero, Arquíloco, Sófocles o Píndaro, pero también para los otros poetas menos destacados. En la filosofía la excelencia de Platón no impidió a Aristóteles el escribir. Finalmente, tampoco los artesanos dejan el arte porque no pueden igualar la belleza de la pintura del Ialiso o de la Venus de Coan, del mismo modo que la escultura del Júpiter de Olimpia o el <i>Doríforo</i> no han impedido hacer progresos a los escultores.	20
21. Cicerón, <i>Academica</i> II 146	Si la premisa “no sabemos nada” es verdadera, una de las consecuencias es que se niega el status epistemológico de las ciencias, pero no sólo ello, pues la otra consecuencia sería que la práctica de las artes colapsaría, ya que no hay forma de que las artes existan sin el conocimiento científico. De este modo Zeuxis, Fidias o Policeto no podrían admitir que no saben nada, pues poseían grandes destrezas. La solución que propone Cicerón es pragmática, deja al conocimiento técnico fuera de estas disquisiciones, afirmando su carácter de conocimiento, pero con un grado diferente, mientras que por el otro lado, se considera que las posiciones filosóficas son problemáticas, ya que no hay un acuerdo en ningún tema.	21
22. Cicerón, <i>De finibus bonorum et malorum</i> II 114-115	El hombre está hecho para mayores fines que el placer, pues es evidente que el cuerpo mismo tiene atributos mejores como la fuerza, la salud, la belleza o la velocidad, a lo que se agregan los poderes de la mente. Por ello se debe rechazar la idea de que la mayor felicidad sería pasar la jornada entera en placeres sin interrupción, pues el ejercicio de la virtud sería incompatible con una actividad similar. Para reforzar el argumento, se agrega sin discutir sobre la poesía, que incluso Fidias, Policeto y Zeuxis no considerarían que el objeto de su arte fuera el placer. Parece pues impensable que un artesano tenga un ideal más claro de la belleza moral que un distinguido ciudadano.	22

23. Cicerón, <i>Tusculanae Disputationes</i> I 4	Los romanos han mostrado mayor sabiduría que los griegos, pues han perfeccionado todas las ramas que éstos consideraban dignas. No obstante, en todos los géneros literarios los griegos los aventajan, pues el honor alimenta las artes, ejemplo de ello son los pocos honores tributados al pintor Fabius, hombre de la más alta nobleza, lo que evidencia que es poco probable que se les hubieran hecho honores a Policleteo y a Parrasio que no eran nobles.	23
24. Parmenion, <i>Antología Palatina</i> XVI 216	Fue Policleteo de Argos el único que vio con sus propios ojos a Hera y así como la vio la representó en su belleza, dentro de los límites de lo permitido, pues las formas veladas son reservadas a Zeus.	24
25. Dionisio de Halicarnaso, <i>De Isocrate</i> II 3	Hay tres modos, de acuerdo con Teofrasto, con los que se puede lograr grandeza, dignidad e impacto en los discursos. Ya sea con la selección de las palabras, su arreglo melodioso o el uso de las figuras del lenguaje. Isócrates escoge bien sus palabras y las elabora buscando un efecto musical, cuyo exceso es su principal defecto, por ello es que el estilo de Lisias es superior pues tiene una gracia natural. Sin embargo, la expresión de Isócrates es imponente y digna de forma que se adapta mejor a los semidioses que a los hombres, de este modo, se la puede comparar —sin temor a exagerar—, por su excelencia, virtuosismo y dignidad con el arte de Policleteo y Fidias, mientras que el estilo de Lisias, más ligero y gracioso, con el de Calamis y Calímaco, pues estos dos escultores fueron más exitosos en representar temas menos elevados, mientras que los dos primeros fueron mejores tratando los sobrehumanos. Así, de los dos oradores, Lisias tiene mayor talento en los temas pequeños, mientras que Isócrates en temas grandiosos.	25
26. Dionisio de Halicarnaso, <i>De Demosthene</i> 50	Para reconocer las características del estilo de Demóstenes y distinguirlo del de otros autores, el autor aclara que no hay algo característico que lo distinga, por ello es importante tomar distancia y verlo de modo más general. En primer lugar, debe considerar su melodía, donde la prueba más importante es intuitiva, pero esto requiere a su vez de práctica, estudio y dedicación. Escultores y pintores sin larga experiencia en el análisis de las obras de los grandes maestros del pasado no podrán decir con confianza de una escultura si es obra de Policleteo, de Fidias, o de Alcámenes, ni decir si una pintura es de Polignoto, Timantes o Parrasio. Lo mismo pasa con la literatura, por ello recomienda estudiar antes que nada la melodía, ya que no hay pasaje en Demóstenes que no contenga ritmo y metro, algunos completos y perfectos, y otros incompletos, trabajados en relación compleja de forma que su carácter métrico no nos es obvio.	26
27. Dionisio de Halicarnaso, <i>De Tucidide</i> 4	Si bien el autor no tiene el mismo nivel que autores como Tucídides, esto no quiere decir que no tenga derecho a examinar su estilo. El no tener las mismas habilidades de Apeles, Zeuxis o Protógenes no ha impedido que los hombres juzguen su obra, lo mismo que no ha impedido que artesanos menos diestros hayan apreciado la obra de Fidias, Policleteo y Mirón. El hombre común es tan competente para juzgar como el experto en aquellas cosas que deben ser aprehendidas con los sentidos irracionales y los sentimientos, pues estas son las facultades que todas las formas de arte buscan estimular y la razón de su creación.	27
28. Dionisio de Halicarnaso, <i>Dinarcus</i> VIII 7	Dinarco es un orador poco consistente, además de que no creó un estilo propio por el se le pueda reconocer, salvo por la constante imitación que, no obstante, presenta divergencias con los discursos que toma como modelo, como es usual con los alumnos de Isócrates. Para comprender el tipo de imitación en los discursos de Dinarco, debemos precisar que hay dos tipos de imitación con respecto a los modelos antiguos, una es natural y adquirida por intenso estudio, mientras que la otra, aunque está relacionada con ella, se adquiere siguiendo los preceptos del arte. Y es que los originales tienen	28

	<p>un encanto espontáneo que en la copias, por ser deliberadas, son poco naturales, aun en las que se muestra una gran habilidad. Por esta razón es que los oradores distinguen otros oradores, los pintores las obras de Apeles de aquellos pintores que lo imitan, los bronceístas las obras de Policeto y los talladores las de Fidias. Es claro que las diferencias entre los artistas dedicados al modelado y los dedicados a la talla, continúan hasta el día de hoy, en este fragmento vemos que hay una diferencia de percepción entre la obra de Fidias y la de Policeto.</p>	
29. Estrabón, <i>Geographica</i> VIII C 372.	<p>Situadas cercanas una de otra, por menos de 50 estadios, las ciudades de Micenas y Argos son las capitales de dos reinos que, como explica Estrabón, en un principio sería uno solo, ésta sería la razón de la vecindad de ambas localidades, lo que también explicaría que el Heraión de Argos fuera el templo común a ambas. En este templo están las imágenes hechas por Policeto, que en factura son las más hermosas en el mundo, pero que en tamaño son inferiores a las de Fidias.</p>	29
30. Vitruvio, <i>De Architectura</i> I 1.13	<p>El arquitecto debe tener una cierta cultura, evidentemente no puede ser competente en todas ellas, pero debe conocer sus teorías. Por eso no puede, ni debe ser un gramático, como Aristarco, pero no debe carecer de toda instrucción; ni un músico como Aristoxenes, pero no debe faltarle cultura musical; ni un pintor como Apeles, tampoco un escultor como Mirón o Policeto, pero no debe ignorar las artes plásticas, finalmente no debe ser un médico como Hipócrates, pero no puede ignorar las teorías médicas.</p>	30
31. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III praef. 2.	<p>En el apartado anterior, Vitruvio no explica que si la sabiduría se pudiera ver, en lugar de estar escondida, no habría juicios sin fundamento y la competencia y el saber tendrían un prestigio duradero. Como éste, desgraciadamente, no es el caso, la gente no le da valor a los conocimientos necesarios para practicar las artes, a diferencia de aquellas profesiones que, con mayor elocuencia, han hecho público su valer. Es así que entre los pintores y escultores famosos hay algunos que se beneficiaron de recomendaciones y consideraciones y han pasado a la posteridad eterna, como Mirón, Policeto, Fidias, Lisipo y todos aquellos a los que el ejercicio de sus arte les ha valido la celebridad. Pero hubo también quienes tuvieron el mismo ardor y habilidad y que no realizaron obras menos perfectas, pero que por rivalidad profesional, su posición social o económica, no pudieron acceder a los honores como los anteriores.</p>	31
32. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.1.	<p>La composición de los edificios religiosos está fundada en la symmetría a la que los arquitectos deben respetar con gran cuidado. Ésta ha hecho nacer la proporción, que en griego se dice <i>analogía</i>, la proporción consiste en la commensurabilidad de las partes de la obra con el todo, obtenida por medio de una unidad determinada que permite el uso de un sistema modular. Por ello no hay templo que pueda presentar una composición racional, sino hay entre ellas una relación precisamente definida como los miembros de un hombre bien formado.</p>	32
33. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.2.	<p>La naturaleza ha compuesto el cuerpo humano de acuerdo con reglas, por ello, si medimos el rostro desde el mentón hasta el nacimiento de los cabellos, así como la mano abierta, luego de articulación de la muñeca hasta el extremo del dedo medio, tendremos un décimo de la altura total del cuerpo. Por otro lado, la cabeza desde el mentón hasta la coronilla vale un octavo de la altura, mientras que si medimos desde la base del cuello hasta el nacimiento de los cabellos en la cabeza tendremos un sexto, y si tomamos como punto de partida el pecho hasta la altura de la coronilla tendremos un cuarto.</p> <p>En cuanto al rostro, éste se divide en tres, pues partiendo del mentón a la base de la nariz, tenemos la primera división, luego de la base de las aletas hasta la mitad de las cejas, y finalmente definimos la frente partiendo de este punto hasta el nacimiento de los cabellos. El pie corresponde a un</p>	33

	sexto, el antebrazo a un cuarto y el pecho a un sexto de la altura total. Todos los demás miembros tienen su propia proporción que los hace conmensurables entre ellos, así como han mostrado los pintores y escultores.	
34. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.3	Así como las partes del cuerpo están proporcionadas entre sí, las partes de un edificio deben concordar perfectamente con sus dimensiones globales. El centro del cuerpo humano es el ombligo, por ello si recostamos a un hombre por la espalda, con brazos y manos extendidas y piernas abiertas, y tomamos como punto de apoyo para el compás el ombligo, veremos que al describir la circunferencia, ésta deberá tocar las extremidades de los dedos de la manos y los pies. Es más, una vez que se vea la circunferencia que rodea al cuerpo, se descubrirá un cuadrado, pues si medimos a un hombre desde la planta de los pies hasta la coronilla y esta medida la ponemos sobre los brazos y las manos extendidas, se verá que el alto y el ancho tienen la misma magnitud, como son los lados de un cuadrado.	34
35. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.4	La naturaleza ha organizado el cuerpo humano de tal forma que, por medio de las proporciones, sus miembros acordaron su forma con el todo, es por esta razón, que los antiguos han establecido el principio de que existe un perfecto acuerdo entre las partes, tomadas de forma individual, y la configuración del todo. De esta forma los arquitectos transmiten estas proporciones a los edificios, ante todo a los templos, ya que el mérito y los defectos de los edificios perduran a través del tiempo.	35
36. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.7	El pie del hombre corresponde al sexto de su altura, puesto de otro modo, podemos decir que la altura total del cuerpo humano se obtiene multiplicando la medida del pie por seis. Esto ha establecido que el número perfecto sea el seis, a lo que se agrega que el cúbito tenga seis palmos y de 26 dedos. Esta es la razón por la cual las ciudades griegas han tomado como modelo para el dracma el cúbito de seis palmas.	36
37. Vitruvio, <i>De Architectura</i> III 1.9	En los apartados anteriores ha comentado sobre los sistemas numéricos y sus derivaciones de las articulaciones del cuerpo humano, por ello en éste tenemos la conclusión de su argumentación. Vitruvio nos dice que si admitimos que estos sistemas se derivan de las partes del cuerpo humano y que existe una correlación proporcional, fundamentada en una unidad determinada entre los miembros del cuerpo aislados y su totalidad, se debe, por consiguiente, admitir que las partes de los templos se organicen de tal modo que sus partes se relacionen con el todo de forma simétrica, ya sea considerándolas de forma separada como globalmente.	37
38. Columella, <i>De Re Rustica</i> I praef. 31	Poco antes el autor afirma que si bien pareciera que falta el genio y las obras de gran fama eso no nos debe reducir a la inacción, pues es necesario trabajar para conseguir la meta deseada, incluso si no es la cima más alta, el estar en una posición algo más baja no es deleznable, es así que los poetas o rétores no han dejado de producir sus obras a pesar de la fama y calidad de los autores antiguos. Es el mismo caso en la artes plásticas, en donde los pintores de menor fama no han dejado de pintar y en donde los escultores maravillados por la belleza de las obras de Fidias, Briaxis, Lisipo, Paxíteles y Policeto, han continuado produciendo y proponiendo sus avances para ver qué tan lejos pueden llegar.	38
39. Columella, <i>De Re Rustica</i> X 27-34	El jardín debe encontrarse cerca de un río o tener una fuente no muy profunda, este lugar debe estar protegido con arbustos, de forma tal que no pueda ser pastizal para ganado o de fácil acceso para los ladrones. En este paraje se debe situar una escultura, de madera de un árbol viejo, como un	39

	Príapo en el centro del jardín, cuyo falo espante a los jóvenes y a los ladrones. ¹ Por ello no se debe colocar escultura mucho más elaboradas, ya sean de las atribuidas a Dédalo, a Policleto, a Fradmón o a Ageladas.	
40. Seneca, <i>Epistulae Morales</i> 65.4-5	Explicando las causas de Aristóteles, Séneca usa el mismo ejemplo que encontramos en <i>Metaphysica</i> 1013 b 28-1014a 7, así menciona que el bronce del cual está hecha la escultura es la causa material, a la que llama la primera causa; la segunda, la causa eficiente, es el artista mismo; la tercera es la formal, pues ninguna escultura puede ser llamada el <i>Daidúmeno</i> o el <i>Doríforo</i> sin que esta forma hubiera estado impresa en ellas, mientras que la final es el propósito para el cual fue realizada la escultura.	40
41. Pseudo Longino, <i>De sublimitate</i> 36.3	Si bien la letras y la elocuencia vienen de la Naturaleza, es evidente que éstas trascienden la condición humana, por ello aunque un “coloso defectuoso” sea inferior al <i>Doríforo</i> de Policleto, no podemos comparar los productos de la <i>téchne</i> , que se rigen por la precisión y el parecido de sus productos con aquello que imitan, con el genio y la grandeza de las obras de la poesía y la elocuencia que trascienden la condición humana.	41
42. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 9-10	Si bien el lugar de los yacimientos de cobre y estaño podía dar fama a cierto tipo de bronce, también la amalgama era particularmente importante. Plinio nos dice que el bronce más famoso era el de Delos, pues en esta isla se usó primero en las patas de los triclinios, para luego emplearse en esculturas de hombres y dioses. Luego de éste tenemos el de Egina, pero se dice explícitamente que lo famoso era la amalgama. Entre los escultores había también los que preferían uno sobre el otro, así Mirón prefería el bronce de Egina, mientras Policleto prefería el de Delos, muestra de la rivalidad de estos dos escultores contemporáneos y condiscípulos.	42
43. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 49	Si bien muchos escultores se hicieron famosos con la producción de piezas pequeñas, por encima de ellos se encuentra Fidias de Atenas, quien vivió en la Olimpiada 83 (448-445 a.C.) y es autor de la escultura criselefantina de Zeus en Olimpia, aunque también hizo figuras de bronce. En el mismo periodo vivieron Alcámenes, Critias, Nesiotes y Hegias. Más tarde, en la Olimpiada 87 (432-429 a.C.) vivieron Agelaidas, Calón y Gorgias el espartano, y en la olimpada 90 (420-417 a.C.) Policleto, Fradmón, Mirón, Pitágoras, Escopas y Perelo.	43
44. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 50	Escuela de Policleto. Policleto tuvo como discípulos a Argio, Asopodoro, Alexis, Arístides, Frino, Dino, Atenodoro y Demeas de Clitor.	44
45. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 53	Los escultores más famosos entraron en un concurso, aunque nacieron en diversos periodos, pues todos hicieron esculturas de amazonas en el templo de Ártemis en Éfeso. Cuando éstas fueron colocadas en el templo, se acordó que la mejor debía ser seleccionada por los artistas mismos. Cuando se hizo evidente que los artistas juzgaban su propia escultura como la mejor, fue evidente que la mejor era la que todos consideraban mejor luego de la propia. La obra que fue seleccionada en primer lugar fue la de Policleto, en segundo la de Fidias, en tercero la de Cresilas y en último lugar la de Fradmón.	45

¹En Roma el falo se presentaba como objeto apotropaico, pero debemos considerar también que no sólo protegía a las personas, sino también cuidaba de los campos y bienes inmuebles; de ahí la costumbre de colocar a la entrada de las habitaciones representaciones de falos, a muchas de las cuales se les ponían inscripciones como aquella famosa que dice: *hic habitat felicitas*.

46. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 55	Policleto de Sición alumno de Ageladas, hizo el <i>Diadúmeno</i> , que costó 100 talentos. También hizo el <i>Doriforo</i> , el que lleva la lanza, así como también la escultura que los artistas llaman <i>Canon</i> o escultura modelo, ya que toman sus lineamientos de él, como si fuese un tipo de patrón. Por ello, él es el único que en una obra de arte ha creado el arte mismo. También hizo otra serie de desnudos, un <i>Apoxímenos</i> , un hombre que ataca con la lanza, dos niños jugando a los dados, conocidos como los Astragalizontes —que se encuentran en el porche del emperador Tito—, considerados como la obra de arte más perfecta en existencia.	46
47. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 56	Entre las obras de Policleto se encuentra también un Hermes, que estaba en Lisimaquea, un Heracles y un líder donando su armadura, ahora en Roma, Artemón, llamado el hombre en la litera, quien era el arquitecto de Pericles. Se considera que Policleto perfeccionó el arte de la estatuaria y que refinó el arte del tallado. Pero el haber hecho esculturas que apoyan todo su peso en una sola pierna es un descubrimiento sólo suyo, aunque Varrón dice que sus esculturas son <i>quadrata</i> y según un sólo modelo.	47
48. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 58	Mirón es el primer escultor que se preocupó por el realismo, siendo más prolífico y más cuidadoso en las proporciones de sus figuras que Policleto. Pero no tuvo gran cuidado en el terminado de sus esculturas, lo que se nota en el tratamiento del cabello de la cabeza y el del pubis, en donde no tuvo mayor precisión que los escultores más antiguos. Del mismo modo tampoco se preocupó por la expresión de los sentimientos.	48
49. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 64	Algunos piensan que la escultura del amigo de Alejandro, Hefastio, era creación de Policleto, aunque éste haya vivido cien años antes.	49
50. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 65	Se dice que Lisipo contribuyó al arte de la escultura en bronce, representando detalles del cabello y haciendo las cabezas de sus esculturas más pequeñas de modo que les daba apariencia de mayor altura. Preservó escrupulosamente el uso de la <i>symmetría</i> , modificando la forma <i>quadrata</i> usada por escultores anteriores, diciendo que si sus predecesores hicieron a los hombres como eran, él en cambio los hacía como se presentaban. Una peculiaridad de este escultor es el cuidado de hasta el más mínimo detalle en el terminado de sus esculturas.	50
51. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 68	Los artistas que han escrito tratados sobre la historia del arte, alaban a Teléfanos de Focis —quien es un desconocido, pues vivió en Tesalia en donde se encuentra toda su obra—, ² no obstante, se le pone en el mismo nivel que Policleto, Mirón y Pitágoras.	51
52. Plinio <i>Historia Naturalis</i> , XXXIV 72	Escuela de Policleto. Arístides alumno de Policleto, hizo carros con dos y cuatro caballos.	52
53. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 76	Escuela de Policleto. Dédalo, también famoso por su forma de modelar la arcilla, hizo dos jóvenes Apoxímenos.	53
54. Plinio <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 80	Escuela de Policleto. La reputación de Naucides descansa en un Hermes, un discóbolo y un hombre sacrificando un carnero.	54
55. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 87	Escuela de Policleto. Cleón hizo esculturas de filósofos como Colotes, el colaborador de Fidias.	55
56. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 91	Escuela de Policleto. Patrocles, como muchos otros artistas, hizo esculturas de atletas.	56
57. Plinio <i>Historia</i>	Escuela de Policleto.	57

² Hay una laguna, por lo que no se sabe el nombre de la ciudad. Cf. W. Müller.

