



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

Configuración escultórica en la Antigua Grecia Del Arcaísmo a lo Clásico en las formas

Tesina para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

Walter Andrés Pérez Meza
Profesora guía: Dra. María Eugenia Brito Astrosa

Santiago, Chile 2019

Todo devenir presupone un ser, a causa del cual es y del cual procede; todo estado presupone otro estado; todo ser otro ser, y de un modo absoluto se puede decir que de la nada no puede proceder nada.

Johann Gottlieb Fichte

Índice

Índice	2
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo I <i>Sobre la sociedad de la antigüedad y sus obras.</i>	
• Convergencia histórico-temporal.....	6
• Función civil de la obra.....	9
Capítulo II <i>La elaboración de obras en piedra: Continuum y hechos.</i>	
• Gesta de la materialidad.....	12
• La labor en piedra.....	17
• Abstracción de la Realidad.....	26
Conclusión	29
Bibliografía	30

Agradecimientos

Luego de cuatro años de estudios no cabe duda que la búsqueda por el conocimiento necesita de una constante erudición, sin lugar a dudas agradezco a todos los docentes de nuestro departamento de teoría por otorgar las vías que enaltecen nuestro saber.

Asimismo doy gracias a mi familia y amigos por sus sabios consejos que tan útiles han sido en mi vida.

Introducción

La presente investigación plantea otorgar una comprensión acerca de la escultura perteneciente al periodo histórico comprendido entre los siglos VIII a.C. y V a.C. en cuanto al proceso de evolución estilístico comprendido desde el traspaso de la producción arcaica hacia el posterior género clásico. Para ello es necesario previamente entender la concepción mental de los antiguos artistas griegos a través de sus obras y métodos de producción, específicamente, en cuanto a las formas de esculpir propiciadas por el uso de herramientas metálicas y los cambios visualizados en ellas.

La literatura analizada da luces acerca de métodos y prácticas escultóricas empleadas en Grecia bajo la óptica de la imitación de obras pertenecientes a la antigüedad. Winckelmann planteó una serie de metodologías que probablemente fuesen utilizadas por los escultores griegos siendo esta la raíz de futuros estudios sobre esta materia. Wittkower logra aportar nuevos conocimientos relacionados con el análisis de las prácticas escultóricas griegas en base a testimonios de historiadores de la época.

Si bien estos estudios han sido influyentes en los estudios de la materia, la transición estilística del periodo arcaico al clásico no es suficiente para constatar el principal cambio en la técnica de tallado recto (90).

El objetivo de la presente investigación es llenar el vacío sobre las razones por las cuales los escultores de la época lograron mejorar los aspectos técnicos de su elaboración lo cual es evidenciable en las obras del periodo Clásico.

Sin duda el presente trabajo será un aporte al conocimiento relativo a las artes grecorromanas debido a constatar los motivos que probablemente expliquen estos cambios en la técnica referidas a herramientas y procesos empleados.

La estructura de la investigación será la siguiente:

En primer lugar se expondrán los antecedentes necesarios para comprender la cosmovisión propia de los antiguos artistas desde sus componentes socio-históricos basados en la mitología originaria que contribuyó a la formación de un modo de percibir la gestación de esculturas como un proceso divino.

En segundo lugar estudiaremos las modificaciones y evolución de los materiales empleados para la elaboración de esculturas la cual termina con el tallado de obras en piedra debido a que este proceso histórico evidencia una correlación entre tecnología y avance civilizatorio.

En tercer lugar explicaremos de qué forma se dio inicio a la transición desde el periodo arcaico al clásico enfocándose en métodos y praxis de esculpido en piedra evidenciables en las formas en que las obras fueron producidas.

Finalmente vinculamos la visión matemática empleada por los artistas en las obras y su impacto en las formas de representación escultórica.

Los resultados de este estudio permitirán una comprensión más acabada acerca de la praxis escultórica antigua complementado las teorías de la literatura perteneciente al área.

Capítulo I

Sobre la sociedad de la antigüedad y sus obras.

Convergencia Histórico-Temporal

Hace más de dos mil años alrededor de la cuenca del Mediterráneo florecieron importantes civilizaciones las cuales desarrollaron toda una cosmovisión referente a la posición del hombre ante el universo. Primeramente circularon historias las cuales se transmitían oralmente entre diversos individuos de una comunidad las que narraban hechos de distintas índoles atribuidas a los dioses. Estos seres divinos bajo la perspectiva cultural Grecorromana eran los soberanos y creadores del mundo quienes reinaban desde lo alto de las montañas o el inframundo y viajaban desde estos lugares para convivir entre los hombres, repartiendo justicia o cizaña, dependiendo esto del carácter del Dios en cuestión. Las sociedades de la Antigüedad clásica poseían una visión antropocéntrica sobre sus dioses hecho que se destaca en qué tanto inmortales como mortales provenían de una misma esencia¹ originaria que dio orden al universo junto a la genealogía de los inmortales -en un primer momento- pasando luego a una sucesión de distintas eras que dan pie al surgimiento del hombre:

“En este punto surgió el hombre, ya sea que el divino creador, padre de un mundo mejor, lo hizo con un germen divino, ya sea que la tierra reciente y recién separada del alto éter conservaba algún germen del cielo nacido de ella, y el hijo de Japeto, mezclándolo con aguas de las lluvias, modeló ese germen a imagen de los dioses que rigen todas las cosas”²

Bajo esta visión el hombre se comprende como un depositario de la divinidad que comparte con seres superiores provistos de inmensos poderes que ejercen sobre la naturaleza, es la voluntad divina la que inicia catástrofes naturales o propicia el paso de las estaciones de año. Como regentes del mundo imponen un orden que es implícitamente cognoscible para el hombre al atestiguar los actos de la naturaleza

¹ “Antes de que existiera el mar, la tierra y esa cobertura de los cielos que se extiende por doquier, la naturaleza ofrecía el mismo aspecto en todo el universo: es lo que los hombres denominaron Caos [...]” Ovidio. (1977). *Las Metamorfosis*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa. p3.

