

Aspectos y problemas en la concepción de la symmetría en la Grecia antigua. De Policleto a Eufranor

Alicia Montemayor García

Resumen:

La definición de la Belleza como un todo compuesto por partes aparece en la Grecia del periodo clásico. Si bien la encontramos en Aristóteles, definida como *symmetría*, tiene un desarrollo más largo de lo que considera la historia de la filosofía, y cuya consideración es de vital importancia para la estética. Propongo que el desarrollo del concepto de Belleza como *symmetría* parte de la obra de Policleto de Argos, para luego repetirse una y otra vez oscureciendo con el tiempo el sentido del término. Por ello cabe preguntarse sobre las definiciones de la *symmetría* posteriores al periodo clásico y la forma en que se relacionan con la práctica artística y el pensamiento teórico.

Palabras clave: Policleto, Eufranor, Belleza, *symmetría*.

Abstract:

The definition of Beauty as a whole constituted of parts appears in Greece in the Classical period. Even though the concept is in Aristotle defined as *symmetria*, it has a longer development that is not considered by Philosophy historians and that is of vital importance for the history of Aesthetics. I propose that the development of the idea of Beauty as *symmetria* begins in the work of Polykleitos of Argos, and then is in time repeated again and again confusing the sense of the concept. That is why it is necessary to ask about the differences in the *symmetria* definitions after the Classical period and the way in which they relate to the artistic practice and the theoretical thinking.

Keywords: Polikleitos, Euphranor, Beauty, symmetry.

Cuando Afrodita, Hera y Atenea se presentaron ante Paris, el héroe pudo deducir los poderes y privilegios que sin duda le serían concedidos luego de su elección. El resultado de este peculiar concurso nos parece evidente, pues la más bella es en realidad la Belleza misma.¹ La certeza de Paris sin embargo ya no es la nuestra; la Belleza, lo Bello se presenta como un concepto ambiguo y difícil de determinar, al tiempo que, en el caso de los griegos, es ciertamente complejo establecer el significado de *kalós* en cada caso en particular. La relación que el concepto tiene con el Bien parece dejar fuera las posibilidades de una explicación en términos de belleza natural o artística, lo que implicaría que lo Bello entre los griegos no tendría nada que ver con el arte, noción desconcertante para la crítica que considera que la idea de belleza se origina en Grecia.

Esto se debe a que el estudio de los diferentes discursos de la Antigüedad griega que podemos llamar de una forma poco rigurosa “artísticos”, se han realizado desde el punto de vista de la historia del arte; perspectiva que usualmente considera que no hay una reflexión propiamente filosófica y que niega la existencia de temas que hoy consideramos parte de la estética misma.² Usualmente, los estudios se concentran en autores del periodo clásico en adelante, a los que se considera antecedentes de teorías e ideas de la estética del siglo XVIII.³ Es así que se considera que los discursos poéticos, artísticos o retóricos de la Grecia arcaica no corresponden realmente a lo que entendemos por arte o por belleza.⁴

Si pensamos que la belleza como parte de una teoría del gusto, en la que el juicio sobre la belleza es inmediato y desinteresado, la idea sustentada sobre inmediatez de los juicios sensoriales nos dice que no razonamos sobre la belleza, sino que gustamos de ella. El problema en nuestro caso es que no queda clara la diferencia entre el trabajo cognitivo de gustar de una manzana y el gustar un poema. De hecho, Hume considera que hay que razonar luego de la percepción de una obra de arte para poder sentir lo correcto, ya que no es una percepción semejante a la del mundo natural.⁵ Podemos considerar que por ello

¹ Jean-Pierre Vernant, “Mortal and Immortals: The body of the Divine”, en Jean-Pierre Vernant, *Mortal and Immortals: Collected Essays*. Ed. de Froma I. Zeitlin. Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 48-49.

² Salvatore Settis., “La Trattatistica delle Arti Figurative”, en *Lo spazio letterario della Grecia Antica*. Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 469, 474-475.

³ David Konstan., *The Fortunes of an Ancient Greek Idea: Beauty*. Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 6-8.

⁴ Anne Sheppard, *An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 58 ss.

⁵ David Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*. Indianápolis y Cambridge, Hackett, 1983, Section I. “These arguments on each side (and many more might be produced) are so plausible, that I am apt to suspect, they may, the one as well as the other, be solid and satisfactory, and that reason and sentiment concur in almost all moral determinations and conclusions. (...)”

mismo hay valores estéticos objetivos; por ejemplo, que un objeto sea bello puede explicarse en su relación con la idea de belleza, que a su vez podemos vincular con la idea de Bien; pero también podemos hablar de objetividad en el sentido de enunciados que hablan de lo bello —como juicios de gusto—, en el sentido de que nosotros estamos constituidos de forma tal que nuestra percepción normal no puede sino juzgar ciertas obras como bellas o finalmente considerar que lo bello es una propiedad —como el peso o el color— que los objetos pueden o no poseer. Sin embargo, no creo que se pueda defender que lo bello tenga una definición objetiva, fuera de la historia e independiente de las cosas que llamamos bellas, pues incluso si consideramos el concepto como un discurso que articula enunciados que hablan de lo que sea la belleza, hay que entender el contexto de su sistema de formación.⁶

Sin embargo, muchos estudiosos consideran que los griegos no tenían realmente un concepto de belleza, esto es que la palabra *kalós* puede significar exitoso o excelente, pero no bien hecho. Más lejanos a los anteriores quedan significados como atractivo, encantador o grácil. Esto es porque se considera que *kalós* es una palabra que poco tiene que ver con el mundo del arte y la belleza, y que en cambio se refiere a una suerte de nobleza o de belleza moral que poco tiene que ver la belleza natural o artística.⁷ En este sentido también se argumenta que estos temas son anacronismos, ya que la poesía y las artes plásticas no tenían realmente una función estética en la antigüedad, por lo que no hay forma de comparar conceptos y temas.⁸ Es cierto que todo el arte griego es arte religioso, pero no creo que el hecho de que las obras concretas tuvieran una función de culto, impidiera que los griegos las juzgaran con base en criterios de excelencia y belleza. Esto es como si pensáramos que los españoles contemporáneos a Velázquez fueran indiferentes a la belleza del *Cristo*