<p><i>Naturalis XXXVI</i> 35</p>	<p>En el interior del templo de Juno en el pórtico de Octavio se encuentra la Venus en el baño, obra de Dédalo. Esta atribución es problemática ya que el texto no es claro y hay varias versiones de este pasaje, de esta forma no hay seguridad de que esta Venus sea obra de Dédalo, de Policarpo o de otro escultor cuyo nombre no se comprende con claridad.</p>	
<p>58. Quintiliano, <i>Institutiones</i> <i>Oratoriae</i> V 12.21</p>	<p>Esta sección se ocupa del uso de los argumentos que deben ser asertivos para poder ser usados como pruebas. Es así que podemos usarlos solos o en conjunto, dependiendo de su fuerza, pero siempre con el mismo objetivo. Si bien Quintiliano no es exhaustivo en la explicación de los tópicos, sobreentendiéndose que cada causa tiene sus particularidades, le parece importante el usar un estilo fuerte y vigoroso, en lugar de uno afectado y adornado, pues este último le parece feminizado y débil por naturaleza. Por ello para Quintiliano ésta no es la verdadera elocuencia, pues estimula el deseo dejando de lado el justo valor moral de las cosas. De hecho, es como si los grandes escultores y pintores del pasado, cuando buscaban representar los más bellos cuerpos para crear sus obras, en lugar de usar hombres hubieran usado eunucos, en cambio encontraron la verdadera belleza en el <i>Doríforo</i>, que es igualmente apto para la palestra y la guerra.</p>	58
<p>59. Quintiliano, <i>Institutiones</i> <i>Oratoriae</i> XII 10.7</p>	<p>Como hay tantas formas del estilo, que se distinguen como una pintura de otra, se debe aclarar que el estilo tiene su origen en el arte retórica, pero también en el orador mismo. Como en el arte tal vez no exista la perfección, cada estilo tiene sus maestros y sus admiradores, por ello el orador perfecto no existe, pues como cada individuo tiene diversas cualidades, no hay uno que haya complacido a todos, ya que los gustos cambian con el tiempo y el lugar.</p> <p>Luego de discutir los progresos de la pintura, desde el descubrimiento del uso de las luces y las sombras, las técnicas del dibujo o la instauración de modelos iconográficos, se examinan los progresos de la escultura, comenzando por la obra “más rígida” de Calón y Hegesias, a la “menos rígida” de Calamis, después Mirón es considerado como “más fluido”. Esta lista remata con Policleto, quien poseería más técnica y gracia, pero buscando algún defecto, se menciona que aunque dio a sus esculturas una belleza que trascendía la realidad, no pareció tener la misma capacidad en crear dioses, como tampoco se aventuró a hacer ninguna obra que tomara como tema la vejez. Por ello lo que le falta a Policleto, lo poseerían Fidias y Alcámenes, pues Fidias representaba mejor a los dioses que a los hombres, tanto que en el campo del trabajo del marfil no tuvo rival. Tal es la fama de estas obras, que incluso añadieron algo al concepto de lo divino, tan perfectamente sus obras correspondían con el divino original.</p>	59
<p>60. Dión Crisóstomo, <i>Olímpico</i> 45</p>	<p>El hombre tiene cuatro formas de concebir lo divino, la innata, la derivada de los poetas, la de los legisladores y la de los artistas plásticos, que en forma de esculturas representaron a los seres divinos. Esto ya sea por medio de un esbozo que engaña a los ojos; por medio de la mezcla de colores y líneas que podemos considerar más preciso; por medio de la talla de la piedra; por medio de la talla de imágenes de madera, en donde el artista remueve poco a poco el material sobrante, hasta que sólo queda la imagen que el público ve; por medio del vaciado de bronce u otros metales preciosos, que son fundidos o repujados en moldes, y finalmente por el modelado de la cera que responde de forma inmediata al toque del artista y que da mayor posibilidad de cambios y retoques. A esta clase pertenecen no sólo Fidias, sino también Alcámenes y Policleto e incluso Aglófon y Polignoto y Zeuxis y mucho antes que todos ellos Dédalo. Pues estos hombres no se satisfacían con exhibir sus destrezas y sabiduría en temas de todos los días, sino que presentaban variadas representaciones de lo divino, lo que les aseguraba a ellos y sus patronos, ya fuera la ciudad misma o algún privado, el poder asegurarse una amplia variedad de concepciones de</p>	60

	lo divino. Y ellos no diferían de los poetas y legisladores, pues no se pueden considerar infractores de la ley y por ello hacerse objeto de penalidades, pues veían lo que había sido anticipado por los poetas, ya que su imaginación fue la primera.	
61. Dión Crisostomo, <i>Olímpico</i> 82	Si alguien pensara que la materia no es digna para representar a los dioses, su creencia es correcta. Pero no tiene derecho a criticar al que la proporcionó, al que la seleccionó y al que la trabajó. Pues no pudo haber sustancia más radiante y brillante que pudiera estar en manos de un hombre y recibir tratamiento artístico y es que para trabajar el aire, el fuego o el agua el hombre no tiene herramientas, ya que sólo se puede hacer en la materia dura y residual que queda de los elementos —y no me refiero al oro o la plata que son cosas triviales y sin valor, sino a la esencia substancial, que es la que compone a todas las cosas, plantas y animales. Esto mismo es una cosa imposible, aún para los dioses, excepto Dios mismo. Pues es él, el primero y más perfecto artífice, quien ha tomado como ayudante de su arte, no sólo a la ciudad de Elis sino al universo entero. Por ello no se les puede, razonablemente, demandar a Fidias y a Policleto más de lo que han hecho, pues nada de lo que han hecho es tan grande o augusto. Pues ni siquiera Homero representó a Hefesto usando su habilidad en otra materia, pues cuando le proporcionó los materiales para realizar el escudo, no pudo encontrar otros que fueran diferentes de los que nos son conocidos.	61
62. Marcial, <i>Epigramas</i> VIII 50 (51) 2	Pregunta a un interlocutor de quién es el trabajo en un vaso de electro, no es de Mys ni de Mirón, tal vez sea de Mentor o de Policleto, que en este momento se revela como el anónimo interlocutor. El vaso se describe como brillante, menos amarillo de lo esperado, sino blanco semejante al marfil.	62
63. Marcial, <i>Epigramas</i> IX 59.12	Marcial irónicamente nos narra cómo en un paseo por la Saepta Julia, lejos de los ojos del público, Mamurra devora con los ojos a jóvenes esclavos. Busca en las exhibiciones de marfil, revisa cuidadosamente un gran sillón incrustado de carey, que considera pequeño para sus necesidades. Piensa reconocer el olor de un bronce de Corinto y critica las esculturas de Policleto, así como las murrinas que considera contaminadas de fragmentos de cristal. Pesa antiguas copas repujadas por la mano de Mentor. Finalmente, cansado de su paseo, compra dos copas de cobre y como ni siquiera tiene un esclavo las lleva él mismo a casa.	63
64. Marcial, <i>Epigramas</i> X 89	Tu trabajo y gloria feliz Policleto, gloria que las mismas manos de Fidias hubieran querido, Juno brilla con compostura que sobrepasa a sus compañeras en el Ida, Paris no hubiera dudado. Si su hermano no amaba a su propia Juno, Policleto hubiera amado la tuya.	64
65. Estacio, <i>Silvae</i> II 2.67	La villa de Polius Felix en Surrentum, situada en la costa del mar Tirreno, es descrita como un lugar idílico, la descripción se detiene en la arquitectura del paisaje, en donde los edificios y las columnatas se integran en una naturaleza transformada en un jardín por la mano humana. Por otro lado, la villa está adornada por las pinturas de Apeles, bronce de Fidias anteriores a su trabajo en Olimpia, bronce del Istmo más preciosos que el oro, trabajados por Mirón o Policleto.	65
66. Estacio, <i>Silvae</i> IV 6.28	La introducción del poema nos dice que en la casa del coleccionista de arte Novius Vindex, se encuentran numerosas obras de gran valor, entre ellas bronce de Mirón, mármoles de Praxíteles, marfiles de Fidias y bronce de Policleto No obstante, la parte principal del poema consiste en la descripción de una estatuilla de Heracles que representa al héroe sentado con la maza en una mano y una copa en la otra. La figurilla en cuestión es tomada por el autor y el propietario como una obra de Lisipo.	66
67. Plutarco, <i>Pericles</i> 2	El trabajo manual en cosas de poca importancia hace que los hombres sean indiferentes a las empresas elevadas. Por ello ningún joven que vea el Zeus en Pisa o la Hera en Argos, aspira a convertirse en un Fidias o en un Policleto, como tampoco desearía convertirse en Anacreonte, Filetas o	67

	Arquíloco por el placer que dan sus poemas. Pues no se sigue necesariamente que el trabajo que deleita con su gracia, sea merecedor de estima.	
68. Plutarco, <i>Lysander</i> 18	Escuela de Policleto. En Delfos, luego de la batalla de Egospótami (405 a.e.) Lisandro erigió esculturas en bronce de sus generales, así como de sí mismo. También dedicó estrellas de oro a los Dioscuros, que desaparecieron luego de la batalla de Leuctra. La ofrenda a los Dioscuros se refiere a su participación en la batalla, el que ésta sea en la forma de estrellas doradas, implica que es probable que haya una identificación de los Dioscuros con las estrellas de la mañana y de la tarde. La leyenda que las ve desaparecer luego de la derrota espartana en Leuctra, hace explícito que los dioses ya no protegen al declinante poderío espartano.	68
69. Plutarco, <i>Moralia. De audiendo</i> XIII 45c	A pesar de las objeciones que se tengan en contra, siempre podemos encontrar elementos para hacer un comentario positivo para cada discurso, pues a pesar de que podemos encontrar falta en los temas de Arquíloco, el metro de Parménides o la locuacidad de Eurípides, en cada caso lo que es importante en cada uno son las cualidades únicas que la Naturaleza les ha concedido y que son las que nos atraen. De este modo es pertinente mostrar simpatía por aquellos que hablan —aun con los oradores que son un completo desastre—, hay que guardar la debida compostura y mostrarnos atentos, pues como en cada obra la belleza se logra a partir de la convergencia de numerosos cálculos, regidos por una determinada armonía y <i>symmetría</i> , mientras que la fealdad salta a la vista en cuanto un sólo elemento sale de su lugar. Por ello, en el caso de la conferencia, no sólo el fruncir el ceño, sino una cara de desagrado o la contorsión del cuerpo son inadecuadas, e incluso bostezar, murmurar, sonreír o acciones semejantes deben ser evitadas a toda costa.	69
70. Plutarco, <i>Moralia. De profectibus in virtute</i> XVII 86 a	Una forma indicativa de progreso que no debe ser desdeñada: el hombre no debe pensar que algunos de sus pecados no tienen importancia, sino que debe atender a todos por igual. Como en el caso de un hombre pobre, resignado a ya no ser rico, los pequeños gastos no cuentan, pues está convencido de que su ahorro no hará ninguna diferencia. Del mismo modo se puede pensar qué diferencia hará una pequeña falta, pero al igual que alguien que piensa en la riqueza, el que persigue la virtud piensa en cada pequeño detalle en vista de la meta final. Es cierto que cuando se construye una pared burda, no hay diferencia alguna al usar como cimiento un pedazo de madera o la primera piedra que encontremos al paso, del mismo modo, quien no tiene interés por la virtud, acumula acciones de todo tipo, pero quienes hacen progreso en ella construyen un templo o un palacio, de forma que cada acción toma su lugar y se acomoda de forma apropiada. Por ello podemos decir que es probable que Policleto tuviera esto en mente cuando dijo que el trabajo de la arcilla es más difícil al llegar al espesor de la uña.	70
71. Plutarco, <i>Moralia. Quaestiones convivales</i> II 636 b-c	En el contexto del problema de qué fue primero si el huevo o la gallina, se dice que es una cuestión a la que se le han dado muchas respuestas. Así, si asumimos que las cosas pequeñas y simples son los componentes de los objetos, como se dice de los átomos, se podría decir que el huevo fue primero. Hablando de modo general se dice que la causa inicial va primero, el huevo es más grande que la semilla, pero más pequeño que la criatura, es pues un paso intermedio entre la semilla y el ser vivo. De otra parte, como las venas y las arterias son las primera en formarse en un ser viviente, así también por esta razón el huevo vendría primero. Finalmente, en las artes en primer lugar se hacen las cosas sin forma y figura, mientras luego se articulan correctamente los detalles, ésta es la razón por la que el escultor Policleto dice que el trabajo de la arcilla es más difícil cuando nos acercamos al espesor de la uña. De la misma manera, la naturaleza produce primero formas que no tienen figura o definición, luego estas mismas	71

	formas reciben forma y configuración y la criatura viviente es producida.	
72. Plutarco, <i>Moralia. Ad principem ineruditum</i> III 780 e-f	La justicia es el fin y el objetivo de la ley, la ley es el trabajo del gobernante y el gobernante es la imagen de dios mismo, que ordena todas las cosas. Éste no necesita ningún Fidias, Policleto o Mirón que lo modele, ya que por su virtud él mismo se forma a imagen de dios y de esta forma crea una escultura más encantadora de contemplar y más digna de la divinidad. Así como en los cielos la imagen de dios se ha establecido el sol y la luna como las más bellas imágenes de sí mismo, así en el estado el gobernante, lo que es decir el que posee la sabiduría, establece a semejanza de dios su inteligencia como luminaria en lugar del tridente o del rayo.	72
73. Juvenal, <i>Saturae</i> III 217	Si la gran casa de Austúrico se destruyera por un incendio y todos lo lamentaran, entonces deberíamos deplorar las calamidades de la ciudad y cuidarnos de sus fuegos. Pues antes de que la casa se hubiera consumido por el fuego llegó alguno con un regalo de mármol, otro con relucientes esculturas de desnudos, el tercero con esculturas de Eufrantor o Policleto, o bronce que habían sido la gloria de las capillas asiáticas. Otros tal vez ofrezcan libros y librerías, un busto de Minerva o cien medidas de plata. Es así que Pérsico, el más suntuoso de los hombres sin hijos, ha remplazado lo que ha perdido, con más y mejor cosas, y con buena razón se puede tener la sospecha de haber incendiado su propia casa.	73
74. Juvenal, <i>Saturae</i> VIII 102 sq.	Muy diferentes eran las quejas de nuestros aliados y el daño que les infligían sus pérdidas al ser conquistados por vez primera. Sus casas estaban todavía llenas: pilas de dinero, mantos espartanos al lado de pinturas de Parrasio, esculturas de Mirón, marfiles de Fidias y trabajos de Policleto. Pero luego de la llegada de Dolabella, Antonio y ahora el sacrílego Verres, muchos barcos llenos de secretos despojos, trofeos de paz, mucho más numerosos que aquellos de guerra han despojado esas tierras. De modo que hoy día poco es lo que se puede robar a los aliados, pocas yeguas, una pequeña estatuilla en un altar, estas cosas escogidas son ahora el mejor botín.	74
75. Poliano, <i>Antología palatina</i> , XVI 150	Ésta es la <i>Polixena</i> de Policleto, no ha habido otra mano que haya tocado esta divina pintura, hermana gemela de la Hera. Observa cómo su túnica se rompe, cubre su desnudez con una mano modesta. La doncella suplica por su vida y en sus ojos se contempla toda la guerra de Troya. Aparece aquí la primera confusión con el pintor Polignoto, que ya en época bizantina dará problemas para explicar la figura de un artista que es a su vez famoso pintor y escultor.	75
76. Frontón, <i>Ad Verum</i> I 796	El título y encabezado de esta carta se ha perdido, por lo que no se sabe a quién estuviera dirigida, pareciera una carta a Marco Antonio, pero Naber, siguiendo a Mai, la asigna a Vero. Parece que el interlocutor ha sugerido a Frontón, hacer o adoptar una forma de discurso que a éste no le parece adecuada a su propia forma de ser. Por ello la primera parte de la carta comienza preguntando si es posible pedir a alguien que vaya en contra de su propia naturaleza, que actúe o haga cosas que no le son propias, a lo que agrega una serie de ejemplos, que comienzan con pintores y escultores. Así, pregunta si se puede pedir a Fidias que haga esculturas de atletas, a Canacos imágenes de los dioses, a Calamis esculturas delicadas o a Policleto obras toscas. Qué pasaría si uno le pidiera a Parrasio el pintar con los colores del arco iris, o a Apeles reducirse a una paleta monocroma, a Neacles grandes formatos, o miniaturas a Protógenes, pinturas oscuras a Nicias, o brillantes a Dioniso, temas licenciosos a Eufrantor y decentes a Pausias. Luego de estos ejemplos retoma a los poetas y filósofos, para luego llegar a la conclusión que no debemos rechazar las palabras que vienen a nosotros.	76
77. Rufino, <i>Epigramas eróticos</i> 15 (14)	El epigrama dice que ya no hay escultores, como Praxíteles o Policleto, que puedan reproducir los bucles del cabello de Melite, sus ojos o el esplendor	77

	de su nuca, ya que su belleza merece un templo.	
78. Taciano, <i>Oratio ad Graecos</i> 33	Catálogo de las esculturas. Habla de una serie de esculturas de poetas como Prasila, Safo, Miro o Telesila, para comparar sus costumbres con las de las cristianas, pues ninguna ha escrito nada que pueda considerarse útil, mientras que algunas tenían un comportamiento reprobable, a diferencia de la sabiduría de las mujeres cristianas. Finalmente menciona que los hombres que se hacen estudiantes de estas mujeres se deben avergonzar de tener tales maestros.	78
79. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> I 24.2	Ática. Escuela de Policleto. Naucides de Argos. Atenas. Acrópolis. Pausanias nos describe una escultura que tiene como tema a Frisso, hijo de Atamante quien, según la leyenda, fue transportado a Colquis en el lomo del carnero del vellocino de oro. La escultura representaría el acto del sacrificio del carnero, en la forma habitual griega, aunque Pausanias no está seguro del dios al que se haya sacrificado. Esta noticia se ha considerado probablemente relacionada con el <i>immolantem arietem</i> , obra de Naucides, hipótesis apoyada en el hecho de que en el área se ha encontrado una basa con la firma del artista.	79
80. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 17.4	Corinto y argólida. Obra. Argos. Santuario de Hera. En II 17.3 Pausanias nos dice que Eupólemo fue el arquitecto del templo y que en los pedimentos estaba en parte representado el nacimiento de Zeus, una gigantomaquia, la guerra de Troya y una Iliupersis. En la entrada se encontraban esculturas votivas femeninas, probablemente antiguas sacerdotisas de Hera y diversos héroes, en el interior del templo había esculturas antiguas que representaban las Gracias, además del llamado lecho de Hera y el escudo que Menelao tomó de Euforbo en la caída de Troya. En el pasaje que nos interesa describe la escultura de Hera, de oro y marfil, que considera de notable grandeza. La escultura estaría sentada en un trono y tendría una corona en la cabeza, que tendría como adornos esculpidos a las Gracias y las Horas. En una mano llevaba una granada y en la otra un cetro. Deja sin explicar la tradición de la granada, para detenerse en el cucú que estaba esculpido en el cetro, pues ésta fue la forma que tomó Zeus cuando cortejaba a la diosa todavía virgen. Pausanias agrega que si bien no cree en la historia, no obstante la escribe.	80
81. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 17.5	Corinto y argólida. Escuela de Policleto. Naucides de Argos. Argos. Santuario de Hera. Al lado de la escultura de Hera en el santuario en Argos, hay una escultura que se cree que representa a Hebe, obra de Naucides, también está hecha de marfil y oro. Al lado de ella, sobre una columna, se encuentra una antigua escultura de Hera. Pausanias menciona también que en el santuario se encontraba la escultura más antigua de Hera, que los argivos se llevaron de Tirinto cuando la conquistaron.	81
82. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 20.1	Corinto y argólida. Obra. Argos. Templo de Apolo Lykios. En el interior del templo, junto con otras esculturas votivas de dioses, atletas y poetas se encontraba el Zeus Meilichios, realizado en mármol blanco. La historia de la comisión de la escultura a Policleto incluye los enfrentamientos de Esparta y Argos. Pausanias nos cuenta que cuando no hacían la guerra fuera del Peloponeso, los espartanos se dedicaban a anexarse parte del territorio de Argos. En cambio, los argivos aprovechaban para tomar territorio espartano, cuando el ejército de estos últimos estaba	82

	fuera de su territorio. Finalmente, los argivos decidieron formar un cuerpo de mil combatientes a las órdenes de Briante, quienes maltrataban al pueblo en lugar de defenderlo, estos abusos culminaron con el rapto de una muchacha el día de su matrimonio. Como venganza la muchacha cegó a Briante y se entregó al pueblo como suplicante, que decidió no entregarla y enfrentar en combate a los mil, al obtener la victoria el pueblo lleno de ira asesinó a todos los sobrevivientes, por lo que fue necesaria una purificación, que se concretó en la dedicación de la estatua de Zeus Melichios en mármol blanco obra de Policleto.	
83. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 22.7	Corinto y argólida. Obra. Escuela de Policleto. Naucides de Argos. Argos. Templo de Hécate. La estatua cultural al interior del templo en piedra es obra de Escopas, mientras entorno se encuentran dos (?) esculturas en bronce, que también representan a Hécate. Una es obra de Policleto, mientras que la otra es de su hermano Naucides de Motón (?).	83
84. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 24.5	Corinto y argólida. Obra. Argos. Santuario de Ártemis Ortia. En el camino de Argos a Tegea se encuentra el monte Licone, y en su cima está construido el santuario de Ártemis Ortia. En su interior se encuentran las esculturas en mármol blanco de Ártemis, Apolo y Latona, se dice que son obra de Policleto.	84
85. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> III 18.8	Laconia. Obra. Amyclai. Templo de Apolo. En la descripción del templo de Apolo Amyklaio luego de comentar una estela de un vencedor olímpico, Pausanias habla de dos trípodas obra de Giziada, debajo de cada uno de ellos se encuentra un <i>agalma</i> de Afrodita y una escultura de Ártemis. Luego menciona que un tercer trípode, obra de Calón de Egina, tendría debajo una escultura de Kore hija de Démeter. La fecha de los trípodas es probablemente finales del siglo VI, el problema que encontramos es el de la relación entre las esculturas y los trípodas; por un lado puede ser que todo fuera hecho de una pieza, con lo cual tenemos un uso de la técnica de cera perdida, pero si éste no fuera el caso, podemos considerar que las figuras fueron soldadas a los trípodas. En cuanto al tema, es evidente que las dos grandes diosas espartanas de los trípodas de Giziada son de tipo arcaico, mientras que el trípode de Calón pareciera más de tipo eleusino, o en todo caso tuviera relación con la Kore Soteira. Este tipo de tema se reproduce en el gran ex voto de Egospótami (405 a.n.e.), en donde se mantiene el paralelo de la victoria sobre Mesenia y Atenas. También describe dos esculturas, una de Aristandro de Paros, que simbolizaba a Esparta y que representaba una muchacha con la lira —es más probable que fuera la diosa Alejandra, pues la diosa amiclea era representada de esta forma—, mientras que la Afrodita de Amyclai, la atribuye a Policleto de Argos. La atribución de esta escultura a Policleto el joven, toma en cuenta la fecha de la batalla de Egospótami, aunque la diferencia que hace Pausanias entre los dos escultores ha dado lugar a dudas y hay quien considera que es posible que la escultura fuera del viejo maestro de Argos.	85
86. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 17.3	Élide y Olimpia. Escuela de Policleto. Cleón de Sición. Olimpia. Templo de Hera. A partir de 17.1 comienza la descripción de las esculturas en el interior del templo, con Zeus y Hera. En 17.3, se mencionan una serie de esculturas crisoelefantinas que no son atribuidas a ningún autor, en primer lugar una	86