² Ibid. p5.

gracias al uso de sus sentidos³ junto a la posesión de una pequeña porción de divinidad presente en el alma:

“De todas maneras estamos cerca de Dios, porque Dios está en nosotros. Si, Lucilio, en nosotros mismos reside el espíritu de la divinidad, un espíritu que observa nuestras buenas y malas acciones. Como le hayamos tratado nos tratará a su vez. No hay hombre justo en quien no resida Dios. Sin ese apoyo, ¿como nos haríamos superiores a la fortuna? De él vienen los nobles consejos, las santas inspiraciones. En el corazón de todo hombre de bien <<habita un Dios, aunque se ignore cuál es>>”⁴

Comprendemos que es en el alma donde reside la capacidad de raciocinio del hombre la cual viene provista y compartida desde Dios como núcleo central del espíritu. El espíritu comprendido en la Antigüedad clásica fue interpretado por diversos puntos de vista acordes a diferentes corrientes o escuelas filosóficas a lo largo del tiempo, este espectro de interpretaciones se reduce a una constante que haría eco ya con la llegada del cristianismo. Esta ronda en la inmutabilidad e inmortalidad del alma que guiada por la virtud se demuestra incorruptible y presta para la vida eterna, existen nociones de libre albedrío limitadas por condicionantes ajenas a la elección del hombre, es decir, cada individuo es capaz de discernir entre distintos razonamientos que no influyen en un último momento y crucialmente en el destino de cada hombre al cual no pueden escapar. Todo hombre posee un destino inexorable hilado por los dioses de principio a fin instalando a la vida terrenal como un paso efímero de la vida que continúa más allá de la muerte, el deceso de un individuo es visto como un paso a otro plano vivencial ajeno a este mundo⁵.

Esta articulación entre los hombres y sus deidades se aprecia como una vía de comunicación que atestigua la presencia permanente de actos o hechos atribuibles

³ *“Si se ofrece a tus miradas una selva poblada de árboles antiguos cuyas copas se elevan a las nubes, cuyas ramas entrelazadas cierran el paso a la claridad del día, su altura prodigiosa, el misterio de la soledad, las imponentes ramas de verdura que se extienden hasta perderse de vista son otras manifestaciones que revelan la presencia de divinidad.”* Séneca. (1975). *Cartas a Lucilio*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa. p207.

⁴ Id.

⁵ *“Consideraron la muerte, no como una disolución del ser, sino como un mero cambio de vida”* De Coulanges, Fustel. (1972). *La Ciudad Antigua*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa. p7.

a un Dios. El amanecer junto con oír el canto de las aves suponen el actuar de presencias divinas en todo momento, el hombre vive rodeado de actos idílicos que tienden a evidenciar el Orden de una voluntad suprema que escapa a una certera y rígida comprensión por parte del hombre. El entendimiento era comprendido y posteriormente desarrollado bajo el uso de los sentidos, la sensualidad bordeaba los límites de lo posible bajo una idealización que adquiere forma material en la obras producidas:

“El espíritu de los seres que piensan racionalmente siente una inclinación y una aspiración innatas a elevarse sobre la materia hasta la esfera de los conceptos, y su mayor satisfacción es engendrar nuevas y más refinadas ideas. Los grandes artistas griegos, que tuvieron que considerarse como nuevos creadores, a pesar de que trabajaban menos para el entendimiento que para los sentidos, buscaban la manera de vencer la dureza de la materia, y si fuese posible, de espiritualizarla.”⁶

La concepción de lo ideal comprendida desde la vivencia de un individuo envuelto en un mundo idílico que tiende a vislumbrar una base superracional en cuanto al mundo que proyecta bajo la corporalidad de una pieza artística que exalta los atributos presentes en la imaginería de lo imperceptible, lo incognoscible. Un fin último de representar la divinidad para la exaltación de los sentidos al presenciar la perfección e integridad de lo absoluto hecho piel y figura a imagen de lo humano como concepción de lo bello:

“La belleza suprema reside en Dios, y el concepto que de la belleza humana podamos formarnos será tanto más perfecto cuanto más conforme y concordante sea con el Ser Supremo, que nuestro concepto de la unidad e indivisibilidad nos hace distinguir de la materia. Este concepto de la belleza es como un espíritu arrancado a la materia mediante el fuego que trata de engendrar un ser a la imagen de la primera criatura racional proyectada en la mente de la Divinidad. Las formas de esta imagen son sencillas e interrumpidas y , dentro de esta unidad, variadas y,

⁶ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p80.

*por eso mismo, armoniosas, del mismo modo que un sonido dulce y agradable lo produce un cuerpo cuyas partes son uniformes.”*⁷

Esta configuración de lo bello para los antiguos viene tal como dice Winckelmann instalada desde una armonía que otorga a las piezas artísticas de un valor estético superior cercano a la perfección en términos de las formas y proporciones corpóreas presentes en la escultura. Discernir sobre este valor estético supone alejarse a ideas preconcebidas elaboradas posteriormente a este periodo histórico acerca de lo bello bajo concepciones subjetivistas o formalistas, el punto en cuestión es bastante más sencillo de explicar ya que ronda bajo preceptos propios de la geometría.⁸

Función Civil De La Obra

Comprender la sociedad de esta época conlleva interiorizarse sobre el estado del mundo en que estaban insertos los individuos de la antigüedad. Bajo este punto es gravitante señalar las injerencias de la religión⁹ la cual incidía en todos los aspectos de la vida del hombre, hablamos que la realización de mundo en este momento estaba fuertemente arraigada en otorgar gloria al Estado junto al colectivo de connacionales. Ensalzar la nación con victorias militares o logros intelectuales fue catalogado como el cumplimiento de las más grandes aspiraciones que un hombre podía alcanzar¹⁰. El logro de estas metas colocaba al individuo en el cenit de la sociedad volviéndose una guía rectora a seguir por el resto de los hombres lo cual era premiado inmortalizándolo en una obra que fuese de admiración pública:

⁷ Ibid. p78.

⁸ “De las líneas rectas de las primeras figuras, en las que los egipcios se quedaron, partió la ciencia artística de los etruscos y los griegos” Ibid. p17.

⁹ En Tolstoi la religión es comprendida como: “Por consiguiente, en primer lugar, la religión no es lo que piensa la ciencia, esto es, un fenómeno que si bien en algún momento ha acompañado el desarrollo de la humanidad, finalmente es superado por esta, sino que es un fenómeno siempre inherente a la vida de la humanidad, y en nuestro tiempo es tan inherente a esta como en cualquier otro tiempo. [...] La esencia de la religión reside en la facultad que poseen los hombres de prever e indicar el camino por el que la humanidad debe avanzar, y en la determinación de un sentido de la vida distinto al anterior, del cual resultara la futura manera de actuar de la humanidad.” Tolstoi, Lev. (2010). *El Reino de Dios está en Vosotros*. 5ta ed. Barcelona.: Editorial Kairós. p113.