But in order to pave the way for such a sentiment, and give a proper discernment of its object, it is often necessary, we find, that much reasoning should precede, that nice distinctions be made, just conclusions drawn, distant comparisons formed, complicated relations examined, and general facts fixed and ascertained. Some species of beauty, especially the natural kinds, on their first appearance command our affection and approbation; and where they fail of this effect, it is impossible for any reasoning to redress their influence, or adapt them better to our taste and sentiment. But in many orders of beauty, particularly those of the fine arts, it is requisite to employ much reasoning, in order to feel the proper sentiment and a false relish may frequently be corrected by argument and reflection.”

⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. París, Gallimard, 1969, p. 80. Para la interpretación que defiende los criterios estéticos como valores objetivos, Cf. David Carrier, “Art and its Canons”, en *The Monist*, núm. 4, vol. 76. Illinois, octubre, 1993, p. 525.

⁷ Aryeh Kosman, “Beauty and the Good: Situating the *Kalon*”, en *Classical Philology*, núm. 4, vol. 105. Chicago, University of Chicago Press, enero-octubre, 2010, p. 342.

⁸ Anne Sheppard y Eleg V. Bychkov, *Greek and Roman Aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. xii-xiv.

crucificado, puesto que era una obra devocional y se encontraba en su origen en un contexto de culto.⁹

Si bien es cierto que no hay una reflexión filosófica sobre lo que nosotros llamamos arte anterior a la época clásica, la idea de proponer que la belleza tiene su origen en Grecia es problemática, pues al tiempo que afirma que los griegos dijeron de una vez y para siempre lo que es la belleza, afirma por otro lado que no han dicho realmente nada que tenga significación filosófica.¹⁰ Esta idea ha impedido comprender el sistema de formación conceptual tanto en el periodo arcaico como en el clásico. Es claro que no podríamos esperar una idea de belleza como parte de una reflexión filosófica antes del siglo VI a.C., que es cuando se comienza a desarrollar la filosofía misma. Debemos pues volver a replantearnos los conceptos y los temas como aparecen en la obra de poetas, de arquitectos y escultores, para comprender cuáles son las reglas de formación de los objetos, así como de los conceptos, enunciados y discursos, sobre la belleza y las artes.¹¹ Esto significa que tenemos una formación discursiva en principio paralela; por un lado, el performance poético y la estructuración del canto nos presenta un grupo de conceptos como *rhythmos*, *harmonía* y *métron*; mientras que, por el otro, tenemos la noción de *symmetría* asociada a la estructuración de la figura a partir de los músculos superficiales. Estas son, en todo caso, ideas semejantes que nos hablan de la estructuración y de la composición, pero que no comparten el mismo sistema de formación. No obstante, el punto de unión es la noción de belleza, que empareja a estos elementos heterogéneos en un mismo sistema conceptual.

Es claro que los conceptos sobre la belleza no son los mismos en la obra de los poetas que en la de los artistas plásticos; del mismo modo, también podemos apreciar un cambio en el uso de los términos, tanto poéticos, como artísticos, al entrar el siglo V a.C. A lado de la obra de Homero en el siglo VIII a.C. y Hesíodo en el siglo VII a.C., debemos tener en cuenta que los primeros tratados técnicos aparecen en el siglo VI a.C. —en el contexto de esta difusión de los más diversos saberes.¹² Así, estos libros no son objetos votivos que se

⁹ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Cristo crucificado* (óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm). Madrid, Museo del Prado, 1630-1632. Número de catálogo: P001167. Procedencia: Colección Real (Convento de San Plácido, Madrid; Colección Manuel Godoy, h. 1805; Colección Condesa de Chinchón; Duques de San Fernando de Quiroga, 1828).

¹⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹¹ *Ibid.*, pp. 55-56.

¹² Los primeros textos de los que tenemos noticia son dos comentarios a la construcción de dos obras monumentales: 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 (véase Vitruvio *De Architectura*, 7. praef. 12). Más tarde podemos ver otro tipo de reflexión en el texto de Agatarco de Samos que explicaba la perspectiva de los decorados que él mismo había realizado para una tragedia de

dejan como regalo para el dios en su templo, ni mnemotécnicas para el poeta en su canto, sino ejemplos de libros que sirven para aprender de ellos.¹³ 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 ni podría aplicar los métodos propuestos.¹⁴

Por otro lado, entender el concepto de belleza en un ámbito meramente moral tampoco explicaría la animadversión de Plotino ante la afirmación de que la belleza (*kallos*) reside en la *symmetría*, que es consistente con las ideas de Galeno cuando nos dice que todos los físicos y filósofos concuerdan en que la belleza del cuerpo reside en la *symmetría* de sus partes.¹⁵ La noción de *symmetría*

Esquilo. Los primeros dos tratados debieron haber sido escritos 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. 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.

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 Eufranor 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.C., 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 (véase S. Settis. *op. cit.*, p. 488 y Platón, *Diálogos IV: República*. Introd., trad., y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 1988, 529e).

¹³ Andrew Ford, "From Letters to Literature. Reading the 'Song Culture' of Classical Greece", en Harvey Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 19.

¹⁴ Lesley Dean-Jones, "Literacy and the Charlatan in Ancient Greek Medicine", en H. Yunis (ed.), *op. cit.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 110.