	Kore y una Démeter, sentadas una frente a la otra, mientras que Apolo y Ártemis están de pie uno frente al otro. También se encuentran Latona, Fortuna, Dioniso y una victoria alada. Luego está el Hermes con Dioniso niño de Praxíteles en mármol blanco y una Afrodita en bronce, obra de Cleón de Sición.	
87. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 17.4	Élide y Olimpia. Escuela de Policleto. Cleón de Sición. Periclito. Olimpia. Templo de Hera. El maestro de este Cleón de nombre Antífanes era de la escuela de Periclito, y Periclito era discípulo de Policleto de Argos. Enfrente de la escultura de Cleón hay un joven dorado, obra de Boeto de Cacedonia. Fueron transportadas del llamado Filipeion, también hay esculturas de la madre de Filipo y de su mujer —Eurídice y Olimpia— que son crisoelefantinas.	87
88. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 21.3	Élide y Olimpia. Escuela de Policleto. Cleón de Sición. Olimpia. Monte Cronio. En 21.1 Pausanias comenta que, a diferencia de la Acrópolis de Atenas, en el Altis de Olimpia hay esculturas votivas, aunque considera las esculturas de atletas como una categoría diferente, pues son parte del premio en los juegos. En 21.2, apunta que, en la vía que va del Metroon al estadio, a la izquierda, al pie del monte Cronio, se encuentran estatuas de bronce de Zeus, que son la multa impuesta a aquellos que infringieran las reglas de la competencia y son llamadas Zanes. Finalmente en 21.3 menciona que los seis primeros Zanes se remontan a la Olimpiada 98 (388 a.C.). Estas infracciones fueron cometidas por primera vez por Eupolo de Tesalia, quien corrompió con dinero a los púgiles Agetor de Arcadia, Quisicos, Pritanis y Formión de Halicarnaso, por lo que en conjunto con todos los que hubieran recibido dinero o dones de Eupolo, fueron multados por los Eleos. Dos de estas esculturas eran obra de Cleón de Sición, de las otras cuatro no se sabe el autor.	88
89. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 1.3	Élide y Olimpia Escuela de Policleto. Alipo de Sición. Naucides de Argos. Olimpia. Templo de Hera. En 1.1 nos dice que luego de las ofrendas votivas, continuará con el recuento de los caballos de carrera, los atletas y otros personajes, pero no hay imágenes de todos los que se distinguieron en los juegos. En 1.2 comenta que no trata de hacer un catálogo de atletas sino uno de imágenes εἰκόνων y otros objetos votivos. Tampoco va a mencionar a todos aquellos que hayan dedicado una escultura, porque son muchos los que no han sido dignos de la victoria, por lo que sólo va a mencionar a los que fueron dignos y a las esculturas que fueron mejor realizadas. Finalmente, en un recorrido que se cree comenzó partiendo del templo de Hera al Leonidaion, pasando por el altis del templo de Zeus, se menciona en 1.3 una serie de esculturas, obra de Alipo de Sición, discípulo de Naucides de Argos, que se encuentran a la derecha del templo de Hera. Una de un luchador eleo, Símaco, hijo de Esquilo, a su lado otra de Neolaida, hijo de Próximo —de Feneo en Arcadia—, en último lugar Arquedamo hijo de Senia, vencedor en la lucha.	89
90. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 1.5	Élide y Olimpia Escuela de Policleto. Cleón de Sición Olimpia. Templo de Hera. En 1.4 continúa hablando de los vencedores de la Élide, entre ellos Troilo y Dinoloco, vencedores en la carrera de caballos, aunque no vencieron del mismo modo, ya que el primero era parte del jurado de la carrera, mientras que en 1.5 se menciona el sueño profético de la madre de Dinoloco, quien soñó a su hijo con una corona ceñida en las sienas, por lo que lo entrenaron para que pudiera correr en la carrera de muchachos.	90

91. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 2.7	Élide y Olimpia Obra. Olimpia. Altis. En 2.6 se comenta que al lado de la escultura de Trasíbulo está el eleo Timóstenes, vencedor en la carrera breve de muchachos, el milesio Antípatro, hijo de Clinopatro, que vence en la competencia del pugilato entre jóvenes. Dice que algunos siracusanos intentaron persuadir con dinero al padre del chico para que se proclamara siracusano, pero sin hacer caso del tirano el chico se proclamó milesio. En 2.7 se dice que la escultura de Antípatro la hizo Policleto, la de Timóstenes, Euritquide de Sición que pertenecía a la escuela de Lisipo.	91
92. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 2.8	Élide y Olimpia Escuela de Policleto. Dédalo de Sición Olimpia. Altis. En el altis, cerca de la escultura de Timóstenes, encontramos las ofrendas de Timón y su hijo Esipo, representado como un muchacho a caballo, pues la victoria de éste fue en la carrera de caballo, mientras que Timón lo fue en la carrera de caballos. Las imágenes de ambos las hizo Dédalo de Sición, el cual también es autor del trofeo erigido por los eleos en el Altis, luego de la victoria sobre Esparta.	92
93. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.4	Élide y Olimpia Escuela de Policleto. Dédalo de Sición Olimpia. Altis. Luego está un púgil de Lepreo en Élide, Labax hijo de Eufión, luego un luchador adulto, de la ciudad de Elis, Aristodemo, hijo de Thrasis, el cual tuvo dos victorias en los juegos nemeos y píticos, La escultura de Aristodemo es obra de Dédalo de Sición, discípulo de Patrocles, quien era su padre.	93
94. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.7	Élide y Olimpia Escuela de Policleto. Dédalo de Sición Olimpia. Altis. La imagen de Eupólemo de Elea es obra de Dédalo de Sición, la inscripción dice que fue vencedor en la carrera breve para adultos y que también decía poseer coronas por el pentatlón, dos píticas y ora en los nemeos.	94
95. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.10	Élide y Olimpia Escuela de Policleto Cleón de Sición Olimpia. Altis. En 3.9 nos dice que al lado de la escultura de Antíoco, obra de Nicódamo, se encuentra la de Ismone. Antíoco era originario de Lepreo y vencedor del pancracio para adultos en las olimpiadas. Mientras que Ismón de Elea, triunfa en Nemea y Olimpia pero se abstiene en los juegos ístmicos, como el resto de sus conciudadanos, pues los lepreos son verdaderos eleos y no temen las competencias ístmicas. En 3.10 se nos dice que Ismone enfermó de reumatismo de niño y que por ello practicó el pentatlón, para curarse y crecer sano y fuerte. Su escultura la hace Cleón y la muestra con el equipo arcaico.	95
96. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 4.11	Élide y Olimpia Obra. Olimpia. Altis. En 4.10 habla de Evante de Cízico, quien fue vencedor del pugilato; a su lado se veía un entrenador de caballos con la cuadriga llamada Lampo, la ciudad más joven de Macedonia. Luego de esta cuadriga, en 4.11 se nos dice que la escultura de Cinisco, púgil de Mantinea, es obra de Policleto, la que debía estar cerca de la Ergóteles, hijo de Filanor, vencedor de dos victorias en Olimpia y Delfos, en el Istmo y Nemea.	96
97. Pausanias,	Élide y Olimpia	97

<i>Graeciae descriptio</i> VI 6.2	Escuela de Policlete. Naucides de Argos. Policlete el Joven Olimpia. Altis. Eucles, hijo de Calianates, rodio de origen, de la familia de los Diagóridas, era hijo de la hija de Diagoras, consiguió una victoria en el pugilato de los adultos. Su imagen es obra de Naucides. Policlete de Argos, no el de la escultura de Hera, sino un discípulo de Naucides, hizo la de Agenor, un joven luchador de Tebas.	
98. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 7.10	Élide y Olimpia Obra. Olimpia. Altis. La escultura de un hombre de Estinfalia, llamado Dromeo (corredor), es obra de Pitágoras. Este atleta obtuvo en Olimpia dos victorias, otras tantas en Delfos, entre las competencias ístmicas y cinco en Nemea. Se le atribuye la invención de la dieta de carne, hasta ese momento la dieta de los atletas consistía en queso desecado en cestos. Luego de esta imagen se encuentra la de Pitocles, un pentatleta eleo, obra de Policlete.	98
99. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.1	Élide y Olimpia Escuela de Policlete. Fradmón Olimpia. Altis. No se sabe quién hizo la escultura de Postrato de Pelene, que ganó la carrera de muchachos, en cambio la del eleo Amerta, que ganó en Olimpia y Delfos en la lucha de muchachos, la hizo Fradmón de Argos.	99
100. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.4	Élide y Olimpia Escuela de Policlete. Naucides de Argos Olimpia. Altis. Timantes de Cleón obtuvo la corona en el pancracio entre adultos y Baúcidos de Troezen venció a los adultos en la lucha, la escultura del primero la hizo el ateniense Mirón, y la de Baúcidos es obra de Naucides.	100
101. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.5	Élide y Olimpia Escuela de Policlete. Cleón de Sición Olimpia. Altis. Luego de Baucides encontramos imágenes de otros arcadios, Eutimenes de Menalo, quien obtuvo una victoria en la lucha de muchachos y otra en la de adultos. Las esculturas fueron realizadas, la primera por Damócrito y la otra Alipo. La de Filpo de Azane, vencedor en el pugilato de muchachos, la realizó Mirón, mientras que la Critodamo de Clítores, también vencedor en el pugilato de muchachos, la hizo Cléon.	101
102. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 9.2	Élide y Olimpia Obra Escuela de Policlete. Cleón de Sición Olimpia. Altis. Luego de la escultura del hombre, cuyo nombre los eleos dicen que no fueregistrado con los demás, porque fue declarado vencedor en la carrera de las mulas, está Jenocles de Ménalo, ganador en la lucha para jóvenes, y Alceto, hijo de Alcino, ambos arcadios. A este último le hizo la escultura Cleón, y a Jenocles, Policlete.	102
103. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 9.3	Élide y Olimpia Escuela de Policlete. Naucides de Argos Olimpia. Altis. Aristeo de Argos fue vencedor en la carrera larga, así como su padre Quimón fue vencedor en la lucha, sus esculturas se encuentran una al lado de la otra, la escultura de Aristeo la hizo Pantias de Chios, discípulo de Sóstrato, quien era su padre, mientras que las magníficas imágenes de Quimón, tanto la de Olimpia, como la de Argos —que fue llevada a Roma y se encontraba en el templo de la Paz—, son obra de Naucides.	103
104. Pausanias,	Élide y Olimpia	104

<i>Graeciae descriptio</i> VI 10.9	Escuela de Policleteo. Cleón de Sición Olimpia. Altis. Licino de Erea, Epicradio de Mantinea, Telón de Orestasio y el eleo Agiadas tuvieron victorias entre los jóvenes. En cuanto a Epicradio y a Agiadas, al primero le hizo la escultura Ptólico de Egina, y al segundo, Serambo también egineta. La de Licinio es obra de Cleón, mientras que no está registrado quién hizo la de Telón. Sobre estos vencedores arcadios — todo jóvenes menos el más reciente—, se piensa que Telón fuera vencedor el 472 a.n.e., (POxy 222 I 29). Pausanias se debe basar en la inscripción para el origen de Telón. En todo caso los otros vencedores se datan aproximadamente por la cronología de los artistas.	
105. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 13.6	Élide y Olimpia Obra Olimpia. Altis. Diallo, hijo de Pólido, originario de Esmirna, afirmaba haber sido el primero de los jonios en haber obtenido en Olimpia la corona del pancracio entre jóvenes. Tersíloco de Córcira y Aristón de Epidaurio, hijo de Teófilo, coronados vencedores uno en el pugilato para adultos, el otro para jóvenes, son obra de Policleteo de Argos. ³	105
106. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 13.7	Élide y Olimpia Escuela de Policleteo. Canaco de Sición Olimpia. Altis. La escultura de Bicelo, el primero entre los púgiles de Sición en vencer en la competencia de muchachos, es obra de Canaco de Sición, discípulo de Policleteo de Argos.	106
107. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 20.14	Élide y Olimpia Escuela de Policleteo. Cleeta. Aristocles de Sición Olimpia. Estadio. Fue Cleeta el que inventó por primera vez el mecanismo de salida para la carrera de caballos, tal orgullo sentía por este hecho que hizo inscribir en Atenas en una escultura lo siguiente: “Me hizo el que inventó el sistema para hacer partir los caballos a Olimpia, Cleeta hijo de Aristocles”. La escultura mencionada en este pasaje se comenta en el libro del Ática, en donde se resalta la habilidad técnica en su realización. Cleeta es el padre de Aristocles y a su vez hijo de Aristocles de Sición, hermano de Canaco—de aquí la relación con Policleteo. La cronología de este último lo colocaría a principios del siglo V a.C., de este modo la invención del equipo sería contemporáneo a la renovación del santuario, cuando tuvo lugar con la construcción del santuario de Zeus y del estadio III.	107
108. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VIII 31.4	Arcadia Obra (?) Escuela de Policleteo. Policleteo el Joven Megalópolis. Ágora. Del otro lado del pórtico de Aristandro —en el sector suroeste del ágora—,	108

³ Moretti ubica la victoria de Tersíloco en el 372 a.C. (ol. 102^a; Moretti n. 409), la de Aristón en 368 (ol. 103^a; Moretti, n. 415). Las fechas son inciertas y dependen de la identificación del Policleteo que habría realizado las esculturas de los dos atletas. Esta identificación parte de los datos que conservamos de la escultura de Aristón, pues se ha recuperado la basa en caliza negra que formaba parte de la muralla occidental, a unos metros de la Nike de Peonio, probable no lejos de su colocación original (Loewy n. 92 = IvO 165 = Tzifopoulos, n. 35), pues fue reutilizada como parte de una fortificación más tardía (Weisner, col.169 n.81). En el lado superior se encuentran las huellas de una escultura de bronce —ambos pies se apoyaban en el piso—, mientras que la inscripción se ha datado en torno a la mitad del siglo IV a.C. Si esto fuera así no podemos pensar que el Aristón sea el atleta de patria desconocida vencedor en el 452 a.C. (P. oxy 222 II 16; cfr. Robert, Policleteo 171: Moretti, n. 286) De este modo la escultura no pertenecería al Policleteo del siglo V a.C., sino a Policleteo el joven, quien estuvo activo en la primera mitad del siglo siguiente (cfr. Amandry, Policleteo 77).

	<p>se encuentra un santuario de las Grandes Diosas, que son Démeter y Kore, llamada soteira. En el interior de este recinto sagrado hay un templo de Zeus Filfo, cuya escultura la hizo Policleto de Argos. Esta imagen se asemeja a Dioniso, pues las botas son en realidad coturnos y en una mano lleva una copa, mientras que en la otra lleva el tirso, sobre el que se posa un águila, atributo que lo identifica con Zeus, ya que es incongruente con la imagen de Dioniso. Parece ser que este santuario, por su tamaño, no podía ser contenido en el ágora, por lo que es probable que se extendiera fuera de ella. Por otro lado, se considera que la escultura era obra de Policleto el joven —las fechas no permiten atribuirle a Policleto el viejo—, aunque hay quien sostiene, como H. Brunn, que la pieza en cuestión fuera una obra antigua, que luego fue transportada a Megalópolis.</p>	
109. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.5	<p>Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleto. Dédalo de Sición. Antífanos de Argos Delfos. Santuario.</p> <p>Pausanias nos dice que sólo mencionará las ofrendas votivas más importantes, así no mencionará a los poetas que nadie recuerda, mientras a los atletas que vencieron en los juegos píticos ya los ha mencionado en el libro sobre la Élide. Después del ingreso al santuario, se encuentran las ofrendas que los tegeos hicieron con los despojos de los lacedemonios. Se considera, a partir de una basa encontrada en Delfos, que el monumento había sido dedicado por todos los arcadios y no solamente por los tegeos —pues un monumento de este tipo no podría haber conmemorado la victoria en una guerra defensiva—, lo que ha implicado que la fecha del monumento se vincule con la batalla de 370-369 a.C., en donde probablemente, junto con Epaminondas, devastaron la Laconia. El monumento estaba compuesto de un Apolo, una Victoria, además de Calisto, hija de Licaón, Arcas y sus hijos Elato, Afeídas y Azán y finalmente Trifylo y su hijo Eraso, todos ellos considerados héroes de la ciudad.</p>	109
110. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.6	<p>Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleto. Dédalo de Sición. Antífanos de Argos Delfos. Santuario</p> <p>Las esculturas de la ofrenda de los tegeos las hicieron varios escultores. En primer lugar, el Apolo y la Calisto son obra de Pausanias de Apolonia; en segundo lugar, la victoria y la imagen de Arcas fueron hechas por Dédalo de Sición; en tercer lugar, el Trifulo y el Azán las realizó Samolas el arcadio, y por último el Elato, el Afeídas y Eraso son obra de Antífanos de Argos. Según Pausanias, estas ofrendas fueron hechas por los tegeos cuando tomaron prisioneros a los lacedemonios, después de haberlos atacado. Como hemos anotado, la guerra de los tegeos contra los lacedemonios es mucho anterior a la fecha del monumento —aunque la fecha exacta no es conocida—, por lo que resultaría extraño que se erigiera un monumento tanto tiempo después.</p>	110
111. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.7-8	<p>Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleto. Antífanos de Argos. Dameas de Cleitor. Atenodoro de Cleitor Delfos. Santuario.</p> <p>En 9.7 Pausanias nos dice que del lado opuesto a las ofrendas de los tegeos se encuentran las de los lacedemonios, hechas con los despojos de los atenienses luego de la victoria de Egospótami (405 a.C.). Las esculturas que formaban este grupo votivo eran los Dioscuros, Zeus, Apolo, Ártemis, y al lado de éstas Poseidón, representado en el acto de coronar a Lisandro, hijo de Aristócrito. También estaba representado Agias, el adivino de Lisandro en la ocasión de la victoria, y Hermón, comandante del barco insignia de Lisandro en la batalla. En 9.8 se menciona a los artistas que realizaron cada una de las esculturas; en primer lugar, se comenta que la escultura de</p>	111

	Hermón fue hecha por Teocosmos de Megara; en segundo, se nos dice que los Dioscuros eran obra de Antífanes de Argos; en tercero se apunta que el adivino lo hizo Pisón de Calauria; en el cuarto se señala que la Ártemis, el Poseidón y el Lisandro son obra de Dameas, mientras que el Apolo y el Zeus son creación de Atenodoro y se nos explica que estos dos últimos artistas son arcadios de Cleitor.	
112. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.9	Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleteo. Patrocles de Sición. Canaco Delfos. Santuario. Detrás de las ofrendas de los lacedemonios, mencionado en el apartado anterior —pero en el mismo lado—, se encuentran las ofrendas que fueron dedicadas por aquellos espartanos o aliados de Lisandro en la batalla de Egospótami (405 a. n. e.). Pausanias los menciona en este orden: Aracus de Lacedemonia, Eriates un beocio (...) arriba Mimas, luego Astícrates, Cefísocles, Hermofanto e Iquesio de Quíos, más allá Tomarco y Diágoras de Rodas, luego Teodamos de Cnido y finalmente Cimmerico de Éfeso y Eantides de Mileto.	112
113. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.10	Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleteo. Patrocles de Sición. Canaco Delfos. Santuario. Las esculturas de Cimmerico de Éfeso y Eantides de Mileto fueron hechas por Tisandro, pero Teopompo el Melio, Cleómenes de Samos, ambos eubeos, Aristocles de Caristo y Autónomo de Eretria, Aristofantes de Corintio, Apolodoro de Troezen y Dión de Epidaurio en la argólida, son obra de Alipo de Sición. Al lado de estas esculturas se encuentran otras de las que se dice que son obra de Patrocles y de Canaco. Pausanias menciona al aqueo Axiónico de Pellene, Teares de Hermión, Pirrias el focio, Comón de Megara, Agasímenes de Sición, Telícrates de Leucadia, Pitodoto de Corinto, Eantidas de Ambraciot y finalmente los lacedemonios Epicidas y Eteónico, como parte del grupo escultórico que habrían realizado estos dos escultores.	113
114. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.12	Phocis. Ozolian Locri Escuela de Policleteo. Antífanes de Argos Delfos. Santuario. La lucha entre los lacedemonios y los argivos por el distrito de Tirea fue predicha por la Sibila, quien dijo que no habría vencedor en la batalla, no obstante, los argivos mandaron un caballo de bronce a Delfos —que reproduciría aquél de Troya—, obra de Antífanes de Argos, pues afirmaban que ellos habían obtenido el mejor resultado en la batalla contra los lacedemonios.	114
115. Luciano, <i>De Saltatione</i> 75	El encomio habla de una forma de danza en donde una trama dramática era representada por un bailarín —que no recitaba sus parlamentos— con apoyo de un actor, música y un coro. Forma artística muy popular, también tuvo sus detractores entre filósofos y rétores, por ello Luciano nos presenta en forma de diálogo, cómo Crato es persuadido por Licino del alto valor de esta forma de arte. En primer lugar, nos explica, este tipo de espectáculo hace mejores a los hombres, ya que el bailarín con sus interpretaciones muestra las tres partes del alma de las que hablaba Platón; al planear cuidadosamente la <i>symmetría</i> de la representación, responde a la idea de Belleza de Aristóteles; también es un ejercicio saludable y sin riesgos —a diferencia del boxeo—, cualidades a las que une un conocimiento del pasado. Para lograr estos resultados el bailarín debe tener ciertas características, como una gran memoria, inteligencia, ingenio y capacidad para reconocer el momento oportuno para actuar, que le permiten tener armonía de cuerpo y alma. Por otro lado, debe saber juzgar la poesía y la música rechazando las composiciones menos afortunadas. Pero no sólo eso,	115

	pues su cuerpo debe estar conforme al <i>Canon</i> de Policleto, ya que no debe ser ni muy alto o muy bajo, ni muy delgado o muy grueso, sino de la medida exacta.	
116. Luciano, <i>De Morte Peregrini</i> 9	La vida del filósofo cínico Peregrino, que a temprana edad se convirtió al cristianismo y que al final de sus días se prendó de tal forma de las ideas hinduistas que decidió lanzarse a una pira en Olimpia. Luciano parte de este último momento, para mostrarnos la vida de un impostor, interesado en la fama y fortuna, pues incluso este evento terrible tuvo lugar de forma pública, promovido por el filósofo mismo, quien al realizar una serie de discursos antes del evento, preparó con ello su momento de triunfo. A partir de este momento Luciano nos contará de cómo esta maravilla de la naturaleza, este hombre, este “ <i>Canon</i> de Policleto”, comenzó su brillante carrera como corruptor de esposas y bellos jóvenes, para luego embaucar a los cristianos en Palestina interpretando para ellos sus propios libros.	116
117. Luciano, <i>Iuppiter trageodus</i> 7	A partir de la disputa entre Timocles y Damis, sobre la existencia de los dioses, Zeus mismo considera que del desenlace de este debate dependen los honores que los hombres presenten a los dioses. Por ello, convoca a una asamblea de todos los dioses, sin embargo los dioses que acuden a dicha reunión no son inmateriales, sino que son esculturas, ya sean obras de Fidias, Alcámenes o Mirón, pero que deben colocarse por orden de importancia, la que es medida por la calidad y por el material. Si bien se les reconoce mérito, las esculturas de oro deben preceder a las de Mirón o Policleto, ya que el oro tiene mayor importancia. Las esculturas de estos maestros serán más atractivas, pero como son de mármol o bronce, son más pobres, de forma que como las esculturas más valiosas, como las crisoelefantinas, son apenas doradas y no de oro macizo, los dioses extranjeros deben preceder a los griegos, que son puestos en segunda fila.	117
118. Luciano, <i>Somnium sive vita Luciani</i> 8	El texto nos muestra cómo Luciano ha escogido su profesión, al elegir entre la escultura y la educación. No hay mucha información biográfica, salvo el que su padre era pobre y que su tío era escultor. En el sueño, la personificación de la Escultura lo exhorta a escogerla, no debe amedrentarse por su pobre vestido y su aspecto descuidado y sucio, ya que los inicios humildes son el proemio a una gran carrera, como la de Fidias, Mirón y Policleto, quienes son reverenciados como dioses. De este modo, su padre será envidiado y su misma ciudad famosa. A pesar de estas notas positivas, Luciano nos presenta la escultura como poco persuasiva, ya que no puede agregar mucho más en su defensa, pues su forma de hablar es embrollada y con faltas gramaticales.	118
119. Luciano, <i>Somnium sive vita Luciani</i> 9	En la replica al discurso de la Escultura, la Educación le menciona que, efectivamente, si escoge ser un escultor, no será más que eso, un trabajador asalariado. El trabajo manual que realizará bastará para sobrevivir, sin tener mayor importancia en la ciudad, sin amigos que lo estimen o enemigos que lo teman, buscando ayuda de los poderosos y teniendo que depender de alguien que hable por él. Incluso si llegara a ser como Fidias o Policleto y realizar obras maravillosas, todos admirarían su habilidad, pero nadie desearía llegar a ser como él, pues no importa lo que pudiera llegar a crear, siempre será un trabajador que vive del trabajo de sus manos.	119
120. Luciano, <i>Philopseudes sive incredulos</i> 18	En el contexto de una serie de historias sobre curas milagrosas, hechizos, hiperbóreos que vuelan por los aires o caminan por el agua, se relata la historia de una escultura, una fina pieza que no es el <i>Discóbolo</i> de Mirón o el <i>Diadúmeno</i> de Policleto, sino un verdadero retrato de un hombre, que cubierta de ex votos, se encuentra entre estas esculturas. Se dice que descende de su pedestal, se mueve en libertad y que incluso castiga a quien se atreve a robarle las ofrendas que tiene a sus pies.	120
121. Luciano, <i>De sacrificis</i> 11	Las leyendas sobre los dioses no sólo son absurdas, sino contradictorias, como si los dioses tuvieran las mismas necesidades que los mortales, por	121