¹⁰ “Muy pronto empezó a emplearse el arte para conservar el recuerdo de una persona también mediante su figura, y este era un camino abierto a todos los griegos.” Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p70.

*“Una estatua que reproducía fielmente al vencedor guardando su parecido, puesta en el lugar más sagrado de Grecia y admirada y honrada por todo el pueblo, era un poderoso incentivo, no menos para esculpirla que para tenerla, y en ningún otro pueblo tuvieron desde entonces los artistas tantas oportunidades de lucirse, y no hablamos aquí de las estatuas de los templos, tanto de los dioses como de los sacerdotes y las sacerdotisas. No solo se erigía al vencedor de los grandes juegos una estatua en el lugar donde se celebran, o muchas según el número de sus victorias, sino también en su patria, y este honor lo recibían también otros ciudadanos de mérito.”*¹¹

Este culto por el sacrificio del individuo para y por el colectivo posee reminiscencias atestiguables hasta nuestros días, la presencia de diversas esculturas elaboradas en honor de próceres patrios presentes en nuestras ciudades son comprendidas desde la presencia de un estadio civilizatorio¹² heredado desde la Antigüedad clásica que otorgaba principal importancia a recordar personajes ilustres de suma relevancia para los miembros de una nación estableciendo como hito histórico la presencia de una escultura que fungiese como una presencia inmutable y perpetua en el tiempo del carácter junto a los aspectos físicos del hombre laureado. La memoria de la nación se sustenta y establece desde la presencia escultórica que se encuentra al interior de las ciudades sea esta de un caudillo o filósofo:

*“El hombre pagano y social reconoce la vida no sólo en sí mismo, sino en un conjunto de individuos -en la tribu, en la familia, en el clan, en el Estado-, y sacrifica en nombre de estas agrupaciones su dicha personal. El motor de su vida es la gloria.”*¹³

El orden de la cosmovisión para los antiguos se rigió bajo una escala valórica que supuso el establecimiento de bienes superiores morales los cuales se centraron alrededor del honor, gloria y lealtad. Estos valores suponen un servicio intrínseco

¹¹ Id.

¹² Razonado en Tolstoi estos estadios son denominados como *“modos de concebir la vida”* distinguiendo tres niveles, a saber: 1)El individual o animal, 2)El social o pagano, 3)El universal o divino.

¹³ Tolstoi, Lev. (2010). *El Reino de Dios está en Vosotros*. 5ta ed. Barcelona.: Editorial Kairós. p 115.

para el Estado convirtiéndose en los medios y fines de esta institucionalidad en el motivo principal de las aspiraciones del sujeto de esta época.

Capítulo II

La elaboración de obras en piedra: Continuum y hechos.

Gesta De la Materialidad

Los orígenes de la escultura nos remiten hacia la comprensión del establecimiento de un ordenamiento en base evolutiva de los materiales empleados para la elaboración de figurillas -en un primer momento- hasta el uso de piedras y mármol en la época Clásica, este devenir fue acompañado del surgimiento y posterior desarrollo de una técnica manual que permitió la elaboración de piezas cada vez más complejas.¹⁴ Al principio se utilizaron materiales moldeables a mano y de fácil extracción:

“Las propias lenguas indican que el barro fue la primera materia que empleó el arte, pues el trabajo del alfarero y el de escultor se designaban con la misma palabra. Aún en tiempos de Pausanias existían en diversos templos figuras de barro de divinidades [...] Las imágenes de barro se pintaban con color rojo y, a veces, como puede verse en una antigua cabeza de arcilla cocida, estaban completamente recubiertas de dicho color.”¹⁵

Es en este momento de primigenia creación en donde el hombre formaba sus primeras comunidades el punto donde se sostiene el ímpetu creador que a través del uso de materias presentes en la propia tierra formó con sus propias manos la imaginería que depositó en lugares sagrados o de suma relevancia para la comunidad. Cabe comprender que esta creación evidencia su compatibilidad con la mitología de estos pueblos quienes se veían a sí mismos como hijos de la tierra moldeada a imagen de los dioses¹⁶. La fragilidad de estos componentes sugiere una búsqueda en la utilización de materias más rígidas que permitieran una permanencia más extensa en el tiempo entre las diversas generaciones de un

¹⁴ Al referirnos a complejas comprendemos que el desarrollo de las formas desde un principio estático y frontal propio del periodo arcaico hasta la liberación de las formas ya instalado en el periodo clásico.

¹⁵ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p18.

¹⁶ En el mito de la creación grecorromano se presenta al hombre como parte de la tierra, una unión de elementos manipulados por los dioses.

pueblo, para Winckelmann es en este momento en donde se escala hacia el uso de la madera:

“Como los edificios, también las estatuas fueron antes de madera que de piedra y mármol. [...] Pausanias¹⁷ nombra las maderas en que se tallaban las imágenes más antiguas, y todavía en sus tiempos se encontraban estatuas de madera en los lugares más famosos de Grecia.”¹⁸

Las esculturas en madera se encontraban presentes al interior de templos representando ellas a diversos dioses, las proporciones de estas creaciones estaban delimitadas por el tamaño del tronco de donde era tallada la pieza. El tallado necesariamente debió ser realizado mediante el uso de herramientas rudimentarias de corte y pulido marcando este hecho el establecimiento de una técnica reglamentada por usos y costumbres propios de una escuela. Este saber traspasado desde maestros a alumnos formó una coyuntura doctrinaria estética dando paso al posicionamiento de modelos que someten a una corporalidad la esencia de personalidades tanto divinas como humanas, el forjamiento de características psíquicas mediante el uso de recursos técnicos¹⁹ fue ampliamente difundido en la cultura grecorromana debido a la necesidad de exponer las cualidades personales de cada individuo o ser divino representado despojado de cualquier ambigüedad en sus motivos o acciones.

Cabe destacar que durante aquel momento hablar acerca de la heterogeneidad de los materiales empleados en obras producidas sobre madera nos remite al uso por primera vez de materiales de mayor dureza. Hablamos de rocas²⁰ trabajadas con técnicas y herramientas aún más complejas que las utilizadas anteriormente:

¹⁷ Historiador de origen griego nacido a inicios del siglo II d.C. , su obra clarifica la importancia de las antiguas obras ya en periodos tardíos de la cultura grecorromana.

¹⁸ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p18.

¹⁹ Los procedimientos empleados para la elaboración escultórica requieren del uso de una praxis metodológica consistente en el tiempo. Esta consistencia temporal involucra la edificación de un canon estético.