¹⁵ Plotino, *Eneadas*. Trad. de Jesús Igal. Madrid, Gredos, 1992, I 6. "Pues bien, todos o poco menos que todos afirman que es la proporción (*symmetría*) de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el buen colorido añadido a ella, la que constituye la belleza visible, y que para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas". Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἶπεν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τὸ τε τῆς εὐχροίας προστεθὲν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ καὶ ἔστιν αὐτοῖς καὶ ὅλως τοῖς ἄλλοις πᾶσι τὸ καλοῖς εἶναι τὸ συμμετρικὸν καὶ μεμετρημένοις ὑπάρχειν· οἷς ἀπλοῦν οὐδέν, μόνον δὲ τὸ σύνθετον ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει. También hay que tomar en cuenta a Galeno, *apud* Karl Gottlob Kühn (ed.), *Claudii Galeni Opera Omnia*. Hildesheim, Georg Olms, 1964, V 448-449, en donde se afirma que "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".

no parece ayudarnos en mucho para comprender qué es la belleza, así como tampoco explicaría la importancia del término en el desarrollo de la teoría del arte. Ahora bien, como ya ha anotado David Konstan,¹⁶ estas diferencias de significado se pueden explicar a partir de las diferencias entre el nombre *kállōs* y el adjetivo *kalón*, pues el primero se asocia con la belleza física, sensual e incluso erótica, mientras que el segundo lo podemos explicar con Aristóteles “como lo que es deseable por sí mismo y merecedor de elogio”,¹⁷ lo cual aclara ambigüedades de las que normalmente no se ocupa la crítica y despeja en parte las perplejidades que se asocian al término, al considerarlo en el contexto de la filosofía de Platón o de Aristóteles.

En el caso de la *symmetría*, los problemas de interpretación se derivan de su uso como un término técnico que la vincula con la concepción de belleza en los tratados de artes plásticas, aunque la palabra ya era usada en el sentido de tener una proporción semejante o parecida en la primera mitad del siglo V a.C.¹⁸ No obstante, este primer significado de *symmetría* no implicaría la noción de proporcionalidad y la encontramos empleada para expresar semejanza entre dos cosas, como se puede decir que dos hermanos son semejantes, pues percibimos un parecido, aunque no sean del mismo sexo o tengan la misma estatura. Es a partir del 450 a.C., que aparece ya con un significado técnico, el cual se puede traducir regularmente como proporcionalidad, balance o buena proporción, y es a partir de este cambio de sentido en el que aparecen las dificultades en su comprensión.

En primer lugar, la *symmetría*, entendida como proporción adecuada en el contexto de los tratados artísticos, implica la intención de relacionar las partes de una obra con el todo; relación que sería expresada en fracciones y que se piensa necesita de un cierto cálculo aritmético. Al mismo tiempo, su uso podía ser apreciado en la pieza misma, ya que significaba su éxito o fracaso,

¹⁶ David Konstan, “El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente”, en *Nova Tellus*, vol. 30, núm. 1. México, 2012, p. 8: “El término en cuestión es *kállōs* —el nombre y no el adjetivo, escrito con dos lambdas y con el acento en la primera sílaba en vez de la segunda— y aunque está obviamente relacionada con el adjetivo *kalós* o *kalón*, mi intuición era que su abanico de significados es bastante más restringido que el del adjetivo. Y, de hecho, una investigación más profunda del término reveló que mi intuición era correcta. Lo que también reveló, para mi gran sorpresa, es que nadie, que yo sepa, ha estudiado este término con ningún detalle, y que las discusiones de la belleza en griego antiguo, como los artículos del reciente número de *Classical Philology*, virtualmente todos omiten la palabra, o, cuando la citan, la tratan como idéntica a ‘*to kalón*’.”

¹⁷ Aristóteles, *Retórica*. Introd., trad., y notas de Quintín Racionero. Madrid, Gredos, 1999, 1366 a 33-34.

¹⁸ Walter Burkert, “A Note on Aeschylus Choephoroi 205ff”, en *The Classical Quarterly*, vol. 13, núm. 2. 1963, p. 177. La fecha que da Burkert es 458 a.C. También menciona un pasaje de *Coéforas* 205 ss. y 229 de Esquilo, en donde se dice que Orestes es *symmetrós* de su hermana.

es decir que no es meramente reflexión teórica, sino que su resultado se refleja en eficiencia práctica. Esta noción es central en el primer tratado artístico, el llamado *Canon* de Policleto de Argos, obra peculiar y única en su género. Por ello es necesario detenernos en su análisis para poder comprender su naturaleza, pues es precisamente en la determinación de lo que es o no es en la que encontraremos la clave de la interpretación.

La característica más sobresaliente de esta obra es su división en dos partes —un texto y una escultura—, idea que encontramos solamente en dos testimonios de Galeno, ya que el resto de las fuentes que hablan del *Canon* lo consideran una u otro, pero no ambos.¹⁹ Si bien no hay duda de que el texto haya existido, no es el mismo caso con la escultura, ya que la identificación con el *Doríforo* —una de las obras más famosas del artista— es una interpretación moderna que se origina con Winckelmann y se consolida poco antes de 1863, cuando Karl Friedrich identifica la escultura encontrada en la Palestra Samnítica en Pompeya con el *Doríforo*.²⁰ Como Policleto tuvo una fuerte influencia

¹⁹ Filón Mecánico, *Belopoica* IV 49.20-50; Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 55-56; Plutarco, *Moralia. De profectibus in virtute* XVII 86 a y *Moralia. Quaestiones convivales* II, 636 b-c; Luciano, *De Saltatione* 75 y *De Morte Peregrini* 9; Galeno, *Ars Medica* I 342-343, *De Optima Nostri Corporis Constitutione* IV 744, *Sanitate Tuenda* VI 126-127, *De Temperamentis* I 565-566, *De usu Partium Corporis Humani* IV 352, *De Causis pulsum* IX 92 y *De placitis Hippocratis et Platonis* V 448-449, en Kühn, *op. cit.*; Tzetzes, *Historiarum Variarum Chilades* VII 319; Ana Comena, *Alexiada* III iii 1 y *Alexiada* XIII x 4. Todas las referencias antiguas a la obra de Policleto de Argos se encuentran en el catálogo establecido en Alicia Montemayor, *La trama de los discursos y las artes. El Canon de Policleto de Argos*. México, DGP/CONACULTA, 2013, pp. 171-226.