	<p>ello mismo pareciera que los sacrificios ofrecidos en su honor no tuvieran sentido, pues sería hacerlos participar de una mortalidad que no es la suya. Se les erigen templos para que no se queden sin una casa, se hacen imágenes, mandando por Praxíteles o Policleteo o Fidias, que deberían haberlos visto en algún lugar, para poder representar su semblante. Así, los que visitan el templo no ven la escultura, no ven que están frente a un pedazo de mármol, marfil u oro, sino creen ver al mismo dios.</p>	
122. Máximo de Tiro, <i>Dissertationes</i> 3.1	<p>Parece extraño que el resto de las <i>téchnai</i> estén alejadas de los tribunales, no se llama a un marinero para explicar su trabajo ante los que no son expertos, tampoco los enfermos verifican las prescripciones, los medicamentos o las dietas. Incluso los ceramistas y los zapateros no tienen un juez de su obra más alto que la <i>téchne</i> misma. En cambio, a Sócrates no le dan tregua las falsas acusaciones, tanto de Anito y Melito, como de los jueces actuales de los atenienses. Si en cambio hubiera sido un pintor como Zeuxis, Policleteo o Fidias, sus obras le habrían dejado como herencia la fama de su <i>téchne</i> y viéndolas los hombres alabarían sus monumentos y no osarían acusarlo de nada. Es claro que alguien que compuso su vida en manera proporcionada y en la mayor precisión en cuanto al razonamiento, las fatigas, las costumbres, la simplicidad, la fuerza, la sabiduría y la virtud; no le tocó una fama segura, ni un coro de elogios, ni jueces que estuvieran de acuerdo entre ellos, sino que se sigue hablando de él, ya sea de una forma o de otra.</p>	122
123. Máximo de Tiro, <i>Dissertationes</i> 8.6	<p>Tomando como punto de partida la diferencia en la inspiración de Homero y el <i>daimon</i> de Sócrates, considera que lo divino se expresa en las palabras de ambos, por ello le dice a su interlocutor que no quiere saber si piensa que Atenea es semejante a la que realizó Fidias, en nada inferior a los versos de Homero, una joven bella, de ojos claros, alta, cinturón con la égida, yelmo en la mano, lanza y escudo. Tampoco le interesa saber si Hera es como la mostró Policleteo de los argivos, del blanco brazo, del brazo de marfil, bella en los ojos y en los vestidos, majestuosa, sentada en su trono de oro; ni siquiera si Apolo es como lo han representado los pintores y escultores, pues no cree que sea capaz de aferrar la verdad. En todo caso lo que quiere saber es si considera que aquellos nombres y aquellos cuerpos expresan en forma enigmática las fuerzas divinas que se acercan a los más afortunados de los hombres, pues si piensa que no existe ninguna debe entonces combatir con Homero, destruir los oráculos y no creer en las voces divinas de los sueños.</p>	123
124. Galeno, <i>Ars Medica</i> I 342-343 Kühn	<p>Galeno nos dice que las medidas de una <i>krasis</i> proporcionada en la constitución de un ser viviente, son una mezcla de rojo y blanco, cabello de un rubio medio y muy rizado y un cierto grado de proporción en la masa muscular. Porque este tipo de cuerpo es un medio entre los excesos de todas las partes, por ello el exceso es visto y expresado con referencia a esta media. De esta manera, el cuerpo gordo o delgado es llamado así en relación a él, así como el calvo, suave, carnoso. Ahora bien, el cuerpo simétrico no es ninguno de éstos, sino como el <i>Canon</i> de Policleteo, que es el epítome de toda proporción, de forma que cuando uno lo toca no es duro ni suave, ni caliente o frío y cuando lo vemos no es gordo o flaco ni exhibe ninguna desproporción.</p>	124
125. Galeno, <i>De Temperamentis</i> I 565-566 Kühn	<p>Galeno discute lo que es el sentido, qué es lo que es equidistante de los extremos frío, caliente, húmedo y seco. Esta proporción constituye el cuerpo bien temperado. La piel de la mano es la que considera la parte mejor temperada —con la mejor <i>krasis</i>—, de todo el cuerpo, por lo que es usada como “canon” para analizar otras partes del cuerpo y sus proporciones relativas. El hombre mejor temperado en su constitución, queda en medio de todos los seres y animales y es como un canon, pues a partir de él podemos decir de los otros seres que son calientes, fríos,</p>	125

	<p>húmedos o secos. Muchas características deben converger en este tipo de hombre, ya que debe ser el medio para relacionar la existencia toda y a los hombres con los animales. Luego explica que el método de investigación, debe reconocer el sentido en cada clase de cosa viviente y depende de que el que lo realice tenga larga experiencia y conocimiento completo de cada parte. Pues así como los escultores, pintores y los que crean las imágenes en general pintan o modelan en cada caso la más bella apariencia, debido a la observación de este sentido. Tanto es así que grandes elogios se le dan a cierta estatua llamada <i>Canon</i> de Policlete, que recibió este nombre por tener sus partes una precisa <i>symmetría</i> en su relación de unas con otras.</p>	
126. Galeno, <i>De Semine</i> II 606	<p>Como contribuyen el hombre y la mujer en la apariencia del niño, de forma que lo masculino es identificado con lo activo, creativo y lo femenino con lo material. Es de esta forma como Policlete creó el <i>Doriforo</i>, de forma que él creó los ojos y la nariz, pero confió que la arcilla mantuviera la nariz derecha.</p>	126
127. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 248 Kühn	<p>Al explicar la forma del nacimiento, Galeno nos dice que la Naturaleza lo ha diseñado de modo que la cabeza sea la primera en llegar al cuello del útero, pues de esta forma se evita que el resto de las partes se lastimen o disloquen. Pues si la disposición del feto fuera diferente, ya sea que saliera con los pies por delante o que un brazo u otro miembro se presentaran primero, como en ocasiones sucede, dará dificultades en el parto. Ahora bien, si este problema se presentara una vez cada tres o cuatro nacimientos tendríamos que un cuarto de los embriones tendrían problemas, pero como esto sucede una vez cada miles de partos, debemos recordar las bondades que recibimos del creador que nos ha hecho, pues no es sólo su sabiduría, sino su poder. ¿No es también el caso de Fidias y Policlete, que son tan buenos creadores, que se equivocan tan sólo una vez en miles de obras de difícil ejecución?</p>	127
128. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 351-3 Kühn	<p>Uno se debe admirar de quienes dicen que la Naturaleza no tiene arte, pero que admiran a los escultores que hacen semejantes las partes en el lado izquierdo al derecho, y no admiran a la Naturaleza que además de hacer esto las dota de movimiento y les da finalidad. Está bien admirar a Policlete por la <i>symmetría</i> de las partes de su escultura llamada <i>Canon</i>, pero acaso es necesario privar a la naturaleza, no sólo de toda admiración, sino también de toda la habilidad natural que exhibe la <i>symmetría</i> en el exterior —como lo hacen los escultores—, sino también en el interior de los cuerpos. ¿O es que no fue Policlete también su imitador? Al menos en las partes en las que pudo imitarla, pues sólo pudo imitar las partes exteriores. Comenzando por aquellas que son más obvias, como la mano, el instrumento más característico, pues tiene cinco dedos, con uñas planas en los extremos, divididos en por tres articulaciones en cada dedo y movimientos —los cuales ya fueron explicados en el primer libro—, todo ello realizado mostrando la mayor habilidad. Y aun a pesar de todo esto la <i>symmetría</i> misma indica un maravilloso arte, pues los escultores aun usando muchas herramientas la logran con dificultad.</p>	128
129. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 354-55 Kühn	<p>Así uno considera el tamaño del muslo en relación con la pantorrilla y ésta en relación con el pie, encontráis que la Naturaleza es tan artificiosa, así como cuando consideras las partes relativas al pie mismo y a la mano. Las partes del brazo también corresponden maravillosamente a cada una, porque hay una maravillosa proporción entre el brazo y el antebrazo, y éste con la mano y entre todas las diferentes partes de la mano entre sí. Y es seguro que estas partes demuestran el arte del artesano; es más, las proporciones mismas de los dedos son suficientes para demostrar la misma habilidad a alguien que no sea enemigo de la Naturaleza.</p>	129

130. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 355-6 Kühn	El que observa la Naturaleza debe comprender que no tiene sentido acusarla, porque entre miles de casos a uno le ha dado seis dedos. A Policleteo no se le hubiera objetado algo similar, si entre miles de esculturas hubiera hecho un pequeño error y se consideraría que quien hiciera una acusación semejante está fuera de juicio. También se debe considerar lo contrario, el que la Naturaleza sólo tuviera un éxito entre miles de casos, lo que se podría considerar obra del azar y no del arte, de modo que si los casos fueran diez mil la idea se reforzaría. Por ello se usa una forma extraña de justicia, ya que por un sólo error en diez mil casos se atribuyen los eventos al azar.	130
131. Galeno, <i>De Optima Nostris Corporis Constitutione</i> IV 744 Kühn.	Como hemos demostrado en estos capítulos, la salud no es un tema pequeño, así como tampoco simple, ni indivisible, sino capaz de ser extendido lo suficiente. Por ello, si el libro debe ser útil para aquellos que practican el arte de la medicina, me parece que es correcto no sólo describir los cuerpos inusuales en él, como es el caso de la escultura modelo en el tratado <i>Canon</i> de Policleteo, sino también tomar en cuenta los cuerpos que no llegan al nivel de este estándar en algún aspecto, pero que tienen algún defecto que ni es grande, ni fácilmente detectable.	130
132. Galeno, <i>De Optima Nostris Corporis Constitutione</i> IV 745 Kühn.	Es así que lo que está bien temperado en la constitución es la media entre lo suave y lo duro, lo peludo y lo calvo y tiene venas que están entre delgadas y gruesas y pulsos entre grandes y pequeños. Pero lo que es precisamente proporcionado en sus partes instrumentales es comprendido en una suma total, como se dice que era de hecho el <i>Canon</i> de Policleteo	131
133. Galeno, <i>De Placitis Hippocratis et Platonis</i> V 448-449 Kühn.	Crisipo no logra demostrar la analogía que existe entre los estados físicos y los psíquicos, confundiendo con ello la salud del alma y la belleza. En efecto, en cuanto concierne al cuerpo, nos da una precisa distinción, definiendo la salud como un equilibrio de los elementos y la belleza como un equilibrio de las partes. Galeno nos dice que esto se aprecia claramente en el pasaje que acaba de citar, en el que Crisipo afirma que la salud del cuerpo reside en la proporción de las cosas que son calientes, frías, secas o húmedas —que son obviamente elementos del cuerpo—, mientras que piensa que la belleza no está en la proporción de estos elementos, sino en la de los miembros, del dedo con el dedo, de todos los dedos con la palma y la muñeca, de estos con el antebrazo y del antebrazo con el brazo y de todo con todo, como está escrito en el <i>Canon</i> de Policleteo. Policleteo fue el primero en darnos completa información sobre las proporciones del cuerpo en ese libro sobre las proporciones del cuerpo, para luego confirmar este recuento haciendo una escultura con los principios de su teoría y dándole a esta escultura el mismo nombre que al tratado: <i>Canon</i> . Todos los físicos y filósofos ponen la belleza del cuerpo en la proporción de los miembros y la salud en la proporción de los elementos, independientemente de la relación que tengan entre ellas.	132
134. Galeno, <i>De Sanitate Tuenda</i> VI 126-127 Kühn	Porque si establecemos al hombre perfecto en la constitución del cuerpo, como una suerte de canon para todos los que sean mencionados en lo siguiente, podremos con seguridad saber su país de origen. Pues no puede estar constituido de forma perfecta en países en donde el clima es extremoso, como nos dice la razón y prueba la experiencia. Pues los hombres son secos y delgados, como momificados, en los países calientes, mientras que los habitantes de los países fríos no son iguales en su constitución, como para ser fríos en el exterior, pero calientes en el interior más allá de lo que es conveniente. Pero el cuerpo mejor, del que hablaremos ahora, es como el <i>Canon</i> de Policleteo, y uno ha visto muchos cuerpos de este tipo en este país, porque es templado, pero entre los celtas, escitas, egipcios o árabes uno no pudo ni soñar en ver un cuerpo semejante.	134
135. Galeno, <i>De Causis pulsum</i> IX	El pulso natural se dice que debe ser proporcionado y un canon para todos los otros, como el <i>Canon</i> de Policleteo. Pues comparando todas la esculturas	135

92 Kühn.	a ése, podemos decir que una escultura es delgada, ancha, o angosta o asignarle el nombre de alguna otra desproporción.	
136. Clemente de Alejandría, <i>Proteptico</i> 10	Se exhorta a los griegos a salvar su alma, de forma que no se escuchen las consideraciones de quienes en el ágora sólo adoran demonios y piedras, pues éstos mismos son los que han deificado a un hombre, Alejandro de Macedonia, poniéndolo como un dios más en el panteón olímpico. La única forma de acercarse a dios es mediante la rectitud de la vida, no porque los dioses sean visibles. De ahí la relación con las imágenes, pues éstas son sólo pedazos de piedra y tierra, producto de las artes mecánicas, aunque las hayan creado Fidias, Praxíteles, Policleto o Apeles, sus obras no tienen ninguna cualidad que se acerque a las que dios ha creado, pues sólo muestran el exterior y son inertes, sin vida en su interior.	136
137. Tertuliano, <i>De Corona</i> 7. 4	Calímaco corona de vid la cabeza de Juno, de la misma forma su escultura en Argos, rodeada de ramos de palma, sobre pieles de león, exhibe a la madrastra que se regocija sobre los despojos de sus hijastros.	137
138. Filóstrato, <i>De Gymnastica</i> 25	La naturaleza de las partes del cuerpo debe ser considerada de la siguiente forma: como en la escultura, el tobillo debe corresponder a la muñeca, el antebrazo con la barbilla y el muslo con el brazo, las nalgas deben estar en armonía con la espalda y ésta con el abdomen y en la misma manera el pecho debe formar un arco, de la misma manera que la parte inferior de las caderas y la cabeza, el patrón del todo debe estar en correcta proporción con el resto.	138
139. Filóstrato, <i>Vita Apollonii. Tyanei</i> VI 19	En la discusión sobre si las imágenes de los dioses son adecuadas, Apolonio pregunta a Tespeion por qué las formas de los dioses egipcios son absurdas y grotescas, de hecho pareciera que las capillas están dedicadas a animales antes que a dioses, pareciera pues que las imágenes griegas fueran más adecuadas, ejemplo de ello es la imagen de Zeus en Olimpia, la de Atenea, la de Afrodita en Cnido o la diosa argiva, todas ellas bellas y llenas de gracia. No es que los artistas hayan visto en el cielo a los dioses, pues estas esculturas no imitan sino que imaginan, ya que no han visto lo que representan, buscando en sus obras dar dignidad a los dioses.	139
140. Filóstrato <i>Cartas de amor</i> 34 (65)	No se qué parte de ti alabar más, tu cabeza, tus ojos o tus mejillas. Sin embargo tus labios me hechizan con pasión y me consumen, cerrados por la modestia, abiertos para exhalar el dulce aliento. Si vamos más lejos y retiras tus ropas, supongo que eres radiante como el rayo. Fidias, Lisipo, Policleto, qué pronto habéis dejado de existir, seguramente no hubieran preferido otra escultura a la de ella.	140
141. Aeliano, <i>Varia Historia</i> XIV 8	Policleto hizo dos esculturas sobre el mismo tema, una para el gusto popular y otra bajo las reglas de su arte. La primera tomó en cuenta todas las recomendaciones de cada visitante, alterando la obra con base en las sugerencias. Al exhibir las dos una fue universalmente alabada la otra fue rechazada, luego de esta reacción Policleto declaró que la que suscitaba rechazo era la que el público mismo había hecho, mientras que la que todos alababan era el fruto de su arte.	141
142. Aeliano, <i>Varia Historia</i> XIV 16	Hipónico hijo de Calias quería dedicar una escultura como una ofrenda a su país; cuando alguien le sugirió que le diera la comisión a Policleto, el respondió que no tendría gran estima por una escultura cuya fama dependiera más del escultor que del donante. Es evidente que aquellos que la vieran admirarían a Policleto y no a él.	142
143. Orígenes, <i>Contra Celsum</i> VIII 17	Al defender de la crítica de que eran una sociedad secreta, porque no construyen templos o erigen imágenes, Orígenes contesta que el templo de los cristianos está en la mente de cada hombre virtuoso, así como las imágenes apropiadas se forman en el interior de cada cristiano mediante el Logos divino. Si bien algunos de los creadores de imágenes son muy exitosos, como es el caso de Fidias, Policleto, o los pintores Zeuxis y Apeles, y otros menos hábiles, de este modo no hay comparación entre el	143

	Zeus de Olimpia construido por Fidias y aquél que fue creado a la imagen y semejanza de dios.	
144. Orígenes, <i>Contra Celsum</i> VIII 18	En cada cristiano hay una imagen en su alma que concuerda con la imagen divina, convirtiéndose de este modo en imitadores de dios. Éstos son pues los altares y los templos que los cristianos erigen en honor de su dios, que para cualquiera que los compare con los altares de los que habla Celso, y las imágenes hechas por Fidias y Policleto, será evidente que estos últimos son inertes y que con el tiempo serán corrompidos, mientras que las otras imágenes se conservarán en el alma inmortal, mientras la razón desee que se mantengan ahí.	144
145. Sexto Empírico, <i>Adversus mathematicus</i> 9.92.8	Para explicar el contexto del argumento sobre la existencia de los dioses, cita el fragmento de Jenofonte en <i>Memorabilia</i> I 4.2-4, en donde se pregunta a Aristodemo a quién admira más por su sabiduría, de forma que si se admira la habilidad de una escultura de Policleto, se admiraría todavía más si ésta cobrara vida, por lo que es de admirar a aquél que ha creado a los hombres, como admiramos al escultor mismo. Luego procede a mostrar los absurdos que aparecen en la arquitectura de la argumentación, pues partiendo de la premisa de que el hombre tiene una pequeña porción de tierra y agua de toda la que existe en el universo, si tiene también una pequeña porción de inteligencia, la conclusión será que esto también existe en el universo en una porción más grande y por tanto podemos hablar de un universo inteligente. Pero como observa Sexto, esto también se podría decir de la sangre o la flema, lo cual es absurdo.	145
146. San Basilio, <i>De legendis gentilium libris</i> IX	Si Fidias y Policleto se hubieran enorgullecido del hecho de que las esculturas de Zeus y de Hera eran de oro y marfil, se habrían cubierto de ridículo, pues estos materiales no les pertenecían, al tiempo que menospreciaban su propia arte, que había hecho al oro mucho más precioso y atractivo.	146
147. San Gregorio Naciaceno, <i>Carmina de se ipso</i> 1220. 3-9	Es la opinión del autor que son mejores los pintores que pintan las cosas con colores simples, como Zeuxis, Policleto o Eufranor. A diferencia de aquellos que usan colores brillantes y llenos de sombras que sólo producen cuerpos sin forma, como Caliamao y Calais. Estas obras se consideran imágenes de imágenes, en una clara conexión platónica. Esta confusión entre Polignoto y Policleto, parece ser que se produce alrededor del siglo I a.C., se puede pensar en una confusión en los nombres, acompañada del prestigio de pioneros de ambos autores. Cf. 74, que es el primer testimonio en este sentido.	147
148. Símaco, <i>Epístolas</i> I 23	Pocos son los que en la multitud de personajes menores, tienen la sabiduría y el vigor de los tiempos antiguos, y si es posible juzgar en el caso de la filosofía como en otros campos, éste es el caso de Baraco. De hecho, podemos juzgar de un modo instintivo —que se presenta como un sentimiento de lo que está bien— la belleza del Júpiter olímpico de Fidias, el genio de Mirón y las Canéforas de Policleto ignorando todo de su arte, pues de otro modo las cosas bellas no podrían tener la aprobación sino de unas cuantas personas.	148
149. Teodoro, <i>Graecarum affectionum curatio</i> , III 71.6	Explica por qué los dioses olímpicos no son realmente dioses; en primer lugar, porque como dice Homero no son inmortales, así como son fruto de la imaginación de los hombres. De hecho, a estos dioses se les erigieron templos y altares, fueron honrados con sacrificios y habiendo hecho figuras de madera o de piedra, los hombres terminaron por llamar dioses a las esculturas de Fidias, Policleto y Praxíteles. Es en contra de este error que Jenófanes de Colofón ha dicho que si los caballos pudieran dibujar harían dioses semejantes a ellos.	149
150. Tzetzes, <i>Historiarum Variarum</i>	Policleto de Argos fue tanto escultor como pintor, habiendo pintado y esculpido muchas cosas. Tzetzes declara que dos obras sobresalen de todas, una pintada y la otra esculpida, de las dos la imagen pintada fue establecida	150