²⁰ En cuanto a rocas nos referimos a mármoles y calizas.

*“La primera piedra empleada para esculpir estatuas parece haber sido las misma con la que se levantaron los edificios más antiguos de Grecia, como el templo de Júpiter en Elide, y que era una especie de toba blanquecina.”*²¹

El uso de estos materiales sugiere la formación de una fase intermedia presente entre periodos con un amplio uso de materiales cuya extracción y empleo no necesitaban de procedimientos complejos y la etapa siguiente que necesito de la extracción de rocas en faenas mineras. Es en este *eclecticismo material* en donde se unieron madera y rocas el hecho que vislumbra el camino a seguir que finalmente resultará en la aparición de la escultura clásica propiamente dicha:

*“En un principio, se hacían de mármol la cabeza, las manos y los pies de figuras de maderas, y así están hechas una Juno y la Venus de Damofón, uno de los más célebres artistas de aquellos primeros tiempos. Esta combinación se usaba todavía en tiempos de Fidias, pues su palas de Platea está hecha así. Las estatuas que solo tenían de piedra las partes extremas recibían el nombre de acrolithi [...].”*²²

Comprendemos que el empleo de rocas para la elaboración de piezas artísticas funge como testigo de procesos histórico-técnicos que dan luz sobre el paso de estadios civilizatorios presentes en una determinada cultura.²³ Si bien en la presente investigación se refiere a un periodo en específico (clásico), la evolución en la constante técnica presencia rasgos estilísticos que afirman un progreso en cuanto a las formas de las figuras y su posición en un plano tridimensional que se torna cada vez menos rígido envolviendo a las formas en posiciones que liberan las extremidades del eje del cuerpo. La autonomía de las figuras respecto a su concepción material rígida nos habla en un primer momento del abandono de la posición bidimensional de la escultura evidenciable en el agarrotamiento posicional

²¹ Ibid. p19.

²² Id.

²³ “El arte de tallar la piedra tiene que ser muy antiguo, ya que era conocido por pueblos muy alejados.” Ibid. p20.

“El trabajo de la piedra es de una antigüedad incalculable: todo el mundo conoce los primitivos utensilios de pedernal hallados en todos los rincones de la tierra, que deben verse como la primera extensión eficaz de la mano del hombre y que se sitúa, por lo tanto, en los albores de la civilización humana” Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p15.

que favoreció una contemplación frontal de la escultura, el ordenamiento simétrico en proporciones pares del cuerpo²⁴ no permitía una apreciación que rodease a la obra. Posteriormente y gracias al desarrollo de nuevas técnicas de producción se liberan las figuras constituidas en materias rígidas logrando las extremidades asentar sus propiedades con naturalidad²⁵ :

*“Las posturas y las actitudes siempre fueron las adecuadas a la dignidad de los dioses, y no se encuentra divinidad alguna que tenga las piernas cruzadas, exceptuando a Baco y a un Genio alado de la Villa Alban, detalle que en el primero expresa cierta mollicie.”*²⁶

Las poses apreciables indican una búsqueda constante que radica en la liberación de las formas de su contenido material desde donde son expresadas, esto dicho de la remoción de un cuerpo escultórico del bloque de una roca. Esta gesta comprendida como un método racional fundado en una práctica manual que somete a la voluntad de la producción bajo teoremas²⁷ y dogmas estéticos fundados en aspectos geométricos señala la búsqueda representacional de un ideal corpóreo que exhiba los rasgos, formas y motivos que revelen la existencia de un ordenamiento divino²⁸ de la realidad. Presente en el ordenamiento se concentra una serie de conocimientos de diversas índoles, en este espectro confluyen nociones tanto de filosofía como de geometría los cuales son expuestos en la escultura.

Adentrándonos nuevamente acerca de las rocas empleadas por los antiguos, Winckelmann establece que: “ Los trabajos en piedra eran principalmente los que se hacían en mármol, basalto y pórfido”²⁹, cada una de estas posee una dureza

²⁴ La división proporcional del cuerpo escultórico obedece a preceptos propios de la geometría en pos de configurar un ordenamiento armónico de las figuras.

²⁵ Nos referimos al posicionamiento de piernas y brazos que logran representar el peso y liviandad de las poses de los cuerpos representados. La presencia del *contrapposto* es señal de aquello.

²⁶ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p86.

²⁷ Como forma de una realidad demostrable, en este caso apunta hacia el forjamiento de una cosmovisión visible en cuerpos plásticos.

²⁸ “Los griegos representaban a los dioses y a los seres humanos según tales conceptos sublimes más allá de la forma habitual de la materia” Winckelmann, Johann Joachim. (2008). Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España. p83.

²⁹ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p121.

específica que conlleva técnicas de producción diferenciadas en el uso de diversas herramientas. Esta distinción es sopesada en el momento de elegir el material a trabajar:

“El trabajo del escultor empieza en realidad antes del tallado propiamente dicho, con la elección del bloque. Cualquier escultor de primera fila sabe con gran precisión cuales son sus necesidades en este punto.” ³⁰

La elección del bloque era de suma importancia ya que de las dimensiones del rectángulo a trabajar dependerá el tamaño de la obra, el esplendor y uniformidad de las vetas debía ser analizado en detalle para poder acomodar la figura al avanzar el proceso de retiro del material desde el bloque. Lo anterior es señalado por las prácticas de los escultores grecorromanos quienes antes de realizar el trabajo en piedra diseñaban modelos a escala³¹ de sus obras con el fin de guiar el proceso de esculpido. El uso de esta referencia tridimensional nos habla acerca de una praxis que sustenta su metodología en la mimesis, esta copia razonada de lo visible comprende una búsqueda de cotejar la realidad³² mediante el ejercicio manual propio de la práctica escultórica comprendida como el uso de las facultades tanto sensoriales como intelectuales de un individuo. Es en esta amalgama de los sentidos donde surge la comprensión general de la realidad perteneciente a las obras, las cuales giran en torno a la realización y ordenamiento de cuerpos llevados a escala humana.

³⁰ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p16.

³¹ “Tenemos que presumir también, pues, que incluso en ese periodo [siglo V a.C.] se hacían ya modelos en barro o terracota, en primer lugar para clarificar el proyecto general y después para servir de guía a los que iban a ejecutarlo” Ibid. p37.

³² Esta comparación es elaborada desde el postulado filosófico de Platón que establece a las ideas como los únicos objetos verdaderamente reales.