²⁰ 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 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, mientras que Leftwich considera que no hay pruebas para sostener esta interpretación. Uno de los argumentos importantes considera que en ese momento histórico no se puede 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 copias. Paolo Enrico Arias, *Policleto*. Milán, Edizione per il Club del Libro, 1964, p. 22, F. Coarelli., “Il Foro Triangolare: decorazione e funzione” en Guzzo, (ed.), *Pompei. Scienza e società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei. Convegno Internazionale. Napoli, 25-27 de novembre 1998*. Milán, Electa, 2001, p. 105. Leftwich en cambio nos dice que sólo podemos vincularla a un contexto militar, cosa con la que también concuerda Lorenz. *Vid.* Gregory Vincent Lefwich, *Ancient conceptions of the body and the canon of Polykleitos*. Princeton, Princerton University, 1987, pp. 15-16. 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 Policleto hubiera hecho una escultura con este nombre. Thuri Lorenz, “Der Doryphoros

en los artistas y estilos posteriores y en la forma misma en la que se creaban efectivamente las esculturas, se condiciona la forma de la interpretación al tener pocos testimonios literarios directos y al considerar la escultura como parte integrante del tratado, ya que se piensa que el estudio de las copias sobrevivientes puede dar respuesta a las lagunas que tenemos en el texto.²¹ A partir de esta concepción, en donde la escultura nos dice lo mismo que el texto, se analizan los contenidos: 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 dicha concepción se reflejaba en toda la pieza; idea que se refuerza con el testimonio de Cicerón, quien 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.²²

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, sino también en las medidas mismas, en lo que hay que medir y en las dimensiones de lo medido.²³ En conjunto con estas dificultades, que se derivan de la primera interpretación de la obra de Policleto, encontramos otra serie de consideraciones que parten del testimonio de Filón de Bizancio, el cual apunta que el *Canon* se ocupaba, entre otras cosas, de temas de geometría aplicada. Los

des Polyklet: Athlet, Musterfigur, politisches Denkmal oder mytischer Held?”, en *Nikephoros*, núm. 4. Alemania, 1991, p. 190. La fama del *Doriforo* es innegable y la identificación con Aquiles aclararía muchos problemas iconográficos.

²¹ Plinio, *Histoiria Naturalis XXXIV*, 55. “Polyclitus Sicyonius Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuuenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum uiriliter puerum. Fecit et quem canona artifices uocant lineamenta artis ex eo petentes ueluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur”. La interpretación que identifica el *Doriforo* 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 dice que el *Doriforo* era una de las esculturas más famosas de Policleto, como el Zeus de Fidias y de la que tomaba distancia Lisipo. Estos testimonios se leen en conjunto con Galeno, quien en *De placitis Hippocratis et Platonis*, V 448-449, afirma que Policleto escribió un tratado y realizó una escultura del mismo nombre. Tomo la posición de H. Le Bonniec, quien en su edición del texto de Plinio hace una versión a partir de los manuscritos sobrevivientes (Cf. Plinio, *Histoire Naturelle. Livre XXXIV*. Trad. de H. Le Bonniec.. París, Les Belles Lettres, 1953. 324 pp).

²² 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.

²³ Andrew F. Stewart, “The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence”, en *Journal of Hellenic Studies*, vol. 98. Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1978, p. 123n8.

problemas de proporción de la figura humana eran un tema que interesaba a los escultores griegos desde el siglo VI a.C., por lo que no hay problema al afirmar que el *Canon* se ocupaba de estos temas.²⁴ La dificultad no estriba en que el *Canon* tuviera entre sus contenidos una teoría de la proporción, sino en la forma que usó para expresarla y los métodos que los estudiosos modernos usan para encontrarla, pues la idea dominante, que surge a partir del testimonio de Filón, es que contenía “muchos números” que expresaban un principio universal en forma matemática, de tal manera que el artista tenía en sus manos un sistema unitario —que a la vez estructuraba exactamente toda la obra— lo suficientemente flexible para ser usado en muchos tipos de esculturas y comprensible para que todos los escultores pudieran usarlo, como nos muestra su influencia en la escultura posterior. Al ser pensado como un sistema exacto, consideramos que las esculturas son estructuras geométricas que responden en cada una de sus partes a una proporción exacta que deberá regir toda la escultura.²⁵

Muchos autores, por otro lado, han encontrado también en las palabras citadas por Filón una vinculación con el pitagorismo. Fue Diels el primero que pensó en esta posible influencia y por ello incluyó a Policleteo en su colección de textos de los filósofos presocráticos,²⁶ aportando la idea de que el sistema de proporción propuesto en el *Canon* tenía influencia de esta escuela. Posteriormente, Raven sugirió que Policleteo influyó en los pitagóricos, aunque él mismo no fuera uno de ellos.²⁷ Como ya ha demostrado Carl Huffman, en

²⁴ Filón Mecánico, *Belopoieica* IV 49.20. “τὸ γὰρ εἶ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔρη γίνεσθαι”.

²⁵ 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. G., Leftwich, *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. A. F. Stewart, *op. cit.*, p. 123n8.

²⁶ Hermann Diels y Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Vol. I. Alemania, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1952, p. 393. Considera que el concepto de τὸ εἶ 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, *Metaphysica*. Introd., trad., y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1994, N 6, 1092b 26. “ἀπορήσειε δ’ ἂν τις καὶ τί τὸ εἶ ἐστὶ τὸ ἀπὸ τῶν ἀριθμῶν τῶ ἐν ἀριθμῶ εἶναι τὴν μῆξιν”.