<i>Chiliades</i> VII 319	como un canon para la pintura y la estatua como un canon para la escultura.	
151. Ana Comena, <i>Alexiada</i> III iii 1	Al describir la apariencia del emperador Alejo y su esposa Irene, Ana Comena nos dice que ningún pintor podría reproducir la belleza de tal arquetipo, ni tampoco escultor alguno dar forma a tal armonía. De hecho si uno hubiera visto primero estas estatuas vivientes y luego las obras de Policeto, aun su celebrado <i>Canon</i> se hubiera demostrado inadecuado.	151
152. Ana Comena <i>Alexiada</i> III ii 4	Hablando de la emperatriz María, Ana Comena nos dice que ni Apeles ni Fidias, ni ninguno de los otros escultores jamás creó tal obra, pues tal era la proporción de sus miembros y partes, así como del todo con la parte y de las partes con el todo, que nadie hasta ese momento ha podido ver algo semejante entre el género humano.	152
153. Ana Comena <i>Alexiada</i> XIII x 4	El retrato del normando Boemondo, cruzado nacido alrededor de los años 1050 y que se apodera del principado de Antioquia en Siria, es uno de los mejor logrados en esta obra, pues vemos reflejada su intensa admiración por este hombre, que nos describe como ni excesivamente robusto, ni demasiado delgado, sino que poseía una perfecta constitución, de manera que uno podía decir que estaba hecho conforme a las reglas del <i>Canon</i> de Policeto. La piel en todo su cuerpo era muy blanca, a excepción de su cara, que era al tiempo blanca y roja. Su cabello era rubio.	153

8.2. Fuentes textuales							
Catálogo de referencias cruzadas. ¹							
	O	DK	BB	A	P	L	K
1. <i>Dissoi logoi</i> 6.8							
2. Platón, <i>Protagoras</i> 311c	931	A1	2	2			1
3. Platón, <i>Protagoras</i> 328 b-c.							2
4. Jenofonte, <i>Memorabilia</i> I 4.2-4.	972			17			3
5. Jenofonte, <i>Memorabilia</i> III 10.6-8	927		26	7		23	
6. Aristóteles, <i>Physica</i> 195 a							
7. Aristóteles, <i>Metaphysica</i> 1013 b 28-1014a 7							4 5
8. Aristóteles, <i>Ethica Nicomachea</i> 1141 a 9-14	971			11			6
9. Posidipo, <i>Quae Supersunt Omnia</i> 62							
10. Posidipo, <i>Quae Supersunt Omnia</i> 70							
11. Teodorides, <i>Las vacas de bronce</i> 743							
12. Filón Mecánico, <i>Belopoeica</i> IV. 1.49.20		B2	22	23	178	1	7
13. Cicerón, <i>Retórica para Herenio</i> IV 9	971						8
14. Cicerón, <i>Verrinas</i> IV 3.5	964		18	41	181		9
15. Cicerón, <i>De Oratore</i> II 70	945		4	40			10
16. Cicerón, <i>De Oratore</i> III 26	971			8			11
17. Cicerón, <i>Brutus</i> 70	969		25	6	491	24	12
18. Cicerón, <i>Brutus</i> 296	954		33	31		20	13
19. Cicerón, <i>Las paradojas de los estoicos</i> 37							14
20. Cicerón, <i>Orator</i> II 5	606		33				15
21. Cicerón, <i>Academica</i> II 146							16
22. Cicerón, <i>De finibus bonorum et malorum</i> II 114-115							17
23. Cicerón, <i>Disputas Tusculanas</i> I 4							18
24. Parmenion, <i>Antología Palatina</i> XVI 216	935		31	47			19
25. Dionisio de Halicarnaso, <i>de Isocrate</i> II 3	971			13	496		20
26. Dionisio de Halicarnaso, <i>de</i>					497		

¹ Las letras corresponden a los siguientes catálogos: **O**, Overbeck, J., 1868; **DK**, Diels, H., Kranz W., 1934; **BB**, Bianchi Bandinelli, R., 1938; **A**, Arias, P. E., 1964; **P**, Pollit, J.J., 1990; **L**, Leftwich, G., 1987; **K** Kaiser, N., 1990.

<i>Demosthene</i> 50							
27. Dionisio de Halicarnaso, <i>de Tucidide</i> 4					498		
28. Dionisio de Halicarnaso, <i>de Dinarcus</i> VIII 7	971			12	499		21
29. Estrabón, <i>Geographica</i> VIII C 372.	933		7	43	180		22
30. Vitruvio, <i>de Architectura</i> I 1.13	971			9			23
31. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III praef. 2.	971			10			24
32. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.1.			27				
33. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.2.			27	27			25
34. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.3				27			25
35. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.4				27			
36. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.7				27		5	
37. Vitruvio, <i>de Architectura</i> III 1.9							
38. Columella, <i>De Re Rustica</i> I praef. 31	971			14			26
39. Columella, <i>De Re Rustica</i> X 27-34	1016						27
40. Seneca, <i>Epistulae Morales</i> 65.4-5							28
41. Pseudo Longino, <i>De sublimitate</i> 36.3							29
42. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 9-10	966			3			
43. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 49	930 1015		1	1			30
44. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 50	978 983 985 994			68 71	182 185		30
45. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 53	946		8	39	503		30
46. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 55	929 952 953 962 963	A2	3	32 35 50	173	19	30
47. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 56	940 944 966 967			4 38 42		19	30
48. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 58					99		31
49. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 64					244		
50. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 65							32
51. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 68					115		
52. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 72	981			70			33
53. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 76	992			78	262		34
54. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV	996			82	183		35

80							
55. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 87	1013			103			36
56. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> XXXIV 91	986			74	182		37
57. Plinio, <i>Historia Naturalis</i> , XXXVI 35	994			80			
58. Quintiliano, <i>Institutiones Oratoriae</i> V 12.21	955		4	33	176	21	38
59. Quintiliano, <i>Institutiones Oratoriae</i> XII 10.7	968		23	5	490	25	39
60. Díón Crisóstomo <i>Olímpico</i> 45							40
61. Díón Crisóstomo <i>Olímpico</i> 82							41
62. Marcial, <i>Epigramas</i> VIII 50 (51) 2							42
63. Marcial, <i>Epigramas</i> IX 59.12							43
64. Marcial, <i>Epigramas</i> X 89	936		36	48			44
65. Estacio, <i>Silvae</i> II 2.67	974			16			45
66. Estacio, <i>Silvae</i> IV 6.28	973			16			46
67. Plutarco, <i>Pericles</i> 2	938		38	44	505		47
68. Plutarco, <i>Lysander</i> 18	980						48
69. Plutarco, <i>Moralia, De audiendo</i> XIII 45c				24		5	49
70. Plutarco, <i>Moralia. De profectibus in virtute</i> XVII 86 a	970	B1		21		2	50
71. Plutarco, <i>Moralia. Quaestiones convivales</i> II 636 b-c	971	B1	5	22	177	3	51
72. Plutarco, <i>Moralia. Ad principem ineruditum</i> III 780 e-f							
73. Juvenal, <i>Saturae</i> III 217	975			16			52
74. Juvenal, <i>Saturae</i> VIII 102 sq.	971			16			53
75. Poliano, <i>Antología palatina</i> , XVI 150							
76. Frontón, <i>Ad Verum</i> I 796	971			20			
77. Rufino, <i>Epigramas eróticos</i> 15 (14)							
78. Taciano, <i>Oratio ad Graecos</i> 33							
79. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> I 24.2	997			83			54
80. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 17.4	1014		5	45	179		55
81. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 17.5	995						
82. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 20.1	941		28	95	180		56
83. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 22.7					448		
84. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> II 24.5	995 1003			81	182		57
85. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> III 18.8	943		29	94	180		58
86. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 17.3	942		19	91	180		59

87. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 17.4	985			73			60
88. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> V 21.3	932 1005 1006						
89. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 1.3	1007			97			61
90. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 1.5	1002			87	265		
91. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 2.7	1010			100			
92. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 2.8	951		9	93	178		63
93. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.4	989			76	263		
94. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.7	987			75			64
95. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 3.10	990			77			65
96. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 4.11	1011			101			66
97. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 6.2	948		10	36	178		67
98. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 7.10	939 991 1001 1004		6	86 89	184 264		68
99. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.1	949		12				69
100. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.4	1017						
101. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 8.5	1000				184		70
102. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 9.2	1003 1009			88 99	265		
103. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 9.3	950 1000 1008		14	37 85 98	178 184		71
104. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 10.9							
105. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 13.6	1012			102			72
106. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 13.7	947		16	92	178		73
107. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VI 20.14	984			72			
108. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> VIII 31.4	982						74
109. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.5.	1005			90	265		75
110. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.6	993			79	263		76

111. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.7-8	1005			79	263		76
112. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.9	979			69	186		76
113. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.10					186		76
114. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.12	985 1003				186		76
115. Pausanias, <i>Graeciae descriptio</i> X 9.12	1006			96	187		77
115. Luciano, <i>de Saltatione</i> . 75	956		35	28		14	78
116. Luciano, <i>de Morte Peregrini</i> 9	957			29		15	79
117. Luciano, <i>Iuppiter trageodus</i> 7							80
118. Luciano, <i>Somnium sive vita Luciani</i> 8	971			15	506		81
119. Luciano, <i>Somnium sive vita Luciani</i> 9					506		82
120. Luciano, <i>Philopseudes sive incredulos</i> 18							83
121. Luciano, <i>De sacrificis</i> 11					212		84
122. Máximo de Tiro, <i>Dissertationes</i> 3.1	934		37	46			85
123. Máximo de Tiro, <i>Dissertationes</i> 8.6							
124. Galeno, <i>Ars Medica</i> I 342-343 Kühn						6	93
125. Galeno, <i>De Temperamentis</i> I 565-566 Kühn	958	A3	20	25	175	7	86
126. Galeno, <i>De Semine</i> II 606	961		34	34		22	
127. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 351-3 Kühn						8	88
128. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 354-5 Kühn							
129. Galeno, <i>De usu Partium Corporis Humani</i> IV 355-6 Kühn						8	88
130. Galeno, <i>De Optima Nostri Corporis Constitutione</i> IV 744-745 Kühn						9 10	89
131. Galeno, <i>De Placitis Hippocratis et Platonis</i> V 448-449 Kühn	959	A3	21	26	174	11	87
132. Galeno, <i>De Sanitate Tuenda</i> VI 126-127 Kühn						12	91
133. Galeno, <i>De Causis pulsum</i> IX 92 Kühn						13	92
134. Clemente de Alejandría, <i>Proteptico</i> 10							95
135. Tertuliano, <i>de Corona</i> 7.4	937			49			96
136. Filóstrato, <i>De Gymnastica</i> 25						26	
137. Filóstrato, <i>Vita Apollonii. Tyanei</i> IV 9	801		39				
138. Filóstrato <i>Cartas de amor</i> 34 (65)							
139. Aeliano, <i>Varia Historia</i> XIV 8	977	19	30		181		97

140. Aeliano, <i>Varia Historia</i> XIV 16	976		30	18			98
141. Orígenes, <i>Contra Celsum</i> VIII 17							99
142. Orígenes, <i>Contra Celsum</i> VIII 18							100
143. Sexto Empírico, <i>Adversus mathematicus</i> 9.92.8							
144. San Basilio, <i>De legendis gentilium libris</i> IX							
145. San Gregorio Nazanciano, <i>Carmina de se ipso</i> 1220. 5							
146. Símaco <i>Epístolas</i> I 23	965						101
147. Teodoreto, <i>Graecarum affectionum curatio</i> , III 71.6							
148. Tzetzes, <i>Historiarum Variarum Chiliades</i> VIII 319	960			30		16	102
149. Ana Comena, <i>Alexiada</i> III iii.1						17	
150. Ana Comena <i>Aleaxiada</i> III ii.4						17	
151. Ana Comena <i>Alexiada</i> XIII x.4						18	

8.3. Testimonios epigráficos

1. Olimpia IvO 149

Basa en mármol blanco peloponésico de grano irregular, mide 0.61 x 0.54 m. Encontrada el 23 de marzo de 1877 en Olimpia en la iglesia bizantina. Museo de Olimpia.

En la parte superior encontramos dos huellas ovales, correspondientes a los pies de una escultura de bronce, las cuales miden 0.04-0.08 m. de profundidad. Estas huellas no son idénticas, ya que la de la parte derecha sólo dejó una depresión circular cerca de la orilla de la basa. Se ha considerado probable, a partir del testimonio de Pausanias en VI 4.11, que esta basa correspondiera a una escultura de Policleto de Argos, a este hecho se ha agregado el que estas huellas pueden corresponder con la pose del Efebo Westmacott del Museo Británico, que es considerada una de las obras juveniles de Policleto.

La inscripción comienza con una laguna en la orilla frontal, y recorre los cuatro lados de la basa, la conclusión de la cuarta línea, por falta de espacio, se recorre hacia la parte interna. El nombre del escultor no aparece.



Pukta[~ tond lj ajeqhke | n ap j eupoxoio Kuniv|sko-
Mantineæ- nikwn | patroꝝ eçwn | oñoma.

Kiniskos de la célebre Mantinea, púgil victorioso, que tenía el nombre del padre, dedicó esta (escultura).

Por el tipo de los caracteres de la inscripción, se ha datado en el segundo cuarto del siglo v a.C.

Bibliografía

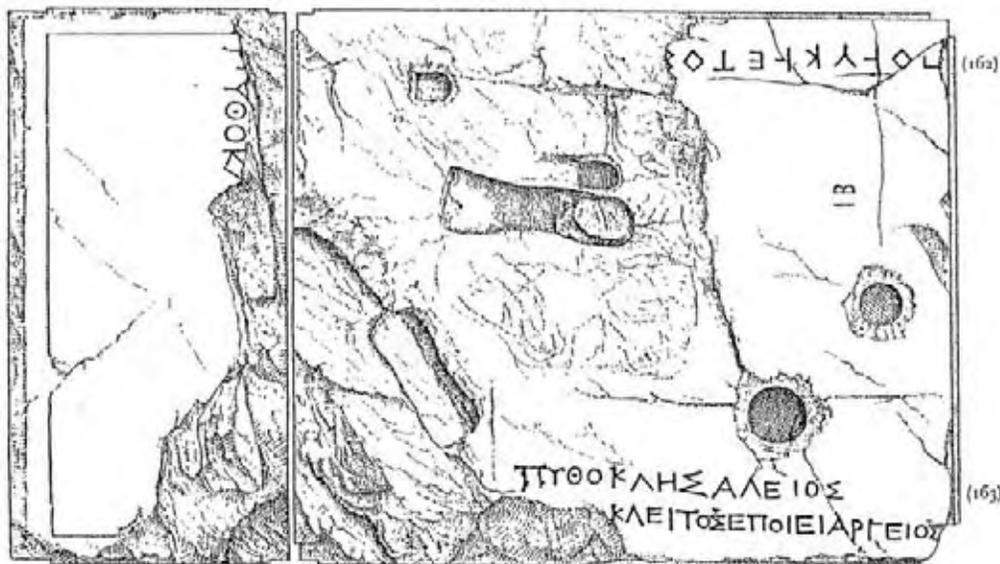
Loewy, E. M., *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1885, pp. 42-43. Dittenberger, W., *Die Inschriften von Olympia*, Berlín, 1896, pp. 255-258. Bianchi Bandinelli, R., *Policleto*, Florencia, 1938, p. 12. Moretti, L. *Iscrizioni Agonistiche Greche*, Roma, 1953, 14, pp. 32-33. Amandry, P., “A propos de Polyclète: statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs”, en *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn, 1957, p. 75. Arias, P., *Policleto*, Milán, 1964, p. 52. Hansen, P., *Carmine Epigraphica Graeca*, 1983, p. 207.

2. Olimpia IvO 162. 163

Basa de caliza negra, mide 0.24 de alto, 0.50 de ancho y 0.58 m. de profundidad. Encontrada el 4 de junio de 1879 entre el Heraión y el Pelopión en Olimpia. Museo de Olimpia.

Los cuatro lados verticales de la basa están circundados por un marco, en la parte superior encontramos una serie de huellas que no corresponden a una sola escultura, por lo que se supone que la basa fue reutilizada y que la escultura que originalmente exhibía no fue vuelta a colocar en ella. Esto se deduce en primer lugar por la necesidad de usar nuevos puntos para fijar la escultura y en segundo por la falta de concordancia entre las huellas, que muestran dos poses diversas. La escultura original tenía su cara principal dirigida hacia el bathron, que es donde se encuentra el lado de la basa que exhibe el nombre del atleta, la inscripción con el nombre del artista se encontraba al lado del pie izquierdo de la escultura.

Tiene tres inscripciones — **a** y **b** en la parte anterior de la basa—, la tercera de las cuales repite las dos primeras. **A** y **b** se consideran contemporáneas, mientras que **c** es más tardía. Como las dos inscripciones anteriores debían ser legibles, es probable que la tercera se haya efectuado por falta de visibilidad. El estado actual en que se encuentran es fragmentario, pero es posible deducir los contenidos, pues una de las inscripciones repite a las otras. La escultura deber haber sido removida en una fecha posterior a la de la tercera inscripción, cuando fue sustituida por otra.



- a. Πυθολκλ [h̃-]ΑΙ ειο̃-].
 b. Πολυκλειτο~ [εποισην]Αργειο~].
 c. Πυθολκλ h̃-]ΑΙ ειο̃-
 [Πολυ]κλειτο~ εποιει]Αργειο~

- a. Pitokl [es de Elis].
 b. Policleto [argivo lo hizo].
 c. Pitokles de Elis.
 [Poli] cleto argivo lo hizo.

Los caracteres de **a** ligeramente diferentes a los de **b**, han sido considerados como pertenecientes a la primera mitad del siglo IV a.C., mientras que los de **b** se han considerado correspondientes al fin del siglo V a.C. En cambio la inscripción **c** se ha datado en el siglo I a.C.

Bibliografía

Loewy, E. M., *Inscripfen Griechischer Bildhauer*, 1885, p. 71. Dittenberger, W., *Die Inschriften von Olympia*, Berlín, 1896, pp. 281-284. Bianchi Bandinelli, R., *Policleto*, Florencia, 1938, p. 12-13. Amandry, P., "A propos de Polyclète: statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs", en *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn, 1957, p. 75. Arias, P., *Policleto*, Milán, 1964, p. 52. Settis, S., *Policleto, Il Diadumeno e Pythokles*, Pisa, 1985, pp. 489-494.

3. Olimpia IvO 164

Basa de mármol amarillento irregular de grano grueso, aparentemente de origen peloponésico, compuesta de dos bloques sobrepuestos, el inferior mide 0.52 m de ancho por 0.22 m de altura, el superior mide 0.45 m de ancho por 0.232 m de alto. Encontrada en Olimpia en el interior del muro bizantino, a cuatro metros del lado noroeste de la basa de la Nike de Peonio el 16 de enero de 1878. Museo de Olimpia.

En la parte superior encontramos las huellas de una escultura de bronce de tamaño mayor al natural, así como las secciones **a** y **b** de la inscripción en dos de los lados de la basa. La interpretación de **c** es incierta, pues en la primera mitad del pentámetro **apth̄**, como propone Arias, se podría leer literalmente “sin alas”, sin embargo también, como sugiere Moretti, se podría interpretar “que no ha caído”, esto sin aceptar modificaciones en la palabra — como **apth̄** propuesta por Walter. No obstante, como demuestra Poliakoff, el término se debe comprender como parte de un vocabulario técnico de lucha, en cuyo contexto este término significaría no haberse manchado de polvo los hombros, si seguimos esta interpretación, **apth̄** no sólo querría decir “que no ha caído”, sino que significaría que “no ha caído de espaldas”, cosa que implicaba el haber perdido la caída o el combate. Finalmente la **mounopalh**, según Moretti, podría referirse a una lucha especial de una sola caída, en contraste con el pugilato y el pancracio en donde era necesario que el luchador abatiese a su enemigo tres veces para obtener la victoria.

a. Xenoklh̄ Eupufrono- | Mainalio-
 b. Polukle(i)to- epoi(h)se
 c. Mainalio- Xenoklh̄ nikasa | Eupufrono- uib̄,
 apth̄ mo (u) o palan̄ tesara swmaqj elwn.

- a. Jenocles hijo de Eutifrón de Menalios
- b. Policleto lo hizo
- c. Jenocles hijo de Eutifrón de Menalios, venció sin caer nunca en la lucha, luego de haber vencido cuatro cuerpos (adversarios).

La inscripción ha sido datada del 440 al primer cuarto de siglo IV a.C. Esta diversidad en las fechas, se debe a que los caracteres que encontramos en la parte superior de la basa no son homogéneos entre sí, de modo que se pueden encontrar algunos que serían coherentes en un contexto del tercer cuarto del siglo V a.C., al lado otros que difícilmente pueden ser anteriores a la segunda mitad del siglo IV a.C.

Bibliografía

Loewy, E. M., *Inscripfen Griechischer Bildhauer*, 1885, p.70. Dittenberger, W., *Die Inschriften von Olimpia*, Berlín, 1896, pp. 283-286. Bianchi Bandinelli, R., *Policleto*, Florencia, 1938, p. 13. Moretti, L., *Iscrizioni Agonistiche Greche*, Roma, 1953, 20, pp. 49-50. Amandry, P., “A propos de Polyclète: statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs”, en *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn, 1957, p. 77. Arias, P., *Policleto*, Milán, 1964, p. 53. Poliakoff, M. *Studies in the Terminology of the Greek Combat Sports*, Königstein, 1982, pp. 8-10, p.15, nota 26, p. 17 nota 36.



4. Olimpia IvO 165

Basa de caliza negra, mide 0.216 m de alto por 0.627 m de ancho y 0.54 m de profundidad. Encontrada en Olimpia en el interior del muro bizantino, a 10 m al sur de la basa de la Nike de Peonio el 30 de octubre de 1879. Museo de Olimpia.

Tienen una pequeña cornisa lisa en la parte baja, En la parte superior encontramos las huellas de una escultura de bronce, de 0.29 m de largo y 0.018 m de profundidad, que nos permiten suponer que la escultura era de tamaño natural.