La Labor En Piedra

El trabajo³³ de los antiguos escultores suponía la elaboración de cuerpos ceñidos a reglas y motivos de producción heredados por antiguos maestros a través de diversas generaciones. Son aquellos principios artísticos los formuladores que permiten la constitución de una obra al surgir esta desde un bloque de piedra, esta transformación física de la materialidad que ocurre mediante el uso de técnicas manuales perfeccionadas en el tiempo nos habla de una búsqueda por comprender a través de la elaboración escultórica el cuerpo humano en un sentido amplio en cuanto a sus formas, armonía y proporciones. El conocimiento propuesto por un taller escultórico a través del periodo clásico nos indica que la indagación principal en todo momento estuvo sujeta a establecer la posición del individuo ante el universo mediante recursos que otorgaban al mundo una escala humana propiciando a la escultura como un testimonio del entendimiento.

La configuración de la obra escultórica se lograba al llevar a cabo una serie de procedimientos que involucraban la percusión y abrasión:

“Con el paso del tiempo, los utensilios fabricados a base de desconchar la piedra dejaron de satisfacer al hombre. Aparecieron entonces dos nuevas técnicas en el trabajo de la piedra, ambas tremendamente lentas y laboriosas. Descubrióse en primer lugar que podía mejorarse un utensilio mediante frotamiento con arena, lo que daba lugar a un proceso de abrasión. Más adelante se inventaron los útiles de cobre, bronce y, posteriormente, de hierro, con cuya ayuda podía ya tallarse la piedra. Con la existencia de este tipo de herramientas asistimos al nacimiento de la historia de la escultura.” ³⁴

El desgaste y perforación de la piedra a trabajar se sitúa como la base procedimental llevada a cabo por el escultor dando pie a la remoción de material, acto necesario, para la formación corpórea. Aquella actividad de remoción

³³ “Todas las acciones humanas comienzan con lo vehemente y efímero; lo asentado y fundamental se sigue en último lugar.” Winckelmann, Johann Joachim. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España. p94.

³⁴ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p16.

consensuada por la praxis delimita las posibilidades de creación las cuales a lo largo de la antigüedad y gracias al mejoramiento de la herramientas a utilizar permitieron un avance que liberó a las obras de toda rigidez apreciable en sus formas y motivos.

³⁵ En un primer momento los cinceles y puntas fueron forjados en cobre y bronce lo que conllevó una serie de inconvenientes al momento de esculpir la piedra pues estos materiales poseen una baja dureza y al ser estos golpeados pierden rápidamente sus cualidades:

“Hace poco tiempo, el escultor belga H.J. Etienne experimentó pacientemente con los métodos de trabajo de los griegos. Se hizo fabricar unos útiles de bronce con una aleación probablemente equivalente a la que podían conocer los griegos con anterioridad al año 500 de Cristo. Parece ser que, cuando intento aplicarlos en golpe oblicuo, el puntero y el cincel resbalaban en la superficie del mármol. En ángulo recto, sin embargo, pudo aplicar perfectamente el puntero. El empleo de tales útiles, sin embargo, tenía que llevar aparejadas considerables incomodidades, pues con los golpes del martillo perdían enseguida la punta, teniendo que ser constantemente afilados.” ³⁶

Fueron estas limitaciones constitutivas en los modos de producción las condicionantes que otorgaron a las obras posiciones rígidas primeramente en el periodo arcaico, como hemos dicho se evidencia una evolución de las formas, hecho facilitado por el mejoramiento de la herramientas en cuanto a su dureza. El perfeccionamiento permitió nuevos manejos de la praxis escultórica al ser posible golpear de forma oblicua la roca dejando atrás la primacía del golpe en ángulo recto:

“Así entendemos ahora por que el autor de esta estatua empleo solamente (y es probable que no pudiera hacer otra cosa) golpes en ángulo recto. El método libre con el que este escultor trabajaba el mármol es, claro está, un método enormemente fatigoso. Para lograr el éxito era vital contar con una práctica de años,

³⁵ Creando un paralelo estilístico entre los períodos arcaico y clásico evidenciamos la transposición de las extremidades desde el núcleo (tórax) abandonando el eje de simetría escultórico, logrando de esta forma poses liberalizadoras.

³⁶ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p23.

*una gran destreza y un buen dominio del golpe suave y regular. También en este método libre, sin embargo, eran necesarios ciertos factores de dirección y control. Uno de ellos era ajustarse lo más posible a la forma original del bloque: no podía lograrse que los brazos y las piernas se movieran libremente, y la cabellera, por ejemplo, debía ir firmemente unida al cuello.”*³⁷

Comprendemos que la técnica³⁸ limitó las posibilidades de creación en sus aspectos formativos al restringir la composición de las poses al no poder el artista remover material en ángulos mayores o inferiores a 90°, he aquí el principal motivo de la producción de cuerpos esculturales netamente rígidos. Este hecho no comprendido del todo por los antiguos no detuvo su voluntad en cuanto a desatar a la representación de su componente material, que como hemos dicho otorgó a las figuras del periodo clásico su imponente armonía y reproducción acorde a la naturaleza³⁹ en cuanto a formas y motivos presentes en la obra:

*“Hacia el año 500 antes de Cristo se produjo en esta situación un cambio importante, al disponer los escultores de útiles mucho más duros, de hierro o acero, que hicieron posible el golpe oblicuo y otros avances en las técnicas escultóricas.”*⁴⁰

Es gracias a la evolución de la técnica por la que es posible forjar herramientas de metales más resistentes a la abrasión y golpes donde surge el hito de la escultura en su periodo clásico. Este paso desde el puntero hacia el cincel como herramienta preferida de producción considera la racionalización junto con el ímpetu del escultor en pos de desafiar las limitaciones impuestas por la práctica:

“Austeros y breves como nos pueden parecer algunos detalles, son el testimonio, de un activo, vehemente, animado periodo de invenciones y comienzos, en donde el

³⁷ Id.

³⁸ La constante tecnológica en su evolución histórica describe una incesante labor que permite una amplitud en cuanto a las actividades productivas del hombre desde sus funciones técnicas. En el caso de la escultura se trata de la transformación de bloques de piedra a través de medio mecánicos de uso manual.

³⁹ “Si el artista toma pie en este fundamento, permitiendo que la regla griega de la belleza conduzca sus manos y su sensibilidad, se encuentra entonces en el camino que con seguridad le conducirá a la imitación de la naturaleza.” Winckelmann, Johann Joachim. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España. p87.

⁴⁰ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p23.