Pollit parte de la noción de que el tratado de Policleteo es pitagórico, lo que le da una dignidad filosófica, al tiempo que explica la importancia que los fragmentos atribuyen al uso de cálculos aritméticos. Jerome Jordan Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 1972, pp. 105-110.

²⁷ J. E. Raven, “Polyclitus and Pithagoreanism”, en *The Classical Quarterly. New Series*, vol. 1, núm. 45. Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p. 149. “(...) it is interesting to learn

realidad no se puede probar que Policleto tuviera influencia de los pitagóricos debido a que no hay nada en el texto que indique que τὸ εὖ fuera un término técnico, así como tampoco el hecho de hablar de πολλῶν ἀριθμῶν implique una relación con esta escuela filosófica. 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, haya tenido relación con la *tetraktis*.²⁸

De esta forma, si leemos la frase que califica a διὰ πολλῶν ἀριθμῶν, que es παρὰ μικρόν sin considerar una posible interpretación pitagórica, nos ayudará a comprender el significado que tiene *symmetría* en este contexto.²⁹ Estos “numerosos cálculos” nos hablan de las dificultades prácticas de realizar la escultura, pues al crearla debemos 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 su creación; no había, 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.

El tratado de Policleto parte de la práctica: el problema de comprender qué sea *symmetría* y su relación con lo bien hecha que resulte o la belleza obtenida está precisamente dentro de la práctica que reglamenta. De este modo no debe sorprendernos que, al buscar una definición de lo que sea *symmetría* en el *Canon*, no encontremos un sistema de fracciones explícitas y diferenciadas, una serie de “muchos números”.³⁰ No se trata de muchos números, sino de

that Polyclytus not only practiced 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”.

²⁸ La relación se hace a partir del testimonio de Plinio, *Historia Naturalis* XXXIV, 56, en donde comenta que las esculturas de Policleto 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. G. Leftwich, *op. cit.*, pp. 35, 322-325.

²⁹ “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” Cf. Carl Huffman, “Polyclète et les Présocratiques”, en André Laks y Claire Louguet (eds.), *Qu'est-ce que la Philosophie Présocratique? What is presocratic Philosophie?*. París, Presses universitaires du septentrion, 2002, pp. 312-321. No pretendemos presentar todo el argumento de Huffman, sino atender a sus conclusiones. Παρὰ μικρόν como calificativo es difícil de interpretar, y ha dado lugar a malas traducciones en numerosos textos.

³⁰ Andrew Baker, “Mathematical Beauty Made Audible: Musical Aesthetics in Ptolemy’s Harmonics”, en *Classical Philology*, vol. 105, núm. 4. Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 407. “But when one comes to examine how these authors use the term, it turns out in most cases

explicitar que es a través de muchos cálculos, de modelar la arcilla y corregir la cera —que es parte del proceso de la elaboración de un bronce—, en donde encontraremos finalmente un buen resultado. Éste no se va a medir por medios precisos, sino en un juicio subjetivo —desde el punto de vista del crítico— que para el artista expresa la mayor de las exactitudes. No sorprende por ello que el término no esté asociado al pitagorismo, ya que no hay testimonios de su uso en los pitagóricos más tempranos como Filolao o Arquitas; el término expresa de forma abstracta reglas que son difíciles de enunciar, pero al mismo tiempo nos proporciona una definición de belleza en la que los dos términos han sido comprendidos en muy diversos contextos. Es, pues, precisamente por la amplitud de la idea de proporcionalidad, por su flexibilidad para normar pero no para limitar la creación, que todavía estamos tratando de comprender su relación con la belleza y el arte.³¹

El término *symmetría* comienza a usarse en la segunda mitad del siglo V a.C., dentro de un ámbito técnico, específicamente en el de la proporción de la figura humana en la escultura. Si consideramos la cronología de Policleto, situando su nacimiento en 490, el inicio de su carrera en 465 a.C. y el final en 425 o 423 a.C., podemos considerar que para fines del siglo el término era usado con la acepción que hemos visto en el *Canon*, que traduzco como proporcionalidad.³² Esto no quiere decir que el término se haya mantenido

to be disconcertingly vague. One thing that it almost never designates is the notion suggested by a direct transliteration, 'symmetry'. 'Balance' and 'due proportion' are nearer the mark, but we rarely find any precise specification of the proportions that are to count as *σύμμετρα*, still less any explanation of why those proportions and no others are the right ones."

³¹ C. Huffman., "Response to Barker", en *Classical Philology*, vol. 105, núm. 4. Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 421. En p. 422 nos dice que aparece finalmente en el tratado de Aristoxeno *Preceptos pitagóricos*, pero no como un término técnico, sino en una explicación sobre la dieta de los jóvenes, que tampoco es definido.

³² La fecha de nacimiento se establece a partir del testimonio de Platón, "Protagoras" en *Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus*. Trad. de W. R. M. Lamb. Massachusetts-Londres, Harvard University Press-The Loeb Classical Library, 328b-c, en donde dice que los hijos de Policleto y los de Pericles son contemporáneos. La fecha de nacimiento de Pericles ha sido establecida en 495 a.C., pero es probable que Policleto se hubiera casado antes, pues la esposa de Pericles tenía dos hijos de su primer matrimonio con Hipónico, lo que hace suponer que Policleto debería ser un poco más joven que él. También se considera la fecha de nacimiento de Fidias en 490 a.C., de quien se consideraba contemporáneo. Por ello se puede establecer el nacimiento de Policleto en 490 a.C. Cf. Pierre Amandry, "A propos de Polyclète: Statues d'olympioniques et carrière de sculpteurs", en K. Schauenburg, (ed.), *Charites: Studien zur Altertumswissenschaft*. Bonn, Athenäum-Verlag, 1957, p. 79n 60. No obstante, la datación de Plinio de su acmé *Historia Naturalis XXXIV*, 35 en 420-417 a.C., ha motivado que 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. Policleto ya no estaba activo, pues son sus alumnos los que aceptan la comisión para el monumento a la