La fecha atribuida a la inscripción no ha sido puesta en duda, no hay diferencias entre el tipo de caracteres de la firma de Policleto y del nombre del atleta, sin embargo hay una serie de consideraciones que deben tomarse en cuenta, que afectan la seguridad de la atribución de esta escultura a Policleto el Joven. Por un lado sabemos por Pausanias VI 13.6 que Aristión ganó el premio en el boxeo de adultos, por el otro, que en la lista de vencedores en el papiro de Oxirrinco (Pap. Oxy. 222 col.2 ln.6. Jacoby, H F GrHist. 415 F 2), aparece un Aristón —no viene determinado su lugar de origen ya que hay una laguna en texto—, como vencedor de esta competencia en 452 a.C., por lo que se le identifica con el atleta del que habla Pausanias. Por otro lado, 5 m más adelante del lugar en donde fue encontrada esta basa, se recuperó *in situ* la basa de Telémaco Elate, que Pausanias menciona luego de la Aristión. Es claro que esta evidencia no basta para poder datar la escultura en forma más temprana, pero nos permite preguntarnos si esta basa pertenece a la escultura mencionada por Pausanias como obra de Policleto de Argos.



Ἀριστιῶν Τεοφίλου- Ἐπιδαυρίου-
 Πολυκλείτου- ἐποίησε.

Aristión de Epiduauro, hijo de Teófilo

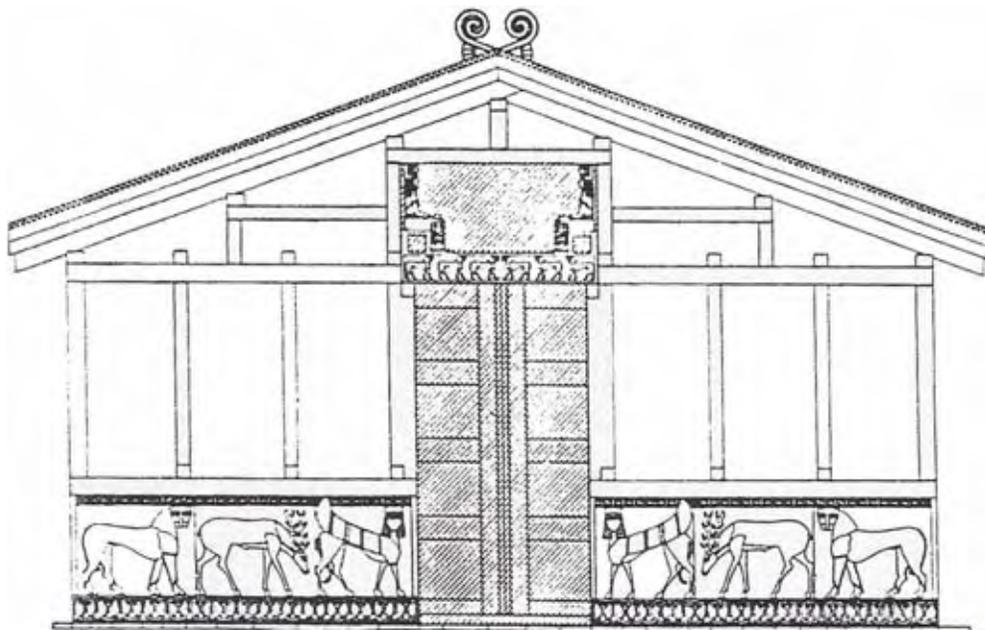
Policleto hizo

Por el tipo de los caracteres de la inscripción, se ha datado en la primera mitad del siglo IV a.C.

Bibliografía

Loewy, E. M., *Inschriften Griechischer Bildhauer*, 1885, pp. 71-72. Dittenberger, W., *Die Inschriften von Olympia*, Berlín, 1896, pp. 287-290. Bianchi Bandinelli, R., *Policleto*, Florencia, 1938, p. 13. Amandry, P., “A propos de Polyclète: statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs”, en *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn, 1957, pp.77. Arias, P., *Policleto*, Milán, 1964, p. 56.

8.4. Imágenes



1. Prinias. Templo de Apolo, reconstrucción de la fachada según Beyer. Segunda mitad del siglo VII a.C.



2 y 3. Estatuilla dedicada por Mantiklos a Apolo. Tebas (?). Bronce vaciado sólido. Altura 20.3 cm. Primer cuarto de siglo VII a.C. Boston. Museum of Fine Arts. 03.997.



4. Aríbalo ovoide. La tapa es una cabeza de mujer. En el cuerpo combate. Protocorintio. Terracota. Altura 8.8 cm. Hacia el 650 a.C. París. Louvre, CA 931.



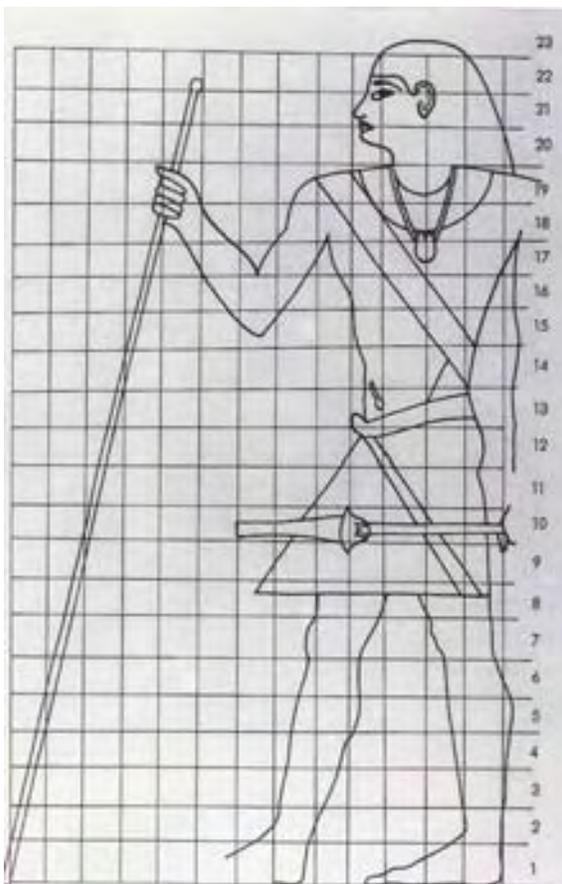
5. Estatua femenina llamada Dama de Auxerre. Lleva un vestido con incisiones y una capa. Caliza. Altura 75 cm. con la basa incluida. Tercer cuarto del siglo VII a.C. París. Louvre. Ma 3098.



6. Protomo de grifo de un caldero. Olimpia. Bronce vaciado en hueco. Altura 36 cm. Hacia el final del siglo VII a.C. Olimpia. Museo de Olimpia. B945.



7. *Kouros* Delfos. Bronce vaciado sólido. Altura 19 cm. Tercer cuarto del siglo VII a.C. Delfos. Museo de Delfos. 2527.



8. Segundo Canon Egipcio. Según E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian art*, pl. 23.



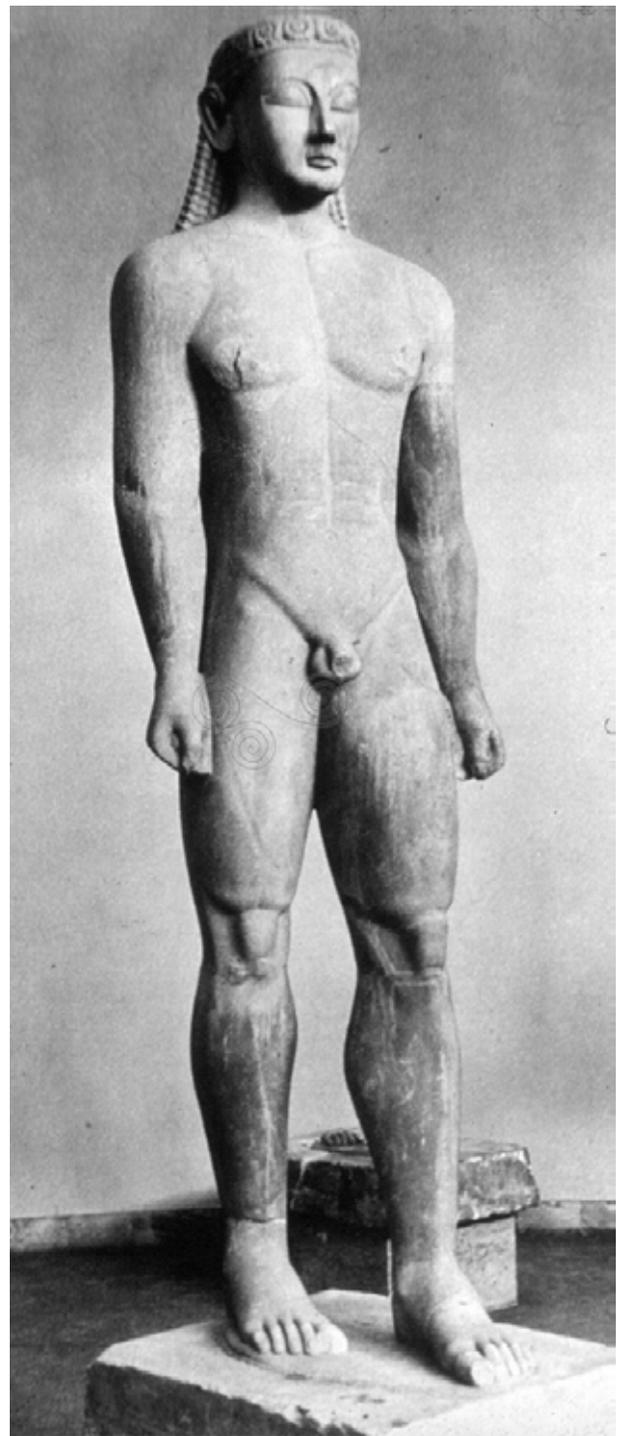
9. Ánfora de cuello de figuras rojas. Primer cuarto del siglo V a.C. Londres. Museo Británico. E336.



10. Estatuilla de un guerrero, posiblemente llevaba un caballo. Fragmento del asa de un trípode. Olimpia. Bronce vaciado sólido. Altura 14.4 cm. Hacia la mitad del siglo VIII a.C. Olimpia. B 4600.



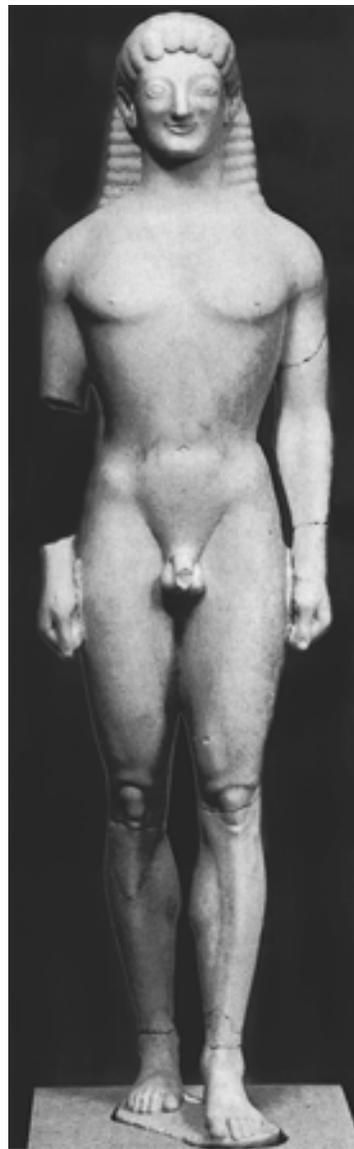
11. Kouros. Argos. Bronce vaciado sólido. Altura 17 cm. 575-550 a.C. París. Louvre. MNE 686.



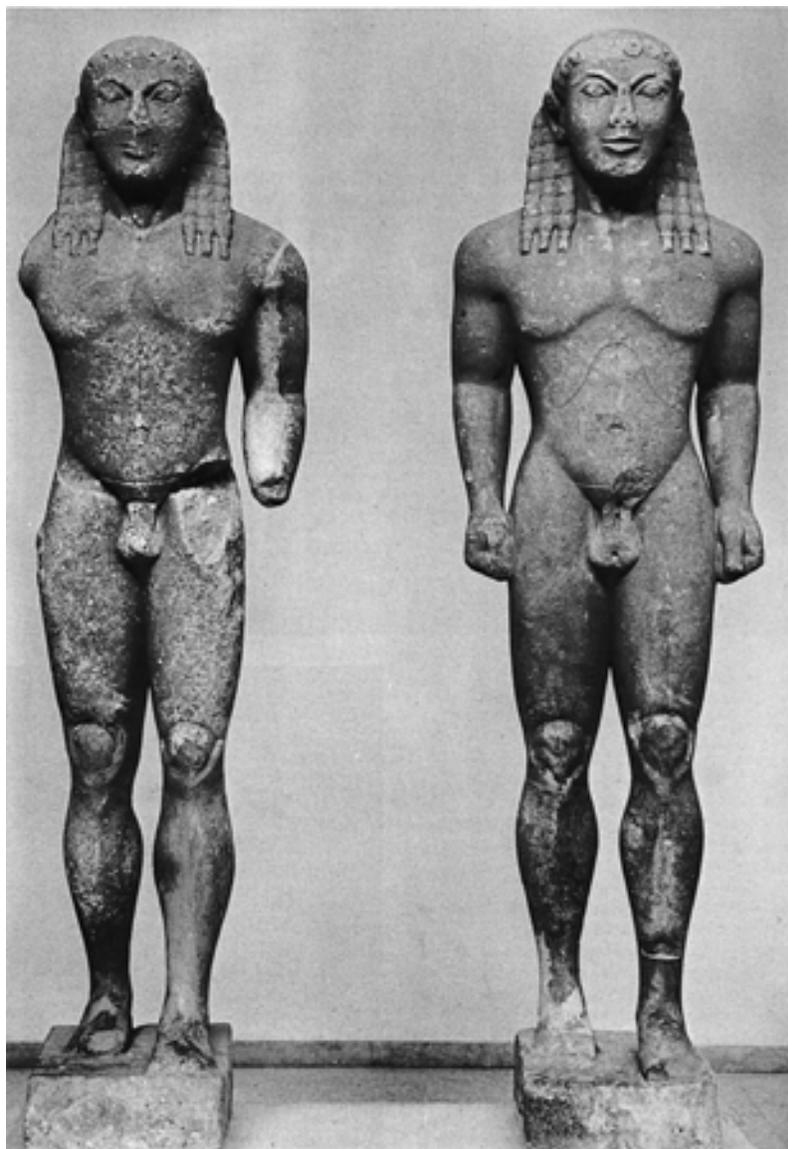
12. Kouros de Sounion 1. Mármol de Naxos. Altura actual 3.05 m. Hacia el 600 a.C. Atenas. Museo Arqueológico Nacional. 2720.



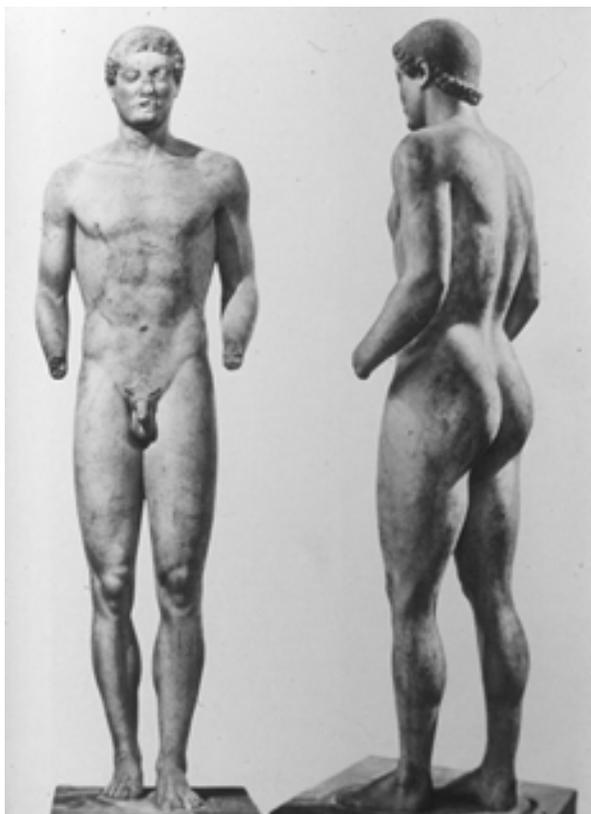
13. Kore llamada "del peplo". Acrópolis de Atenas. Mármol de Paros. Altura sin el plinto 1.18 m. Hacia el 530 a.C. Atenas. Museo de la Acrópolis. 679.



14. Kouros de Tenea. Tenea. Mármol de Paros. Altura 1.53 m. Hacia el 550 a.C. Munich. Gliptoteca. 48.



15. Cleobis y Bitón. La parte baja de la escultura derecha está restaurada. Delfos. Mármol de Naxos. Altura de la escultura de la izquierda sin basa 1.97 m. Hacia el 580 a.C. Delfos. Museo de Delfos. 467 y 1524.



16. Estatua funeraria de Aristodimos. Mesogea (Ática). Mármol de Paros. Altura 1.96 m. Hacia el 510. Atenas. Museo Arqueológico Nacional. 3938.



17. Adolescente. Llamado el Efebo Critio. Acrópolis de Atenas. Mármol de Paros. Altura 1.167 m. Hacia 480 a.C. Atenas. Museo de la Acrópolis. 698.



18. Jugador de pelota. Ligourio. Bronce. Altura con la base 14.7 cm. Hacia el 460 a.C. Berlín. Staatliche Museum. 8089,



19. Dionisos. Bronce vaciado hueco. 465-450 a.C. París. Louvre. Br. 154.



20. Policleto de Argos. Idolino. Posible copia del *Discóforo*, con bastante certeza escultura adaptada para servir como *lychnoûchos* o soporte de lámpara. Pesaro. Bronce vaciado hueco. Altura 1.48 m. Hacia el 450 a.C. Florencia. Museo Arqueológico. 1637.



21. Policleto de Argos. Efebo Westmacott. Mármol. Altura 1.49 m. Hacia 450 a.C. Museo Británico. 1754.



22. Policleto de Argos. *Doriforo*. Frente. Pompeya. Mármol. Altura 2.12 m. Hacia 550 a.C. Nápoles Museo Nacional. 6011.



23. Policleto de Argos. *Doriforo*. Lado. Pompeya. Mármol. Altura 2.12 m. Hacia 550 a.C. Nápoles Museo Nacional. 6011.



24. Policleto de Argos. *Doriforo*. Espalda. Pompeya. Mármol. Altura 2.12 m. Hacia 550 a.C. Nápoles Museo Nacional. 6011.



25. Policleto de Argos. Torso de Florencia. Roma. Copia fragmentaria del *Doríforo*. Basalto. Altura 1.13 m. Hacia 550 a.C. Florencia. Galería de los Uffizi. 308.



26. Policleto de Argos. Torso Pourtalès. Copia fragmentaria del *Doríforo*. Frente. Palatino. Roma. Mármol. Altura 1.31 m Hacia el 550 a.C. Berlín. Staatliche Museen SK 1789.



27. Policleto de Argos. Torso Pourtalès. Copia fragmentaria del *Doríforo*. Espalda. Palatino. Roma. Mármol. Altura 1.31 m. Hacia el 550 a.C. Berlín. Staatliche Museen SK 1789.



28. Apolonio. Réplica de la cabeza del *Doríforo*. Herculano. Bronce vaciado en hueco. Altura de la cabeza 26.5 cm. Hacia el 550 a.C. Nápoles. Museo Nacional. 4885.



29. Policleteo de Argos. *Doriforo*. Bronce vaciado en hueco indirecto. Ciudad de México.



30. Pintor de Aquiles. *Aquiles*. Ánfora de figuras rojas. 440 a.C. Museos Vaticanos. 987.1.



31. Policleto de Argos. *Diadúmeno*. Délos. Mármol. Altura 195 cm. Hacia 440 a.C. Atenas. Museo Arqueológico Nacional. 1826



32. Policleto de Argos. *Diadúmeno*. Mármol. Altura 1.85 m. Hacia el 440 a.C. Londres. Museo Británico. 500.



33. Policleto de Argos. Cabeza de *Diadumeno*. Délos. Mármol. Hacia el 440 a.C. Atenas. Museo Arqueológico Nacional. 1896.



34. Policleto de Argos. Amazona tipo Sciarra. Roma. Mármol. Altura. 1.94 m Hacia el 440 a.C. Copenhague. Gliptoteca Ny Carlsberg. K176.



35. Busto de una diosa. Posible réplica de la Hera de Argos de Policleto. Salónica. Museo Arqueológico. 887.

9. Bibliografía

Bibliografía Básica

1. Fuentes originales

- Achard, Guy, ed., *Rhétorique à Herennius*, tr. G. Archard, París, Les Belles Lettres, 1989, 259 pp.
- André, J., ed., *Pline l'ancienne. Histoire Naturelle. Livre XXXVI*, tr. R. Bloch, París, Les Belles Lettres, 1981, 267 pp.
- Aristófanes, *Las Ranas*, tr. Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 115-201.
- Aristóteles, *Retórica*, tr. A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, 245 pp.
- _____, *Opere. Fisica, Del cielo*, tr. Antonio Russo y Oddone Longo, Bari, Laterza, 1973, 11 vols.
- _____, *Poética de Aristóteles*, tr. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 542 pp.
- _____, *The Physics*, tr. Philip H. Wicksteed y F.M. Cornford, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1980, 2 vols.
- _____, *The Metaphysics. Books I-IX*, tr. H. Tredennick, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1980, 473 pp.
- _____, *Metafísica de Aristóteles*, tr. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1982, 830 pp.
- _____, *Ética Nicomachea*, tr. Carlo Natali, Bari, Laterza, 1999, 556 pp.
- Arnim, Hans von ed., *Stoici antichi. Tutti i frammenti*, tr. Roberto Radice, Milán, Bompiani, 2002, 1666 pp.
- Auberton, R. ed., *Antologie Grecque XIII*, París, Les Belles Lettres, 1980, 480 pp.
- Austin, C., G. Bastianini, eds., *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2002, 234 pp.
- AA. VV., *The Greek Anthology*, tr. W.R. Paton, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1980, 5 vols.
- Basilio, Magno, *Lettera ai giovani*, tr. Carlo Mazzei, Roma, Edizioni Paoline, 1975, pp. 51-61.
- Benner, A.R., Francis H. Fobes, eds., *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1949, 608 pp.
- Bernabé, Alberto, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, tr. Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 1988, 399 pp.
- Bowman, Alan K. y Greg Woolf eds., *Literacy and power in the ancient world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 251 pp.