*trabajador griego triunfa sobre las primeras dificultades mecánicas rudas que lo acosaron en su empeño de registrar lo que su alma concibió de las formas de un sacerdote o de un atleta vivo a la sazón sobre la tierra, o de los inmortales dioses, entonces ya rara vez vistos sobre ella.”*⁴¹

Sumado a lo dicho anteriormente en cuanto a las herramientas utilizadas junto a su devenir es necesario dilucidar el proceso de tallado sobre piedra, comprendemos que este proceso debe establecerse bajo reglas de producción definidas con anterioridad las cuales remiten hacia un dogma que establece al cuerpo en una posición fundamental. Comprendida como una creencia en donde transmuta la forma natural de una roca la cual transita desde una masa informe a una pieza rectangular dispuesta a ser esculpida⁴² sobre la base de un eje rectangular comprendido por cinco caras⁴³ la labor del escultor supone ejecutar un ordenamiento de carácter material a un rectángulo de piedra. Aquella disposición representa la ambición de la voluntad grecorromana de otorgar a la materia una disposición comprensible y coherente al ethos arraigado en el hombre de esa época el cual renegó de la apreciación sensual de la realidad en pos de una edificación racionalizada instaurada ya desde la mitología:

*“Respecto a la realización en general, no tenemos conocimiento de que los griegos empleasen un sistema diferente al de los artistas modernos, pero se sabe que hacían modelos para sus obras. Un célebre escritor, Diodoro, indicaba lo contrario cuando decía que los artistas egipcios trabajaban según medidas establecidas, mientras que los griegos se guiaban por la vista. Una piedra grabada del museo Stosch demuestra lo contrario. **En ella Prometeo usa una plomada para medir al hombre que está formando.**”*⁴⁴

⁴¹ Pater, Walter. (2009). *Los orígenes de la escultura griega*. 1ra ed. México D.F.: Editorial me cayó el veinte. p76-77.

⁴² El trabajo en los talleres implicaba un despliegue considerable de recursos tanto técnicos como humanos, desde la obtención del material en una cantera, hasta su disposición en un taller, el trabajo sistemático entre diversos individuos fue clave para facilitar la elaboración de una obra.

⁴³ El procedimiento de tallado estableció el desgaste y remoción de material desde una base longitudinal, es decir, en base a su altura, largo y ancho.

⁴⁴ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p120. el énfasis es mío.

Es el hecho apreciable a través de las obras arquitectónicas y escultóricas⁴⁵ en donde se componen órdenes que configuran una racionalización del mundo en cuanto a una labor que reduce la materia a objetos cognoscibles y por ende cuantificables en sus dimensiones bajo la utilización de herramientas de medición que objetivan las proporciones señalan un ímpetu por el cual el hombre calcula su entorno otorgando principios de entendimiento que liberan a las formas producidas de sus principios estáticos inherentemente naturales. El acto de medir dispone de características ajenas a todo procedimiento artesanal, atestigüamos que la elaboración de piezas escultóricas de la antigüedad se establece como un procedimiento cuya índole se sustenta en una práctica científica con etapas claramente definidas que obliga al escultor a medir constantemente la obra mientras se talla.

La comprensión del cuerpo humano situado como una realización de seres divinos bajo un proceso de creación racional predispone al hombre a establecer una vía de elaboración reminiscente de la forma humana sobre la piedra al momento de dar inicio a la fase de tallado:

“El camino habitual de nuestros escultores [contemporáneos a Winckelmann] es el siguiente: tras haber estudiado a fondo sus modelos y haberlos modelados de la mejor manera, trazan líneas perpendiculares y horizontales que se entrecruzan como cuando se reduce o se aumenta una pintura mediante una retícula, proceden pues, llevando a la piedra tantas líneas que se entrecruzan como se hayan trazado.”

46

La metodología mencionada anteriormente posee las directrices necesarias para dar inicio al tallado y remoción de material por capas dando forma a la figura a través de su contorno lo que necesariamente obliga a trabajar las cuatro caras verticales

⁴⁵ “La escultura y la pintura de los griegos alcanzaron cierta perfección antes que la arquitectura, pues esta guarda más relación con lo ideal que aquellas debido a que no puede ser imitación de nada real y necesariamente ha de fundarse en reglas y leyes generales relativas a las proporciones.” Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p73.

⁴⁶ Winckelmann, Johann Joachim. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España. p98.

simultáneamente (golpeando con punteros a 90°) cuidando una distribución del peso homogéneo en los planos.⁴⁷ A lo anterior Winckelmann agrega que:

“El artista no puede determinar con tales líneas -mediante las cuales pudiera proyectar sin engaño y sin la más mínima desviación precisamente el mismo contorno sobre su piedra- ni el contorno externo ni aquel otro que, a menudo indicado tan solo como con un hálito, señala las partes internas del modelo o aquellas que apuntan al centro. [...] En general, hay que señalar a este respecto que el escultor que ya en las primeras manipulaciones de su piedra la orada hasta la profundidad que habrá alcanzar, sin tantear paulatinamente de modo que tal solo al final obtenga el vaciado deseado, que este escultor, digo nunca podrá corregir los fallos de su obra. Esta forma de trabajar presenta además el defecto fundamental de que las líneas trazadas sobre la piedra se borran constantemente teniendo que ser completadas y trazadas de nuevo muy a menudo, cuidando de no desviarse.”⁴⁸

Surge una discrepancia en cuanto a la eficacia metodológica de la técnica en cuestión desde sus prácticas fundacionales de esbozo humano sobre la piedra que constituye la primera guía en el tallado para figuras de orden estilístico clásico en donde este procedimiento es catalogable como insuficiente en su proposición de cuadrículas equidistantes sobre planos bidimensionales. La incongruencia de este argumento surge desde el discernimiento en cuanto al planteamiento de la praxis la cual es establecida para la elaboración de piezas propias del periodo neoclásico contemporáneas a Winckelmann cuyas bases esenciales escapan⁴⁹ a los desarrollados por la cultura grecorromana. La praxis discernida por el autor es de hecho congruente con el desarrollo de la escultura de la antigüedad en su periodo arcaico al manifestar un planteamiento rígido propuesto desde todas las envolventes de la escultura, constituyendo un cuerpo multifacético que obliga a su contemplación por cada cara de ella -esto es- en su desarrollo frontal en donde cada

⁴⁷ Cuidando que la roca no colapse en sí.

⁴⁸ Winckelmann, Johann Joachim. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España. p99.