idéntico: sabemos por Plinio que en los últimos decenios del siglo V, Parrasio de Éfeso introduce la *symmetría* en la pintura,³³ lo que nos lleva a un famoso pasaje de las *Memorables* de Jenofonte, quien nos presenta al pintor en diálogo con Sócrates en un trabajo por definir la pintura como la imitación de las cosas visibles, ya sea lo claro y lo oscuro, los colores, las formas o las texturas de los objetos. Incluso se expone que la pintura puede presentarnos figuras inexistentes de perfecta belleza (*kalá*), y que como no hay “hombres sin imperfección”, se puede tomar de muchos las partes más bellas y hacer con ellas un cuerpo completamente bello (*kalílista*). A continuación sugiere que lo más amable y atrayente es el alma, a lo que Parrasio contesta que no es posible imitarla puesto que no tiene *symmetría*, ni color, ni forma, ni luz o sombra.³⁴ Si bien el término no es explicado, pues aparece como un tecnicismo, es claro que no se confunde con los otros elementos, lo que nos indica que sigue estando limitado a las proporciones de la figura humana. Incluso el hecho de que Parrasio fuera un dibujante consumado, apreciado por críticos y artistas, indica este uso, pues sus pinturas sirvieron más tarde como referencia para los orfebres de época romana. Como lo que interesa en el repujado y el grabado es que las líneas de contorno de las figuras estén bien delimitadas y comprendidas, podemos suponer, con Moreno y Robertson, que el dibujo sería semejante al del famoso lecito del Grupo del Cañaverl, en donde las líneas delimitan la forma e insinúan el volumen.³⁵ El uso de contornos definidos y claros deja a la vista las proporciones usadas, y es por ello que otros artistas pueden seguir o copiar el modelo. Incluso podemos decir que es éste el tipo de pintura que

victoria de Lisandro en Delfos. Cf. A. Stewart, *Greek Sculpture: An exploration*, (2 volúmenes). Yale, Yale University Press, 1990, p. 238.

³³ Plinio, *Historia Naturalis XXXV*, 67-72. “Parrasios, who was born in Ephesos, contributed much to the art. He first gave *symmetria* to painting, and was the first to give liveliness to the face (...)”.

³⁴ Jenofonte, “Memorabilia”, en Jenofonte, *Memorabilia and Oeconomicus*. Trad. de E. C. Marchant. Massachusetts-Londres, Harvard University Press-The Loeb Classical Library, 1959, III, 10. “Pero Sócrates ¿Cómo sería imitable? —dijo—, si no tiene ni simetría, ni color ni nada de lo que tú acabas de decir, si, en una palabra, no es visible?”

³⁵ M. Robertson, *The Great Centuries of Painting. Greek Painting*. Ginebra, Skira, 1959, pp. 149, 153-155. Paolo Moreno, *Pintura griega. De Polignoto a Apeles*. Madrid, Mondadori, 1988, p. 93, y John Boardman, *Athenian Red Figure Vases, the Classical Period: a Handbook*. Londres, Thames & Hudson, 1989, ff. 280 y 281. Moreno atribuye el vaso al Pintor del Cañaverl, mientras que Boardman y Robertson lo consideran como parte del Grupo de Pintor del Cañaverl. El lecito es un vaso de figuras blancas que fue pintado con temple, pero que conserva parte del color. Las líneas de contorno están cocidas, por lo que las figuras son discernibles. Tanto el lado A, como el B retratan a un joven sentado delante de una tumba en compañía de otro joven de pie. Se considera que la figura sentada retrata al difunto, mientras que el acompañante es quien está haciendo las honras fúnebres. El joven está retratado de tres cuartos, lo que le da a la figura un leve escorzo. Atenas. Lecito de Eubea. Fin de siglo V a.C. “Joven sentado en una tumba” ARV 828, Grupo R, No. 12.

Aristóteles considera más bella, ya que —como nos dice en la *Poética*— al estar estructurada en el dibujo deja ver exactamente sus formas, más que una serie de bellos colores sin sentido.³⁶

En la primera mitad del siglo IV a.C, los desarrollos más interesantes en la teoría artística y los cambios de significado en la *symmetría* son parte de la práctica de los pintores y ya no de los escultores; ejemplo de ello es Eufranor de Istmia, uno de los artistas más importantes de este periodo. Escultor, pero también pintor, Eufranor fue alumno de Cefisodoto y por ello condiscípulo de Praxíteles. Se le atribuye con seguridad el *Apolo Patroos*, cuyos restos se encontraron en el Ágora de Atenas, y se piensa que también es obra suya la célebre *Atenea del Pireo*, lo que lo haría uno de los pocos escultores de los que conservamos un original en bronce.³⁷ Si bien como escultor es una figura interesante del final del clasicismo, cuyo estilo es cercano al trabajo de los mármoles del Partenón, como pintor es menos conservador, pues no sólo es autor de comisiones importantes en Atenas como la *Batalla de Mantinea* y el grupo de *Demos coronado por la Democracia*, sino que también es un teórico de la proporción y del color —se le atribuye un tratado sobre la *symmetría* y otro sobre los colores—, ya no en el contexto de la escultura, sino en el de la pintura. Introdutor de refinamientos ópticos, que tienen en cuenta el punto de vista del espectador, usó en sus figuras la anamorfosis, distorsionando deliberadamente las proporciones consideradas correctas, para sustituirlas con otras que se verían adecuadas desde un cierto punto de vista.³⁸

De los tratados de Eufranor no tenemos ningún fragmento sobreviviente, lo que ha limitado su estudio a los comentarios que aparecen sobre el tema de la distorsión de la imagen y su uso en la pintura en la obra de Platón;

³⁶ Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1992, 1450b.