- Cicerón, *De Oratore*, tr. H. Rackham, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1950, 2 vols.
- _____, *De Natura deorum. Academica*, tr. H. Rackham, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1961, 663 pp.
- _____, *Brutus*, tr. G. L. Hendrickson, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1962, 534 pp.
- _____, *The Verrine Orations*, tr. L.H.G. Greenwood, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1967, 2 vols.
- _____, *De finibus bonorum et malorum*, tr. H. Rakham, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1971, pp 202-209.
- Clemente de Alejandría, *The Exhortation to the Greeks. The rich man's salvation. And a Fragment of an Address entitled to the newly Baptized*, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1968, 408 pp.
- Columela, *On Agriculture*, tr. Harrison Boyd Ash, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1960, 3 vols.
- Curtius, Ernst, *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich Vernstalteten Ausgrabung*, Berlín, Von A. Asher, 1896, pp. 255-754.
- Di Cristina, Salvatore, ed., *Taziano il Sirio. Discorso ai Greci. Apologetica cristiana e dogmi della cultura pagana*, Roma, Borla, 1991, 170 pp.
- Diels, Hermann, Kranz Walther, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Alemania, Weidmann, 1960, 2 vols.
- Diógenes Laercio, *Lives of Eminent Philosophers*, tr. R. D. Hicks, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966, 2 vols.
- _____, *Los filósofos estoicos*, tr. Antonio López Eire, Barcelona, PPU, 1990, 100 pp.
- Dión Crisóstomo, *Dio Crysostom*, tr. J.W. Cohoon, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1961, 5 vols.
- Dioniso de Halicarnaso, *The critical essays*, tr. S. Usher, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1974, 2 vols.
- Ebert, Joachim, *Griechische Epigramme auf Sieger an Gymnischen und Hippischen Agonen*, Berlín, Akademie, 1972, pp. 14-229.
- Eliano, *Historical Miscellany*, tr. N.G. Wilson, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1997, 520 pp.
- Estacio, *Silvae. Thebaid I-IV*, tr. J.H. Mozeley, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1967, 2 vols.
- Estacio, *Silvae*, tr D.R. Shackleton Bailey, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 2003, 448 pp.
- Estrabón, *The Geography of Strabo*, tr. H. L. Jones, Londres, William Heinemann, 1917, pp. 46-49.
- Filóstrato, *The life of Apollonius of Tyana*, tr. F.C. Conybeare, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1950, 2 vols.
- Fleury, Philippe, ed., *Vitruve. De l'architecture. Livre I*, tr. Philippe Fleury, París, Les Belles Lettres, 1990, 245 pp.
- Fohlen, Gorges, ed., *Tusculanes*, tr. Jules Humbert, París, Les Belles Lettres, 1964, 2 vols.

- Fornara, Charles W., *Translated Documents of Greece and Rome. Archaic Times to the End of the Peloponnesian War*, tr. Ch. W. Fornara, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1977, 231 pp.
- Frontón, *The Correspondence of Marcus Cornelius Fronto with Marcus Aurelius Antoninus, Lucius Verus, Antoninus Pius, and various friends*, tr. C.R. Haines, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1963, 2 vols.
- Gorgias de Leontini, *Fragments*, tr. P. C. Tapia Zúñiga, México, UNAM, 1980, 176 pp.
- Gros, Pierre, *Vitruve. De l'architecture. Livre III*, tr. Pierre Gros, París, Les Belles Lettres, 1990, 252 pp.
- Hansen, Petrus Allanus ed., *Carmina Epigraphica Graeca. Saeculorum VIII-V A. CHR.N.*, Berlín, Walter de Gruyter, 1983, 206-207 pp.
- _____, *Carmina Epigraphica Graeca. Saeculi IV A. Chr. N.*, Berlín, Walter de Gruyter, 1989, 232-235 pp.
- Heródoto, *Historia*, tr. C. Schrader, Madrid, Gredos, 2000, 5 vols.
- Hesíodo, *Teogonía*, tr. P. Vianello, México UNAM, 1978, 414 pp.
- _____, *Los trabajos y los días*, tr. Paola Vianello, México, UNAM, 1979, 397 pp.
- Homero, *Ilíada*, tr. E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, 651 pp.
- Horacio, *Satires Epistles and Ars poetica*, tr. H.R. Fairclough, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1940, 508 pp.
- Hipócrates, *Tratados quirúrgicos*, Madrid, Gredos, 1993, 304 pp.
- Jacoby, Felix, *Griechischen Historiker*, Leiden, Brill, 1950, 307-314 pp.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*, vers. J. D. García Bacca, México, UNAM, 1993, 537 pp.
- _____, *Memorabilia and Oeconomicus*, tr. E.C. Marchant, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1959, 530 pp.
- Jünthner, Julius, *Philostratos über Gymnastik*, Amsterdam, Bonset, 1969, 336 pp.
- Kaiser, N., *Schriftquellen zu Polyklet*, en Beck, Herbert ed., *Polyklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Mainz, Philipp von Zabern, 1990, pp. 48-78.
- Kaiser, C. L., ed., *Flavii Philostrati. Opera. Accedunt Apolloni epistolae, Eusebius adversus Hieroclem, Philostrati Juniores Imagines, Callistrati Descriptiones*, Leipzig, Teubner, 1870, 2 vols.
- Kiessling, Gottlieb ed., *Ioannis Tzetzae. Historiarum Variarum Chiliades*, Leipzig, G. Olms, 1963, 568 pp.
- Kirk, G. S., et al., *Los filósofos presocráticos*, tr. J. García Fernández, Madrid, Gredos, 1987, 702 pp.
- Kühn, C.G. ed., *Claudii Galeni Opera Omnia*, Hildesheim, Georg Olms, 1964, 20 vols.
- Loewy, Em., *Inschriften Griechischer Bildhauer. Greek Inscriptions Recording Names and Works of Ancient Sculptors*, Chicago, Ares Publishers, 1976, pp. 42-277.
- Luciano, *Lucian*, tr. A. M. Harmon, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1962, 5 vols.
- _____, *Obras Tomo I*, tr. A. Espinoza Alarcón, Madrid, Gredos, 1981, 502 pp.
- _____, *Obras Tomo II*, tr. J. L. Navarro González, Madrid, Gredos, 1988, 470 pp.
- Marcial, *Epigrams. Volume II*, tr. D.R Shackleton Bailey, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1993, 432 pp.

- Masso, Stefano, y Franco Carlo, eds., *Sofisti: Protagora, Gorgia, Dissoi Lògoi*, Bolonia, Zanichelli, 1995, 304 pp.
- Mayhoff, C., ed., *Naturalis Historiae.*, Stuttgart, Teubner, 1967, 5 vols.
- Melero Bellido, Antonio, ed., *Sofistas testimonios y fragmentos*, tr. A. M. Bellido, Madrid, Gredos, 1996, 307 pp.
- Molager, J., ed., *Les paradoxes des stoïciens*, tr. J. Molager, París, Les Belles Lettres, 1971, 199 pp.
- Moretti, Luigi, *Iscrizioni Agonistiche Greche*, Roma, Angelo Signorelli, 1953, pp. 32-50.
- Nicómaco de Gerasa, *The Manual of Harmonics*, tr. F. R. Levin, Grand Rapids, Phanes, 1994, 208 pp.
- Orígenes, *Contra Celsum*, tr. H. Chadwick, Londres, Cambridge University Press, 1965, 530 pp.
- Overbeck, J., *Die Antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen*, Hildesheim, Georg Olms, 1959, pp. 166-182.
- Pausanias, *Descripción de Grecia*, tr. M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994, 3 vols.
- Píndaro, *Epinicios*, tr. P. Bádenas de la Peña y A. Bernabé Pajares, Madrid, Alianza, 1984, 308 pp.
- Pitarch, A.J., ed., *Arte Antiguo, Próximo Oriente, Grecia, Roma. Fuentes y documentos para la historia del arte*, vol. 1, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 354 pp.
- Platón, *Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus*, tr. W. R. M. Lamb, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1977, 507 pp.
- _____, *Gorgias*, tr. J. Calonge, Madrid, Gredos, 1983, pp. 9-145.
- _____, *República*, tr. C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986, 502 pp.
- _____, *Las Leyes*, tr. J. M. Ramos Bolaños, Barcelona, Akal, 1988, 573 pp.
- _____, *Fedro*, tr. E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 288-413.
- _____, *Sofista*, tr. N. L. Cordero, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-482.
- _____, *Ión*, E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1990, pp. 243-269.
- Plinio, *Histoire Naturelle de Pline*, tr. M. É. Littré, París, Libraire de Firmin. Didot, 1883.
- _____, *Storia delle arti antiche*, tr. Silvio Ferri, Roma. Fratelli Palombi, 1946, pp. 5-81.
- _____, *Natural History*, tr. H. Rakham, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1961, 10 vols.
- _____, *Histoire Naturelle. Livre XXXIV*, tr. H. Le Bonniec, París, Les Belles Lettres, 1953, 324 pp.
- _____, *Textos de historia del arte*, tr. Ma. E. Torrego, Madrid, Visor, 1987, 203 pp.
- _____, *Storia Naturale*, tr. Antonio Corso, Rossana Mugellesi y Gianpiero Posati, Turín, Einaudi, 5 vols.
- Plotino, *Eneadas I-II*, tr. J. Igal, Madrid, Gredos, 1992, 538 pp.
- Plutarco, *Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*, tr. Bernadotte Perrin, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1958, 10 vols.
- _____, *Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla*, tr. Bernadotte Perrin, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1959, 10 vols.
- _____, *Moralia. 1 a- 86 a.*, tr. Frank Cole Babbitt, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1960, 15 vols.

- _____, *Moralia. 771 e- 854 d*, tr. Harold North Fowler, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1960, 15 vols.
- _____, *Moralia. 612 b- 697 c*, tr. Paul A. Clement y Haerbert B. Hoffleit, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1969, 15 vols.
- _____, *Oeuvres morales. Comment écouter*, tr. Robert Klaerr, André Philippon y Jean Sirineli, París, Les Belles Lettres, tomo I, 2a. parte, 1989, pp. 9-62.
- _____, *Oeuvres morales*, F. Frazier y C. Froidefond, París, Les Belles Lettres, tomo V, 1989, 356 pp.
- Pollit, J.J., *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 298 pp.
- Pontani, F.M., ed., *Antologia palatina. Libri IX-XI*, Turín, Einaudi, 1980, pp. 366-367.
- Quintiliano, Manlio Fabio, *Instituciones Oratorias*, tr. I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C., 1887, 2 vols.
- _____, *The orator's education*, tr. Donald A. Russell, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 2001, 5 vols.
- Ramsay, G.G., *Juvenal and Persius*, tr. G.G. Ramsay, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1965, 423 pp.
- Rodríguez, Adrados, Francisco, ed., *Lírica griega arcaica. Poemas corales y mónicos, 700-300 a.C.*, tr. F. R. Adrados, Madrid, Gredos, 1980, 491 pp.
- Rostagni, Augusto, *Anónimo. Del sublime*, tr. Augusto Rostagni, Milán, ENN, 1982, 157 pp.
- Seneca, *Ad Lucilium. Epistulae morales*, tr. R.M. Gummere, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1962, 3 vols.
- Sexto Empírico, *Against the Physicists. Against the Ethicists*, tr. R.G. Bury, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1968, 560 pp.
- Símaco, *Lettres I*, tr. J-P. Callu, París, Les Belles Lettres, 1972, 374 pp.
- Teodoreto, *Terapia del Morbi Pagani I*, tr. N. Festa, Florencia, Testi Cristiani, pp. 200-207.
- Timpanaro Cardini, Maria ed., *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Florencia, La Nuova Italia, 1962, 2 vols.
- Trapp, Michael B., *Maximus Tyrus. Dissertationes*, Stuttgart y Leipzig, Teubner, 1994, 377 pp.
- Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, tr. J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2000, 5 vols.
- Waltz, Pierre, ed., *Anthologie Grecque I*, tr. Pierre Waltz, París, Les Belles Lettres, 1960, 208 pp.
- Waltz, Pierre, ed., *Anthologie Grecque II*, tr. Pierre Waltz, París, Les Belles Lettres, 1960, 265 pp.

2. Literatura Crítica

2.1. Filosofía

- Aspe Armella, Virginia, *Lo maravilloso —to thaumaston—: Un elemento olvidado en la Poética*, Signos filosóficos 8, 2002, pp. 51-70.

- Brancacci, Aldo, *Ethos e Pathos nella teoria delle arti. Una poetica socratica della pittura e della scultura*, Elenchos, 16, 1995, pp. 101-127.
- Burkert, Walter, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, 1972.
- Cornford, F.M., *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, tr. R. Guardiola Iranzo y F. Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1987, 318 pp.
- Fränkel, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, tr. R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1993, 516 pp.
- Gorman, Peter, *Pitágoras*, tr. D. Álvarez, Barcelona, Crítica, 1988, 223 pp.
- Guthrie, W.K.C., *Historia de la filosofía griega. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, tr. Alberto Medina, Madrid, Gredos, 1984, 525 pp.
- _____, *Historia de la filosofía griega. La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*, tr. Alberto Medina, 1993, 574 pp.
- Hahn, Robert, *Anaximander and the Architects. The Contributions of Egyptian and Greek Architectural Technologies to the Origins of Greek Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 2001, 326 pp.
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, 328 pp.
- Healy, J., *Pliny the Elder on Science and Technology*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, 467 pp.
- Heath, T., *A History of Greek Mathematics I*, Londres, Courier Dover, 1981, 597 pp.
- Huffman, Carl, "Polyclète et les Presocratiques", en Laks, André, Louguet Claire, *Qu'est-ce que la Philosophie Présocratique? What is presocratic Philosophie?*, París 2002, pp. 303-327.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, tr. J. Xirau y W. Roces, México, FCE, 1985, 1151 pp.
- Kingsley, Peter, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and the Pythagorean Tradition*, Oxford, Clarendon, 1995, 422 pp.
- López Eire, Antonio, *Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles*, Lexis 19, 2001, pp. 219-243.
- Lloyd, G.E.R., *The Revolutions of Wisdom: Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989.
- Long, A. A., ed., *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 448 pp.
- Mugler, Charles, *Platonica*, L'Antiquité Classique, XXV, 1956, pp. 20-31.
- Pohlenz, Max, *La Stoa*, tr. Ottone de Gregorio, Florencia, La Nouva Italia, 1959, 2 vols.
- Pucci, Piero, "True and False Discourse in Hesiod", en *Poetry and Poetics from Ancient Greece to the Renaissance*, G.M. Kirkwood ed., Ítaca, NY, 1975, Cornell University Press, pp. 29-55.
- Raven, J.E, *Polyclitus and Pythagoreanism*, The Classical Quarterly 45, 1951, pp. 147-152.
- Rossetti, Livio, "Elementi della polymathia del V secolo (Parmenide, gli storici, Aristofane, Teleas)" en *Sconocchia e Toneatto, "Lingue tecniche"*, vol. III.
- Schuhl, Pierre-Maxime, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, París, PUF, 1952, 139 pp.

- Sprague Becker, Andrew, *Sculpture and Language in Early Greek Ekphrasis: Lessing's Laokoon, Burke's Enquiry, and the Hesiodic Descriptions of Pandora*, *Arethusa* 26, 1993, pp. 277-293.
- Valentini, V., *Cristianesimo e bellezza*, Milán, Paolina, 2002, pp. 72-95.
- West, M. L., *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, Clarendon, 1971, 255 pp.

2.2. Teoría literaria, teoría del arte y estética antigua

- Alsina, José, *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos, 1991, 618 pp.
- Adkins, A.W.H., *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1985, 250 pp.
- Atkins, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, I, Greek, Gloucester, Mass., 1961.
- Baker, Wilson, G., "De comicis Graecis litterarum iudicibus", en *Harvard Studies in Classical Philology* XV, 1904, 120-240 pp.
- Barasch, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, tr. F. Salcedo Garcés, 1a. ed., Madrid, Alianza, 1991, 311 pp.
- Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I, La Antigua retórica, Ayudamemoria*, tr. B. Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 80 pp.
- Beristain, Helena, ed., *Retórica y poética*, "Acta poética" Revista del Seminario de Poética, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, 334 pp.
- Bowra, C.M., *Pindar*, Oxford, Clarendon, 1964, 448 pp.
- _____, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon, 1935, 444 pp.
- Clarke, Howard, *Homer's Readers. A Historical Introduction to the Iliad and the Odyssey*, Londres y Toronto, University of Delaware Press, 1981, 327 pp.
- Day, Joseph W., *Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual*, *Harvard Studies in Classical Philology* 96, 1994, pp. 37-74.
- Detienne, Marcel, y Jean Pierre Vernant, *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*, tr. Antonio Piñero, Madrid, Altea Taurus Alfaguara, 1988, 303 pp.
- Dihle, Albrecht, *Ein Früher Buchtitel*, IOAKH Festschrift für Jörg Schäfer zum 75. Geburtstag am 25. April 2001, Würzburg, Ergon, 2001, pp. 171-174.
- Dodds, E.R., *The Ancient concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon, 1973, pp. 1-125.
- Dougherty, Carol y Lesly Kurke, eds., *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dover, K.J., "The Language of Criticism in Aristophanes *Frogs*", en *Drama, Beitrage zum antiken Drama und seiner Rezeption*, I, ed. B. Zimmermann, Stuttgart, 1992, pp. 1-13.
- Fowler, R.L., *The Nature Of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto, University Of Toronto Press, 1987, 250 pp.
- Gualandi, Giorgio, "Plinio e il collezionismo d'arte" en AA. VV., *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario. Atti del convegno di Como, 5-6-7 ottobre 1979. Atti della tavola rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio il Vecchio: Bologna, 16 dicembre 1979*, Como, s. e., 1982, pp. 259-278.

- Gentili, Bruno, *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1988, 526 pp.
- Gernet, Louis, *Antropología de la Grecia antigua*, tr. B. Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1980, 402 pp.
- Goldhill, Simon, y Robin Osborne, eds., *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University, 1994, 341 pp.
- Gourevith, Danielle, *L'esthétique médicale de Galien*, LECLV, 1987, 267-290 pp.
- Kennedy, George, *The art of Persuasion in Greece*, Princeton NJ, Princeton University, 1963, 350 pp.
- Kirk, G.S., *Los poemas de Homero*, tr. Eduardo J. Prieto, Barcelona, Paidós, 1985, 349 pp.
- Kirkwood, G.M., *Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1974, 299 pp.
- Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, tr. José Ma. Díaz Regañón y Beatriz Romero, Madrid, Gredos, 1989, 1003 pp.
- López Eire, Antonio, *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid, Síntesis, s.f., 286 pp.
- Morris, Ian, ed., *A New Companion to Homer*, Brill, Leiden y Nueva York, 1997, 755 pp.
- Morelli Patrizia, Silverio Saulle, *Anna Comnena. La poetessa (c. 1083-c. 1148-1153)*, Milán, Jaca Book, 1996, 141 pp.
- Nagy, Gregory, *Greek Mythology and Poetics*, Ítaca NY y Londres, Cornell University Press, 1990, 363 pp.
- Pigeaud, Jakie, *L'esthétique de Galien*, Metis VI. 1-2, 1991, pp. 7-42.
- Pohlenz, M., "Die Anfaenge der griechischen Poetik", en *Kleine Schiften II*, Hildesheim, 1965, pp. 436-472.
- Poliakoff, Michael, *Studies in the Terminology of the Greek Combat Sports*, Königstein, Anton Hain, 1982, pp. 1-149.
- Pollitt, Jerry, Jordan, *Art and experience in classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, 208 pp.
- Reed, Nancy B., *The Euandria Competition at the Panathenaia Reconsidered*, *The Ancient World*, 25, 1987, pp. 59-64.
- Settis Salvatore, "La Trattatistica delle Arti Figurative" en *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 469-498.
- Settis, Salvatore et. all., *I Greci. Storia, cultura, arte società*, Turín, Giulio Einaudi, 1996, 4 vols.
- Snell, Bruno, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. V. Degli Alberti y A. Solmi Marietti, Turín, Einaudi, 1963, 437 pp.
- Snodgrass, Anthony, *Homer and the Artists. Text and Picture in early Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 186 pp.
- Vernant, Jean-Pierre, "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente" en Feher, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi Nadia (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 18-47.
- _____, *Mythe & société en Grèce ancienne*, París, François Maspero, 1981, 250 pp.
- _____, *Los orígenes del pensamiento griego*, tr. M. Ayerra, Barcelona, Paidós, 1992, 145 pp.
- _____, *Mortals and Immortals. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 341 pp.

- _____, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, París, La Découverte, 1996. 432 pp.
- Vernant, Jean-Pierre, y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, tr. M. Armiño, Madrid, Taurus, 1987, 189 pp, 2 vols.
- Yunis, Harvey ed., *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 262 pp.
- Webster, T.B.L., *Greek Theories of Art and Literature*, *The Classical Quarterly*, 33, 1939, pp. 166-179.
- Winckelmann, J.J., *Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, tr. Manuel Tamayo, Madrid, Aguilar, 1989, 606 pp.

3. Historia

3.1. Historia de Grecia

- Angeli Bernardini, Paola, *La città di Argos. Mito, storia, tradizione poetiche. Atti del Convegno Internazionale. Urbino 13-15 giugno 2002*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 2004, 339 pp.
- Burkert, Walter, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Londres y Cambridge, Harvard University Press, 225 pp.
- Caskey, John L., y Pierre Amandry, *Investigations at the Heraion of Argos 1949*, *Hesperia* 21 núm. 3, 1952, pp. 165-221.
- Hall, Jonathan M., *How Argive was the "Argive" Heraion? The Political and Cultic Geography of the Argive Plain, 900-400 B. C.*, *American Journal of Archaeology* 99 núm. 4, 1995, pp. 577-613.
- Kelly, Thomas, *A History of Argos to 500 B.C.*, Minneápolis, University of Minnesota Press, 1976, 214 pp.
- Lotze, Detlef, *Storia greca*, tr. Maria Cesa, Bolonia, Il Mulino, 1998, 128 pp.
- Morgan, Catherine, y Todd Whitelaw, *Pots and Politics: Ceramic Evidence for the Rise of the Argive State*, *American Journal of Archaeology* 95 núm. 1, 1991, pp. 79-108.
- Mosse, Claude, Anni-Schnapp-Gourbeillon, *Storia dei Greci*, tr. Anna D'Elia, Roma, Carocci, 2002, 583 pp.
- Osborne, Robin, *Greece in the Making 1200-479 BC*, Londres, Routledge, 1996, 396 pp.
- Snodgrass, Anthony, *Archaic Greece. The Age of Experiment*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1980, 236 pp.

3.2. Historias generales del arte

- Arduini, María, L., *Il metodo e le origini nella Grecia Antica*, Milán, Jaca Book, 1996, 196 pp.
- Becatti, Giovanni, *L'arte dell'età classica*, Florencia, Sansoni, 1971.
- Bandinelli Bianchi, R., *Situazione dell'arte greca nella cultura contemporanea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1950.
- Bianchi, Bandinelli, R., *Storicità dell'arte classica*, Bari, De Donato, 1973, pp. 7-107.