⁴⁹ El ordenamiento neoclásico plantea una recopilación e interpretación de las obras de la antigüedad bajo una esfera de la ilustración,

faceta es establecida como una sección de un todo que aspira a la unificación del ser. Aun de esta manera comprendemos que las probabilidades de utilización de esta técnica por parte de los antiguos escultores son altamente probables pues supone la primera elaboración técnica que necesariamente hace uso de herramientas de medición⁵⁰ en su propuesta ortogonal sobre la roca:

*“Tenemos que suponer la existencia de un estadio preparatorio inicial, anterior al de la ejecución que presenta esta inacabada figura arcaica. [Kuros inacabado de Naxos] En primer lugar, el escultor debió desbastar el bloque de mármol hasta conseguir una forma más o menos regular. Una vez hecho esto, lo más probable es que dibujara, en los diferentes planos del bloque rectangular, la figura de frente, de espaldas y de ambos costados. Y es muy probable que lo hiciera así por razones inherentes al mismo procedimiento, pues el escultor tuvo que necesitar unas líneas de directrices que le permitieran llevar a cabo una interpretación coherente de su figura.”*⁵¹

Aquello se vuelve una constante en el tiempo:

*“Además, sabemos por muchos ejemplos posteriores que, cualquiera que fuera el lugar y el momento histórico, el artista que trabajaba directamente sobre la piedra sentía siempre la necesidad de trazar antes un dibujo sobre la superficie del bloque.”*⁵²

La necesidad por comprender el espacio escultórico como un hito donde se gesta la interpretación racional del hombre por parte de los escultores obliga a diseccionar en su componente superficial y volumétrico a la roca bajo parámetros objetivos aplicables a cualquier obra. Como proceso involucra un paso desde la unión de planos bidimensionales que configuran una espacialidad tridimensional ya en su

⁵⁰ “El escultor tiene que trabajar con regla y compás, mientras que el pintor debe saber medir con la vista.” Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p120.

⁵¹ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p21-22.

⁵² Ibid. p22.

conjunto, esta transformación llevada a cabo metódicamente corresponde a la cohesión corpórea que establece la posición fundamental de la pieza en su eje vertical logrando de esta manera emerger como un cuerpo íntegro a imagen humana. La posición erguida de las obras comprende el componente mítico de la realización escultórica en el momento de la gesta divina, el modelado y posterior tallado del ser humano bajo parámetros otorgados por mediciones objetivas que tienden hacia la unificación de las formas en obras pertenecientes a un mismo periodo histórico nos habla acerca de la revelación del hombre a plena conciencia de su estado primigenio⁵³ por medio de otorgar cualidades antropomórficas a la materia que lo rodea, es a través de la vía del ejercicio manual que propicia la transmutación de la roca hacia imágenes de lo humano que sustentan la autopercepción a modo de espejo en la obra. Aquel paso mítico desde la constitución del teomorfismo que crea al ser humano en base a materias informes hacia el esculpido de cuerpos regulares desde donde emergen figuras humanas sintetiza las características presentes en las obras desde su constante evolutiva que presenciamos en la retórica de los movimientos presentes en la escultura del periodo clásico. Ya en este momento se hace necesario refinar las técnicas de producción desde su constante volumétrica que busca escapar de un ordenamiento ortogonal de los espacios, las formaciones rectas equidistantes encapsulan al cuerpo en un entorno inmutable a la percepción, lo cual ya no basta al autor que comprende a la figura humana exenta ya de una primera figuración mítica:

“Los arqueólogos que nos precedieron pensaban que hasta el siglo I antes de Cristo, con Pasíteles⁵⁴, no se descubrió una técnica mecánica para el traslado del proyecto del modelo de mármol. Ahora sin embargo, se cree que los griegos emplearon ya mucho tiempo antes un método de esta clase, conocido generalmente como método de puntos, y que consistía en establecer con la mayor precisión una serie de puntos paralelos en el modelo y en el bloque de mármol.”⁵⁵

⁵³ Consciente de un cuerpo cognoscible.

⁵⁴ Escultor romano contemporáneo a Julio César.

⁵⁵ Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p37.

Evidenciamos que al interior de la constante de las técnicas de producción escultóricas sucede un hecho fundamental que da pie a la elaboración de piezas cuya complejidad brota desde su posicionalidad corpórea, variando estas desde los postulados pertenecientes al estilo arcaico. El trazado de líneas paralelas equidistantes a lo largo y ancho de la roca compromete la elaboración de esculturas cuyas poses arremeten hacia fuera del centro de la pieza pues este método no lograba medir la profundidad a tallar, algo opuesto a las aspiraciones estilísticas del siguiente periodo que instalaba la separación de los miembros tanto superiores como inferiores del cuerpo. Como eje bidimensional la cuadrícula ortogonal lograba por completo introducir la pieza al rectángulo a tallar pues se trataba de una labor multifacética que en todo momento se esculpía de frente mediante el uso de punteros por los cuatro caras de esta, aquello se volvió insuficiente si se abandonaba la posición rígida de las antiguas piezas ya que los puntos de visión se multiplican por todo el alrededor de la obra situando a las piezas clásicas en un eterno movimiento de sus formas⁵⁶. La fluidez del movimiento clásico necesariamente hizo uso de nuevas técnicas de esculpido dejando atrás la predilección por el puntero sustituyéndolo por el uso del cincel plano junto al trépano⁵⁷, ambas herramientas permiten una elaboración compleja de formas al ampliar el abanico de posibilidades en cuanto a la remoción de material mediante la percusión en ángulos oblicuos del cincel posibilitando el tallado desde fuera de las figuraciones de la rectitud arcaica. Ambas herramientas gracias al aunamiento de sus trabajos proporcionaron las facilidades técnicas necesarias para el logro de obras que emanan fulgurando tanto actitudes como acciones no presenciadas con anterioridad. La nueva representación estilística abre una serie de posibilidades narrativas que la inmutabilidad de las obras del periodo anterior no permitieron debido a su restringida plasticidad representacional, la evolución constante de las técnicas de producción constituye la apertura fundacional para nuevos modos de representación que son catalogables como testimonios periodizables en cuanto a

⁵⁶ “[...] Huyendo del formalismo arcaico, hacia la libertad y la humanización del estilo clásico de mediados del siglo V” Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial. p32.