³⁷ Jerome Jordan Pollitt, "Review: Euphranor by Olga Palagia", en *American Journal of Archaeology*. vol. 88, núm. 3. Estados Unidos, Archeological Institute of America, julio, 1984, p. 418. "Using the Apollo Patroos as the one trustworthy index of Euphranor's style, Palagia proceeds in ch. 4 to attribute two further works to him: the bronze Athena from Peiraeus, which she takes as 'either the original statue itself, or at least a good later reproduction of a type created in 350/340 B.C.', and the type of the Uffizi Hygieia. The attribution of the Peiraeus Athena to Euphranor, originally made in AAA 6 (1973) 328-29, is perhaps Palagia's major original contribution to the study of his sculpture."

³⁸ Plinio, *Historia Naturalis XXXV*, 128-129. "Después de éste (Pausias) el que sobresale muy por encima de todos los demás es Eufranor de Istmia, que vivió en la olimpiada 104, al que hemos mencionado entre los escultores. Hizo estatuas colosales, estatuas de mármol y figuras de terracota; de carácter flexible y de una actividad superior a la de cualquier otro, sobresale en todos los géneros y en todos se mantiene igual a sí mismo. Parece que fue el primero en representar la nobleza de los héroes y en aplicarles las proporciones, pero en el conjunto de sus cuerpos sus cabezas resultan demasiado pequeñas y las articulaciones demasiado grandes: También escribió libros sobre las proporciones y los colores."

así, la mayoría de los comentaristas se limitan al pasaje del *Sofista*, que trata de las diferentes técnicas figurativas. En él, Eufrantor afirma que si las obras monumentales reprodujeran las verdaderas proporciones de las cosas bellas, las imágenes resultantes aparentemente serían incorrectas, cuando lo que en realidad sucede es que los pintores crean apariencias que no se preocupan por la verdadera proporción.³⁹ Es difícil establecer si en estos comentarios críticos Platón se refiere realmente a Eufrantor o algún otro artista; por ejemplo Fidias, que es el iniciador de este tipo de distorsión anamórfica, no es mencionado en este diálogo sino en el *Menón*, en una sección que no guarda ninguna relación con estos temas. Es difícil entonces determinar los elementos particulares de cada teoría artística que usa en sus ejemplos, ya que son pocos los artistas que menciona explícitamente y cuando lo hace no es en el contexto de un comentario crítico.⁴⁰ Por otro lado, tampoco podemos afirmar con certeza, incluso en el mismo *Sofista*, que realmente condene la pintura monumental de inicios del siglo IV, en el sentido de que repruebe las prácticas surgidas de estas nuevas propuestas artísticas como degeneradas, porque no respetan las prácticas antiguas, o como mal arte, porque no se ajustan a los criterios proporcionales o temáticos. No parece que Platón le diera la misma importancia a la pintura o la escultura que le da a la poesía, por lo que tampoco podemos pensar que hubiera una deliberada deformación de las ideas y por ello podamos tomar en cuenta sus reflexiones sobre las nuevas propuestas de los pintores que le eran contemporáneos.⁴¹

Platón utiliza la palabra *symmetría* —o un derivado de ella— veintiocho veces en su obra, aunque como observa Barker, sólo ocho de estos pasajes relacionan la palabra efectivamente con la belleza, mientras que el resto de los testimonios parecen tener un significado acorde con los usos de principios del siglo V a.C., que no se refieren a la proporcionalidad sino a una suerte de concordancia o semejanza entre dos objetos.⁴² En los ocho pasajes restantes la palabra se refiere claramente a la noción de proporcionalidad, aunque sólo en

³⁹ Platón, “Sofista”, en *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Trad. Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, 2010, 235e-236c.

⁴⁰ Platón, “Menón”, *Diálogos II. Gorgias. Menéxeno. Entidemo. Menón. Crátilo*. Trad. J. L. Calvo. Madrid, Gredos, 2010, 91d. “(...) Fidias —tan famoso por las admirables obras que hacía (...)”.

⁴¹ Eva Keuls, “Plato on Painting”, en *The American Journal of Philology*, vol. 95, núm. 2. Estados Unidos, John Hopkins University Press, verano, 1974, p. 109. “Of the artists associated with the techniques here discussed only Phidias and Zeuxis are mentioned by name in the dialogues. Phidias, the probable originator of the “optical proportions” in freestanding sculpture, is the recipient of the warmest accolade Plato gives to any artist”.

⁴² Andrew Barker, “Mathematical Beauty Made Audible: Musical Aesthetics in Ptolemy’s Harmonics”, en *Classical Philology*, vol 105, núm. 4. Chicago, University of Chicago Press, Octubre, 2010, p. 408.

tres haya una relación específica con la belleza. Si bien hay diferencias con la propuesta de Policleto, es difícil saber hasta qué punto Platón nos muestra la auténtica reflexión de Eufanor y cuándo ya es parte de su propia elaboración.⁴³

Como ya he indicado, la *symmetría* es para Policleto la forma de lograr que una obra tenga belleza (*kállos*). También reglamenta la proporción usada en la figura humana, tanto en la escultura como en la pintura. Es pues un término técnico que nombra una serie de procedimientos prácticos que tienen que ver con la composición efectiva de obras plásticas. Platón utiliza el término como proporcionalidad, pero se sale de los confines de la teoría del arte como cuando en *República* nos dice que los más bellos dibujos no nos pueden mostrar la verdad de las relaciones, de la misma manera que el cielo visible no es más que el reflejo de las verdaderas figuras.⁴⁴ Platón parece entender la *symmetría* como algo más que las relaciones del todo con sus partes, pues la obtención de belleza no pareciera que se limitara a ella. Tampoco es explícito en cuanto a las matemáticas que esto involucraría.⁴⁵ Es por ello por lo que hay que considerar que el uso de cálculos matemáticos, en la obra de Policleto, no es necesariamente indicativo de que todos los autores usaran los mismos números o que buscaran explícitamente desarrollar un sistema alternativo matemático o armónico que reglamentara la obtención de belleza tanto en lo abstracto de las matemáticas, como en la práctica misma del arte, como más tarde hizo Ptolomeo.