- _____, *Introduzione all'archeologia*, Roma-Bari, Laterza, 1976, 181 pp.
- _____, *Archeologia e cultura*, Roma, Riuniti, 1979, pp. 45-145.
- _____, ed., *Storia e civiltà dei Greci*, Milán, Bompiani, 1979, 10 vols.
- Burn, A.R., *The Lyric Age of Greece*, Londres, Edward Arnold, 1978, 424 pp.
- Burford, Alison, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Londres, Thames & Hudson, 1972, 256 pp.
- Carpenter, Rhys, *Greek Art. A study of the Formal Evolution of a Style*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1962, pp. 15-203.
- Charboneaux, Jean, *La Grecia classica 480-330 a.C.*, tr. Marcello Lenzini, Milán, Rizzoli, 1998, 423 pp.
- Charboneaux, Jean, Roland Martin y François Villard, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, tr. Marcello Lenzini y Liberio Sosio, Milán, Rizzoli, 2000, 437 pp.
- Coarelli, Filippo, *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma, Quasar, 1996, pp. 1-84.
- Coulton, J.J., *Greek Architects at Work. Problems of Structure and Design*, Londres, Paul Elek, 1977, 196 pp.
- Elvira, Miguel Ángel, *Arte Clásico*, Madrid, Historia 16, 1996, 228 pp.
- La Rocca, Eugenio, *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milán, Electa, 1988, 360 pp.
- Hampe, Roland, y Erika Simon, *The Birth of Greek Art. From the Mycenaean to the Archaic Period*, Londres, Thames & Hudson, 1981, 316 pp.
- Jeffery, L.H., *Archaic Greece*, Nueva York, 1976.
- Richter, Gisela, *A Handbook of Greek Art*, Londres, Phaidon Press, 1959, 423 pp.
- Robertson, Martin, *El arte griego. Introducción a su historia*, tr. M. Castro, Madrid, Alianza, 1985, 434 pp.
- Ruipérez, Martín, y José Luis Melena, *Los griegos micénicos*, Madrid, Historia 16, 1990, 267 pp.
- Schefold, Kart, *Grecia Classica*, tr. Maria Stella Arena, Milán, Il Saggiatore, pp. 131-181.
- Schweitzer, Bernhard, *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, tr. Luisa Franchi, Milán, Il Saggiatore, 1967, pp. 258-490.
- Stewart, Andrew F., *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Von Hees-Landwehr, Christa, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*, Fráncfort en el Meno, Liebighaus Museum alter Plastik, 1982, 54 pp.
- Wilson Jones, Mark, *Doric Measure and Architectural Design 1: The Evidence of the Relief from Salamis*, American Journal of Archaeology 104 núm. 1, 2000, pp. 73-93.
- _____, *Doric Measure and Architectural Design 2: A Modular Reading of the Classical Temple*, American Journal of Archaeology 105 núm. 4, 2001, pp. 675-713.

3.3. Escultura

- Amandry, Pierre, *A propos de Polyclète: Statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs*, Charites. Studien zur Altertumswissenschaft, 1957, pp. 63-87.

- Anti, Carlo, "Monumeti Policletei", en *Monumenti Antichi*, Milán, Accademia Nazionale del Lincei, 1920, vol 6, (1a. reimpresión 1973, Mainz en el Rin, Philipp von Zabern), pp. 501-792.
- Arias, Paolo, Enrico, *Policleto*, Milán, 1964, Edizioni per il Club del Libro, 159 pp.
- Arias, Paolo Enrico, *L'«exemplum» di Policleto*, *La Parola del Passato*, 256, 1992, pp. 393-397.
- Arnold, Dorothea, *Die Polykletnachfolge*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1969, 293 pp.
- A.A. V.V., *Small Bronze Sculpture from the Ancient World*, Malibú, The Paul Getty Museum, 1990, 284 pp.
- Azarpay, Guitty; W. G. Lambert; W. Heimpel; Anne Draffkorn Kilmer, *Proportional Guidelines in Ancient Near Eastern Art*, *Journal of Near Eastern Studies* 46 núm. 3, 1987, pp. 183-213.
- Beck, Herbert ed., *Poliklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Mainz, Philipp von Zabern, 1990, 678 pp.
- Benveniste, E., *Les sens du mot ΚΟΛΟΣΣΟΣ et les noms grecs de la statue*, *Revue de Philologie de Littérature et d'Histoire Anciennes* 6, 1932, pp. 118-135.
- Benveniste, E., *A propos de ΚΟΛΟΣΣΟΣ*, *Revue de Philologie de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 6, 1932, pp. 381.
- Bianchi Bandinelli, R., *Policleto*, Florencia, Sansoni, 1938, 22 pp.
- Bieber, Margarete, *A Review*, *American Journal of Archeology*, 66, 1962, pp. 237-244.
- Bieber, Margarete, *A Critical Review*, *American Journal of Archeology*, 74, 1970, pp. 79-85.
- Boucher-Colozier, E., *Une statue du "Doryphore" à Cherchel*, *Revue Archéologique*, 41, 1953, pp. 129-136.
- Boardman, John, *Greek Sculpture. The Archaic Period. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1985, 252 pp.
- _____, *Greek Sculpture. The Classical Period. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1999, 252 pp.
- _____, *Greek Sculpture. The Late Classical Period. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1995, 248 pp.
- _____, *Polykleitos the Doryphoros and the tradition*, *American Journal of Archeology*, 101, 1997, pp. 177-178.
- Boucher, Stéphanie, *A propos de l'Hermès de Polyclète*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1976, pp. 95-100.
- Boulangier, André, *Bronze "Polyclééen" du Musée du Louvre*, *Revue Archéologique*, 21, 1913, pp. 214-226.
- Cambitoglou, Alexander, *Reseña Zum Epheben Westmacot*, *American Journal of Archeology*, 63, 1959, pp. 307-309.
- Caskey, L.D., *The proportions of the Apollo of Tenea*, *American Journal of Archeology*, 38, 1924, pp. 358-367.
- Casson, S., *Some Technical Methods of Archaic Sculpture*, *Journal of Hellenic Studies*, 50, 1930, pp. 313-326.
- Coarelli, Filippo, "Il Foro Triangolare decorazione e funzione", en Pier Giovanni Guzzo, *Pompei. Scienza e società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei. Convegno Internazionale. Napoli, 25-27 de novembre 1998*, Milán, Electa, 2001, pp. 97-107.

- Crowther, Nigel B., *Male "Beauty" Contest in Greece the Euandria and Euexia*, *L'Antiquité Classique*, 54, 1985, pp. 285-291.
- Crowther, Nigel B., *Euexia, Eutaxia, Philoponia: Three Contests of the Greek Gymnasium*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 85, 1991, pp. 301-304.
- Dickie, Matthew W., *What is a Kolossos and how were Kolossoi made in the Hellenistic Period?*, *Greek Roman and Byzantine Studies*, 37, 1996, pp. 237-257.
- Donohue, A. A., *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta, Scholars Press, 1988, 509 pp.
- Donnay, Guy, *Faut-il rajeunir Polyclète l'ancienne?*, *L'Antiquité Classique*, 34, 1965, pp. 448-463.
- Drerup, Heinrich, *Kleobis und Biton*, Marburger Winckelmann-Programm, 1971, pp. 1-6.
- Drerup, Burkhard, y Heinrich Drerup, *Oberflächenvermessung durch Moiré-Überlagerung in der Marburger Abgussammlung*, Marburger Winckelmann-Programm, 1981, pp. 3-55.
- Ducat, Jean, *Fonctions de la Statue dans la Grèce Archaïque: Kouros et Kolossos*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1976, pp. 239-251.
- Ferri, S., *Nouvi contributi esegetici al "canone" della scultura greca*, *RIA VII*, 1940, pp. 117-152.
- Finn, David, *Greek Monumental Bronze Sculpture*, Nueva York, The Vendome Press, 1983, 136 pp.
- Gardner, P., *A bronze Head of the Fifth Century B.C.*, *Journal of Hellenic Studies*, 39, 1919, pp. 69-78.
- Gauer, Werner, *Zu einem Zitat aus dem Kanon des Polyklet*, *Hermes*, 106 Band, 1978, pp. 43-48.
- Guralnick, Eleanor, *The proportions of Kouroi*, *American Journal of Archeology* 82 núm. 4, 1978, pp. 461-472.
- _____, *Proportions of Korai*, *American Journal of Archeology* 85 núm. 3, 1981, pp. 269-280.
- Hafner, German, *Der Narkissos des Polyklet*, *Rivista di Archeologia*, 18, 1994, pp. 49-56.
- Hauser, Friedrich, *Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet*, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*, 12, 1909, pp. 100-117.
- Haynes, Denys, *The Technique of the Chatsworth Head*, *Études de Sculpture Antique* 1, *Revue Archéologique*, 1968, pp. 101-112.
- Hiller, Friederich, *Zum Kanon Polyklets*, Marburger Winckelmann-Programm, 1966, pp. 1-15.
- Hohl, Ernst, *Die Anekdote von der Künstlerjury zu Ephesos*, *Hermes*, 83, 1965, pp. 122-124.
- Homolle, T., *Lysippe et l'ex-voto de Daochos*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 23, 1899, pp. 421-485.
- Jenkins, Ian, *Archaic Kouroi in Naucratis: The Case for Chipriot Origin*, *American Journal of Archeology* 105 núm. 2, 2001, pp. 163-179.
- Kent Hill, Dorothy, *Polykleitus: Diadoumenos, Doryphoros and Hermes*, *American Journal of Archeology*, 74, 1970, pp. 21-24.

- Kreikenbom, Detlev, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polytekleitischen Vorbildern. Diskophoros, Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlín, Gebr. Mann, 1990, 228 pp.
- Leimbach, Rüdiger, *Zu einer neuen Deutung eines Fragments des Polyklet, Hermes*, 108 Band, 1980, pp.120-121.
- Lechat, Henri, *Polyclète*, *Revue des Études Anciennes*, 12, 1910, pp. 142-151.
- Leftwich, Gregory, *Ancient Conceptions of the Body and the Canon of Polykleitos*, Diss., Princeton University, 1987, 387 pp.
- Levin, Kim, *The Male Figure in Egyptian and Greek Sculpture of the Seventh and Sixth Centuries*, *American Journal of Archeology* 68 núm. 1, 1964, pp. 13-28.
- Lorenz, Thuri, *Polyklet*, Weisbaden, Franz Steiner, 1972, 88 pp.
- _____, *Der Doryphoros des Polyklet: Athlet, Musterfigur, politisches Denkmal oder mytischer Held?*, *Nikephoros*, 4, 1991, pp. 177-190.
- Lorenzen, Eivind, *Canon and 'Thumbs' in Egyptian Art*, *Journal of the American Oriental Society* 97 núm. 4, 1977, pp. 531-539.
- Moltessen, Mette, *A Doryphoros in Disguise*, *Acta Hyperborea*, 3, 1991, pp. 379-396.
- Moon, Warren G., *Polykleitos, the Doriphoros, and Tradition*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1995, 363 pp.
- Müller-Kaspar, Ulrike, *Die Scheu vor dem grossen Ideal: Zur Polykletrezeption bei Künstlern und Antiquaren von 1490 bis 1863*, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*, 62, 1993, pp. 29-43.
- Palagia, Olga, ed., *Personal Styles in Greek Sculpture*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996, 187 pp.
- Pavese, Carlo Odo, *Interpretazione dei Bronzi di Riace*, *Studi Classici e Orientali* 32, 1982, pp. 13-58.
- Picard, Ch., *Les antécédents des "Astragalizontes" polyclétéens, et la consultation par les Dés*, *Revue des Études Grecques* 42, 1929, pp. 121-136.
- Pucci, Piero, *Costruire il Bello: Ancora sul Canone di Policleto*.
- Reinach, Salomon, *L'Héraclès de Polyclète*, *Revue des Études Anciennes*, 12, 1910, pp. 1-9.
- Richter, Gisela, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Heaven, Yale University Press, 1929, pp. 215-255.
- Richter, Gisela, *Another Copy of the Diadoumenos by Polykleitos*, *American Journal of Archeology*, 39, 1935, pp. 46-52.
- Richter, Gisela, *Pliny's five Amazons*, *Archeology*, 12, 1959, pp. 111-115.
- Richter, Gisela, *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, Nueva York, Hacker, 1970, 165 pp.
- Ridgway, Brunilde Sismondo, *Greek Kouros and Egyptian Methods*, *American Journal of Archeology* 70 núm. 1, 1966, pp. 68-70.
- _____, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1975, 336 pp.
- _____, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1981, 256 pp.
- _____, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Origins*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1984, 111 pp.

- _____, *An Issue of Metodology: Anakreon, Perikles, Xantippos*, American Journal of Archeology, 102.4, 1998, pp. 717-738.
- Robinson, David M., *Unpublished Sculpture in the Robinson Collection*, American Journal of Archeology, 59, 1955, pp. 19-29.
- Rolley, Claude, *Les bronzes Grecs et Romaines: Recherches Récentes*, Revue Archéologique, 1, 1992, pp. 381-395.
- _____, *La Sculpture Grecque. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris, Picard, 1994, 472 pp.
- Roux, Georges, *Qu'est-ce qu'un κολοσσός? Le «colosses» mentionnés par Eschyle, Hérodote, Téocrite et par diverses inscriptions*, Revue des Études Anciennes, 62, 1960, pp. 5-40.
- Schirren, Thomas, *Fügung zur Einheit - Zu Plyklet frg. B1 D.-K*, Hermes, 127, 1999, pp. 263-273.
- Schulz, Dieterich, *Zum Kanon Polyklets*, Hermes, 83, pp. 200-220.
- Servais, Jean, *Le "Colosse" des Cypselides*, L'Antiquité Classique, 34, 1965, pp. 144-174.
- Settis, Salvatore, *Policleto fra ΣΟΦΙΑ e ΜΟΥΣΙΚΗ*, Rivista di Filologia e di Istruzione Classica, 101, 1973, pp. 303-315.
- Settis, Salvatore, *Fortuna del Diadumeno*, Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche, 21, 1992, pp. 51-76.
- _____, *Policleto, Il Diadumeno e Pythokles*, Studi in Onore di Edda Bresciani, Pisa, Giardini, pp. 489-498.
- Sonntagburger, Wolfgang, *Ein Spiel zwischen Fünf und Sieben. Zum Kanon des Polyklet*, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes, 61, 1991/1992, pp. 70-124.
- Smith, R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1991, 287 pp.
- Spivey, Nigel, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, Nueva York, Thames & Hudson, 1997, 240 pp.
- Steuben, Hans V., *Der Kanon des Poliklet*, Tubinga, Ernst Wasmuth, 1973, 83 pp.
- Studnicka, Franz, *Das Standmotiv des polykletischen Pythokles*, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes, 9, 1906, pp. 131-138.
- Stewart, A. *The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence*, Journal of Hellenic Studies, 98, 1978, pp. 122-131.
- _____, *Lisippan Studies. The Only Creator of Beauty*, American Journal of Archeology, 89.2, 1978, pp. 163-171.
- _____, *Greek Sculpture: An Exploration*, New Heaven y Londres, Yale University Press, 1990.
- _____, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1997, pp. 86-107.
- _____, *Nuggets: Mining the Texts again*, American Journal of Archeology, 102.2, 1998, pp. 271-282.
- Tobin, R., *The Canon of Polykleitos*, American Journal of Archeology, 79, 1975, pp. 307-321.
- Waldstein, Charles, *The Argive Hera of Polycleitus*, Journal of Hellenic Studies, 21, 1901, pp. 30-44.

- Walton, Alice, *A Polyclitean Statue at Wellesley College*, *American Journal of Archeology*, 22, 1918, pp. 44-53.
- Weber, Marta, *Der Speer des Doryphoros und die Binde des Diadumenos von Polyklet*, *Archäologischer Anzeiger*, 1, 1992, pp. 1-6.
- Weinstock, Holger, *Zur Satuenbasis in der Samnitischen Palästra von Pompeji*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, 104, 1997, pp. 519-526.
- Wesenberg, Burhardt, *Für eine Situative Deutung des Polykletischen Doryphoros*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischer Instituts*, 112, 1997, pp. 59-75.
- Willers, Dieterich, *Altes und Neues zum dresdener Knaben*, *Beiträge zur Iconographie und Hermeneutik*, *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz en el Rin, Philipp von Zabern, 1989, pp. 135-138.
- Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, tr. Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 331pp.
- Zanker, Paul, *Klassizistische Statuen*, Mainz en el Rin, Philipp von Zabern, 1972, 138 pp.

3.4. Cerámica

- Boardman, John, *Early Greek Vase Painting. 11th -6th Centuries BC. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1998, 287 pp.
- _____, *Athenian Black Figure Vases. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1974, 252 pp.
- _____, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1989, 252 pp.
- _____, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A Handbook*, Londres, Thames & Hudson, 1975, 252 pp.

3.5. Técnicas y materiales artísticos

- Cellini, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, tr. Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1989, 223 pp.
- Forbes, R.J., *Studies in Ancient Technology*, III, 1965
- Itten, Johannes, *The Art of Color*, tr. Ernst van Haagen, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973, 155pp.
- Mattusch, Carol C., *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ítaca NY, Cornell University Press, 1996, 241 pp.
- Mattusch, Carol C., *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ítaca NY, Cornell University Press, 1989, 246 pp.
- Motherwell, Robert, *La puerta abierta/The open door*, Catálogo de la exposición homenaje, México, Grupo Azabache, 1991, 106 pp.
- Pacioli, Luca, *La divina proporción*, tr. Juan Calatrava, Madrid, Akal, 1991, 204 pp.
- Smith, Ray, *El manual del artista*, tr. Mar Guerrero, Madrid, Blume Editores, 352 pp.
- Theophilus, *On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise in Painting, Glassmaking and Metalwork*, tr. John Hawtorne, Nueva York, Dover, 1979, 216 pp.

Vasari, Giorgio, *Vasari on Technique, Being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, Prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, tr. Louisa S. Maclehorse, introducción y notas G. Baldwin Brown, Nueva York, Dover Publications, 328 pp.

4. Bibliografía Complementaria

4.1 Fuentes originales

- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, tr. Aurelio Garzón, México, Siglo XXI, 1970, 356 pp.
- _____, *Historia de la Sexualidad 2: el uso de los placeres*, tr. Martí Soler, México Siglo XXI, 1986, 238 pp.
- _____, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, 288 pp.
- _____, *Archéologie d'une passion*, Magazine Littéraire, núm. 221, julio-agosto, 1985, pp. 100-105.
- _____, *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, tr. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1993, 88 pp.
- _____, "Distancia, aspecto y origen", en *Teoría de conjunto*, Madrid, Seix Barral, 1971, pp. 13-28.
- _____, *Le langage de l'espace*, Critique, núm. 203 abril, 1964, pp. 378-382.
- _____, *Le Mallarmé de J-P Richard*, Annales, núm. 5, septiembre octubre, 1964, pp. 996-1004.
- _____, "Michel Foucault", en *Dictionnaire de philosophes*, París, PUF, 1984, pp. 992-994.
- _____, *Michel Foucault explique son dernier livre*, Magazine Littéraire, núm. 28, abril-junio, 1969, pp. 131-136.
- _____, *Les mots et les images*, Le Nouvel Observateur, núm. 154, 25 de octubre, 1967, pp. 49-50.
- _____, *Preface à la transgression*, Critique, núms. 195-196, agosto-septiembre, 1963, pp. 751-769.
- _____, "La superfábula", en *Verne, revolucionario subterráneo*, Madrid, Paidós, 1972, pp. 37-47.
- _____, *Une histoire restée muette*, La Quinzaine Littéraire, núm. 8, 1 de julio, 1966, pp. 3-4.
- _____, *Aesthetics, Method and Epistemology*, tr. James D. Faubion, Nueva York, New Press, 1998, 485 pp.

4.2 Literatura crítica

- Armstrong, A., *The Interlacing of Philosophy and History of Art*, British Journal of Aesthetics, 1989 (29), núm. 3, pp. 239-247.
- Assunto, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, tr. Zósimo González, Madrid, Visor, 1989, 115 pp.

- Balbier, Etienne, *et al.*, *Michel Foucault Filósofo*, tr. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1990, 242 pp.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, tr. José Vázquez, México, Paidós, 1987, 170 pp.
- Marchan, Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 375 pp.
- _____, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986, 483 pp.

4.3 Historia y teoría del arte

- Alberti, Leone Battista, *On Painting*, tr. John K. Spencer, New Heaven y Londres, Yale University, 1966, 141 pp.
- Balmori, Santos, *Aurea Mesura*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1978, 189 pp.
- Barocchi, Paola, ed. *Scritti d'arte del cinquecento. VIII Disegno*, Turín, Giulio Einaudi, 1979, pp. 1900-2118.
- Bouleau, Charles, *The Painter's Secret Geometry; a Study of Composition in Art*, tr. Jonathan Griffin, Londres, Thames & Hudson, 1963, 282 pp.
- Cennini, Cennino, *El libro del arte*, tr. Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Akal, 1988, 264 pp.
- _____, *Il libro dell'arte*, ed. Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, 345 pp.
- Chastel, André, *El arte italiano*, tr. Juan A. Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1988, 679 pp.
- Doran, M. ed., *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, tr. Josep Elias, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 297 pp.
- Gage, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, tr. Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín, Madrid, Siruela, 1993, 335 pp.
- Gombrich, E. H., *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, tr. Anton Dieterich, Madrid, Alianza, 1982, 263 pp.
- _____, *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, tr. Esteve Riambau, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 281 pp.
- _____, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, tr. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 319 pp.
- _____, *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, tr. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 343 pp.
- Klee, Paul, *Pedagogical Sketchbook*, tr. Sibyl Moholy-Nagy, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1953, 64 pp.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, tr. María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1985, 136 pp.
- _____, *El significado en las artes visuales*, tr. Alcochea, Nicanor, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 385 pp.
- _____, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, tr. María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 338 pp.
- _____, *Estudios sobre iconología*, tr. Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1994, 348 pp.

- Poussin, Nicolás, *Cartas y consideraciones en torno al arte*, tr. Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1995, 212 pp.
- Stiles, Kristine, Peter, Selz, *Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1996, 1003 pp.
- Venturi, Lionello, *Storia critica d'arte*, Turín, Einaudi, 1964, 388 pp.
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e Architetti*, ed. Licia y Carlo L. Ragghianti, Milán, Rizzoli Editore, 2 vols.
- Vinci, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, tr. Angel González García, Madrid, Editora Nacional, 1980, 508 pp.

4.4 Diccionarios

- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Historie des mots*, París, Klincksieck, 1552 pp.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica*, tr José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols.
- Lázaro, Carreter, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990, 443 pp.
- Lidell, H.G., Scott, R., *Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 2042 pp.
- Montanari, Franco, *Vocabolario della Lingua Greca*, Turín, Loescher, 1995, 2298 pp.
- Pabón S. De Urbina, José M., *Diccionario Manual Griego-Español VOX*, 1a. ed., Barcelona, Bibliograf S.A., 1967, (17a.ed. 1986), 711 pp.