⁵⁷ Vara en cuyo extremo superior se encuentra una punta de metal la cual mediante el giro de ella se logra taladrar orificios en la roca.

las motivaciones atestiguables que se representan en la obra bajo un prisma de los métodos y técnicas de trabajo utilizados las cuales nos otorgan los antecedentes histórico-culturales de una determinada sociedad, en lo que nos compete dentro de la corriente representacional en piedra de los antiguos señalamos una distinción sustancial de los procesos técnicos ocurridos en un lapso temporal que se sitúa entre los siglos VIII a.C. al V a.C. en donde la escultura se manifiesta como acreedor de la constante evolutiva.

Abstracción de la realidad

Al interior de la cosmovisión de los antiguos presenciamos la edificación de un sistema representacional que comprende la significación de órdenes asentados desde la cognoscibilidad del ser humano, intuida por los sentidos figura un amanecer estructural del conocimiento en base a la recopilación e interpretación de la realidad circundante medida desde cuerpos regulares⁵⁸ que otorgan a la comprensión del individuo una base sistemática capaz de metodizar los componentes sensibles pertenecientes a la materia. Lo anterior brota desde un componente místico que intuye una construcción universal basada en un ordenamiento matemático:

“La construcción de nuestro cuerpo se basa en el número tres, primer número impar que es también primer coeficiente, puesto que contiene el primer número par y otro que uno los dos. Dos cosas no pueden existir sin una tercera, decía Platón, y el mejor lazo es aquel que hace de sí mismo y lo anudado a una unidad, de forma que lo primero se relaciona con lo segundo, y lo segundo con lo central. Por eso, este número es comienzo, centro y fin⁵⁹. Y según los pitagóricos, todas las cosas pueden determinarse con el número tres.”⁶⁰

⁵⁸ Comprendemos la instauración de una regularización de cuerpos geométricos en cuanto a sus características físicas fundadas desde la cantidad y graduación de ángulos.

⁵⁹ Aquello es absorbido por el cristianismo en la vertiente dogmática de la Santísima Trinidad.

⁶⁰ Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal. p87.

Es a partir de este razonamiento primordial por cuanto se establecen los pilares de comprensión a escala humana, en la unificación del todo pormenorizado dentro de la constituyente divina que crea el cosmos donde el ser humano atestigua su propio moldeamiento acorde a leyes universales que logra vislumbrar en base al uso de su intelecto. El pensar como principal propiedad del hombre necesita del ensamblaje de cuerpos que remitan a su consciencia desde la variante de sus sentidos, objetivar los cuerpos a modo de esculturas es abstraer la realidad en base a mediciones y numeraciones exactas aplicables a todo el universo. La perfección de la creación divina incorpora la elevación de la creación humana que incluye en su propio ser:

“Tanto el cuerpo como los principales miembros tienen tres partes: en aquel están el tronco, los muslos y las piernas; en las extremidades inferiores, los muslos, las piernas y los pies; lo mismo sucede con brazos, manos y pies. Esto mismo podría demostrarse en otras partes cuyos tres componentes no se aprecian tan claramente. La relación entre estas tres partes está presente en el todo y en sus partes, y, en individuos bien formados, el tronco junto a la cabeza guarda con los muslos y las piernas más los pies la misma proporción que los muslos con las piernas más los pies y el brazo con el antebrazo y la mano.”⁶¹

La relación armónica nacida desde la constante matemática que vislumbramos manar desde la configuración del cuerpo humano en cada una sus partes precisa una noción organizacional comprendida por los antiguos que establece series precisas de componentes físicos en base a tríadas, en cada una de ellas figura el establecimiento de una medida rítmica afín a la proporcionalidad áurea⁶². La longitud comprendida por los antiguos es establecida desde el posicionamiento de una escala de magnitudes que instituye desde su propio cuerpo⁶³ desde el uso de su sentido táctil, evidenciamos que la comprensión de la realidad se intuye desde la

⁶¹ Ibid.

⁶² En base a la proporción entre dos segmentos de un recta.

⁶³ Hablamos del pie utilizado en la antigua Grecia equivalente aproximadamente a 300mm.

sensibilidad del cuerpo desde su parecer táctil lo cual es llevado a abstracción en los instrumentos de medición presentes en la época.

Conclusión

Una vez estudiado los métodos, técnicas y materiales correspondientes a la elaboración de un proceso histórico que sitúa a la escultura como hito representacional del mundo griego hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar los cambios en las técnicas de producción escultóricas permitieron una transformación estilística de las obras. El componente tecnológico basado en las herramientas utilizadas y sus modos de uso fueron gravitantes para la evolución de las formas escultóricas.

En segundo lugar el trabajo en piedra supuso métodos de producción que fueron desde un planteamiento ortogonal y bidimensional de los planos escultóricos hacia una construcción metódica tridimensional permitiendo el abandono de la rigidez arcaica. Siendo de esta manera, la escultura antigua funge como un testimonio de la capacidad del intelecto humano de acuerdo a su Estadio civilizatorio.

En tercer lugar evidenciamos que la evolución en cuanto a los materiales utilizados para elaborar esculturas aspira a un perfeccionamiento de las formas plásticas debido a que el empleo de materiales cuya rigidez no permite un moldeamiento manual obligó a utilizar herramientas de percusión y tallado las cuales necesariamente para ser empleadas requerían de un conocimiento más sofisticado de índole intelectual como también de las habilidades técnicas empleadas. El mejoramiento de las aleaciones metálicas de las herramientas utilizadas propició el abandono de las formas rígidas propias del estilo arcaico debido a que facilitaron el tallado de la piedra.

Finalmente en base a los postulados de Winckelmann y otros autores se logra dilucidar el proceso histórico en cuanto a técnicas y métodos empleados desde el periodo arcaico al clásico lo que conlleva a comprender de mejor manera a la escultura de la antigüedad logrando de esta manera otorgar un aporte al conocimiento en base a la transición de los periodos descritos.

Bibliografía

- De Coulanges, Fustel. (1972). *La Ciudad Antigua*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Ovidio. (1977). *Las Metamorfosis*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Pater, Walter. (2009). *Los orígenes de la escultura griega*. 1ra ed. México D.F.: Editorial me cayó el veinte.
- Séneca. (1975). *Cartas a Lucilio*. 1ra ed. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Tolstoi, Lev. (2010). *El Reino de Dios está en Vosotros*. 5ta ed. Barcelona.: Editorial Kairós.
- Winckelmann, Johann Joachim. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. 1ra ed. Madrid.: Fondo de Cultura Económica de España.
- Winckelmann, Johann Joachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. 1ra ed. Madrid.: Ediciones Akal.
- Wittkower, Rudolf. (1980). *La Escultura: Procesos y Principios*. 1ra ed. Madrid.: Alianza Forma Editorial.