En realidad, las ambigüedades del uso del término se explican porque 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

⁴³ Platón, “Filebo”, en *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*. Trad. Francisco Lisi. Madrid, Gredos, 2010 64d-66b. “Resulta, pues, que la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello; en efecto, la medida y la proporción coinciden en todas partes con belleza y perfección”. *Timeo* 67c y 87 c-e, “Por cierto, todo lo bueno es bello y lo bello no es desmesurado; por tanto, hay que suponer que un ser viviente que ha de ser bello será proporcionado. Sin embargo, de las proporciones distinguimos con claridad y calculamos las pequeñas, pero las más potentes e importantes no son incomprensibles. En efecto, para la salud y la enfermedad, para la virtud y el vicio, ninguna proporción o desproporción es mayor que la del alma respecto del cuerpo (...) Como cuando un cuerpo tiene miembros demasiado largos o algún otro exceso que lo hace desproporcionado consigo mismo, es no sólo feo sino también, al realizar esfuerzos en los que debe emplearse todo, recibe muchos golpes y torceduras (...)”. Platón, *Diálogos IV: República*, 529e-530a; Platón, “Teeteto”, en *Diálogos V...*, d-148b y 156d; Platón, “Parménides”, en *Diálogos V...*, 140c; Platón, “Menón”, en *Diálogos II...*, 76d.

⁴⁴ Platón, *Diálogos IV: República*, 529e-530a. “(...) si se hallaran dibujos que sobresalieran por lo excelentemente trazados y bien trabajados por Dédalo o algún otro artesano o pintor: al verlos, un experto en geometría consideraría que son sin duda muy bellos (*kállista*) en cuanto a su ejecución, pero que sería ridículo examinarlos con un esfuerzo serio para captar en ellos la verdad de lo igual, de lo doble y de cualquier otra relación (*symmetría*).”

⁴⁵ A. Barker, *op. cit.*, p. 410.

en cuanto reflejo del mundo de las ideas y en particular de la idea del Bien”,⁴⁶ donde la *symmetría* ya no es lo fundamental, sino una característica 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”.⁴⁷ Es por ello que no pareciera explicar qué significa *symmetría* en los contextos en los que aparece la palabra, al mismo tiempo en que emplea otros términos, como es el caso de *systasi*, que no se refiere tan sólo a la proporcionalidad, sino al acto de componer mismo; de este modo podemos traducir el término —como lo hace Antonio López Eire— como entramado, ensamblaje o trabazón, que implica el orden, la limitación y el carácter orgánico de la obra.

Es por esta razón que la obra debe tener orden, *symmetría* y un carácter orgánico, y 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 estén 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 Policleto. 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.

Como hemos visto, los problemas para comprender el significado de *symmetría* se derivan de su uso técnico en los tratados artísticos de la mitad del siglo V; los análisis del término en las que se enfatiza el aspecto matemático no parece que tuvieran respuestas satisfactorias en este periodo, incluso el mismo Huffman considera probable que el *Canon* de Policleto no presentara números racionales y mucho menos una justificación de ellos.⁴⁸ El problema en este análisis no es que Policleto no hubiera usado razones, sino que los números no eran lo importante, y sí el cambio de concepción en la forma de la estructuración del cuerpo, en el que se deja atrás el sistema modular usado en la escultura arcaica y se comienza a estructurar la figura como un todo orgánico.

Es así que 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

⁴⁶ Antonio López Eire, “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”, en Adolf M. Hakkert (ed.), *Lexis. Poetica, retorica, e comunicazione nella tradizione classica*. núm. 19. 2001, p. 235.

⁴⁷ Platón “*Gorgias*”, en *Diálogos II. Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Trad. J. L. Calvo. Madrid, Gredos, 2010, 503e. Sigo la traducción de Antonio López Eire en *op. cit.*, p. 236.

⁴⁸ C. Huffman, “Response to Barker”, en *op. cit.*, p. 421.

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”,⁴⁹ 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.⁵⁰

El énfasis en la exactitud de los modelos nos lleva a comprender la *symmetría* de formas que no son funcionales en la elaboración de obras plásticas. Esto no quiere decir que los artistas griegos usaran los sistemas proporcionales de forma subjetiva y que ésta sea la razón de que no podamos encontrar los números racionales usados, ya que sería la personalidad o el genio del artista el fundamento último de la forma de componer la obra. En realidad, en principio no encontramos el sistema usado en una escultura porque el artista esconde deliberadamente el sistema que usa, además que este tipo de cánones no se utiliza en la etapa creativa sino en el momento en que se pasa del boceto al material definitivo. Por ello su uso no es sistemático e incluso es posible encontrar más de uno usado en una obra —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.

Éste tal vez sea el principal impedimento para explicar el *Canon* de Policleto y el significado de la *symmetría*, pues explicar con palabras el cómo se debe

⁴⁹ Erwin Panofsky, “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 (...)”

⁵⁰ Mark Wilson Jones, “Doric measure and architectural design 2: a modular reading of the classical temple”, en *American Journal of Architecture*, vol. 105, núm. 4. New York, octubre, 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”.

hacer una escultura o una pintura 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.⁵¹ 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 Policleto 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.⁵²

⁵¹ *Vid. supra*, p. 5, n. 12.

⁵² 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 Policleto 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 Policleto. Otro factor es que los artistas ven como algo evidente esta norma, pues no se presenta 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.* L. Dean-Jones, “Literacy and the Charlatan in Ancient Greek Medicine”, en H. Yunis. (ed.), *op. cit.*, pp. 108-121.