

Rudolf Wittkower
La escultura.
Procesos y principios

Versión castellana de
Fernando Villaverde

Alianza Editorial

Título original:

Sculpture

First published by Penguin Book Ltd., Harmondsworth, Middlesex, England

Primera edición en «Alianza Forma»: 1980

Vigésimaprimera reimpresión en «Alianza Forma»: 2022

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Margot Wittkover, 1997

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1980, 1981, 1983, 1984, 1987, 1988, 1991, 1993, 1994, 1997, 1999, 2002, 2003, 2006, 2008, 2010, 2014, 2016, 2018, 2020, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7008-9

Depósito legal: M. 31.702-2010

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

INDICE

Presentación.	11
Introducción.	13
I La Antigüedad.	15
II La Edad Media (I). Los fundamentos teóricos; la fachada occidental de Chartres.	41
III La Edad Media (II). Chartres, Reims, Bamberg y Orvieto.	65
IV El Renacimiento. Alberti, Gaurico y Leonardo.	93
V Miguel Angel.	115
VI Miguel Angel, Cellini y Vasari.	145
VII Giovanni Bologna y Cellini.	167
VIII Bernini.	191
IX Bernini, Bouchardon y Pigalle.	215
X Falconet, Winckelmann, Canova y Schadow.	241
XI El siglo XIX. Rodin y Hildebrand.	263
XII El siglo XX.	285
Bibliografía.	313
Lista de ilustraciones.	319
Índice analítico.	327

Rudolf Wittkower (1901-1971) estudió en Munich, Berlin y Roma, y en 1934 entró a formar parte del Instituto Warburg londinense, de cuya revista, el «Journal of the Warburg Institute», sería fundador, junto con Edgar Wind, tres años más tarde. Desarrolló su carrera docente en las universidades de Londres (1949-1956) y Columbia (Nueva York) (1956-1969). Su contribución más importante a la escuela iconológica creada en torno al Instituto Warburg reside en su investigación del carácter simbólico de las formas arquitectónicas en el Renacimiento, que expuso en su magístral Architectural Principles in the Age of Humanism (1949). Otras obras fundamentales son Gianlorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque (1955), Art and Architecture in Italy 1600-1750 (1958) y Born under Saturn; The Character and Conduct of Artists (1962), escrito en colaboración con su esposa. Póstumamente se han publicado varios volúmenes de estudios breves: Gothic versus Classic (1974), Palladio and Palladianism (1974), Studies in the Italian Baroque (1975), Allegory and the Migration of Symbols (1977), así como sus conferencias sobre la escultura, Sculpture. Processes and Principles (1977), que constituyen el presente volumen.

Presentación

Los Electors de la Universidad de Cambridge invitaron en 1968 a Rudolf Wittkower a impartir el Curso Slade de Bellas Artes correspondiente al año académico 1970-1971, invitación que él aceptó con gran satisfacción. Según los estatutos del Curso, el profesor que lo imparte debe pronunciar doce conferencias «sobre la historia, la teoría y la práctica de las Bellas Artes, o sobre una o varias de sus partes». Dado que estas conferencias son de entrada libre, sin matrícula, para todos los miembros de la Universidad, la elección de un tema general parecía más adecuada que la de un tema especializado. Rudolf Wittkower eligió uno que, como explicaba en una carta, «iría dirigido tanto a los estudiantes de los primeros cursos como a los de niveles superiores». Y añadía: «De hecho, y si me queda el tiempo de vida necesario para ello, me gustaría hacer de estas conferencias un pequeño volumen.»

Pero no dispuso de ese tiempo. Ignoro qué forma habría tomado el libro, pero sí sé que, al igual que las conferencias, habría estado dirigido a un público lector no limitado exclusivamente a especialistas. Y espero sinceramente no haber traicionado las intenciones de mi esposo al publicar las conferencias en su forma original, sin notas a pie de página, pero con una bibliografía tan completa como me fue posible recopilar de las notas y listas de títulos que él tenía recogidas.

Fue inevitable proceder a algunos ajustes editoriales. El auditorio de Cambridge no era de esos que se ven sujetos por la obligatoriedad de un curso. No podía esperarse, pues, que todos los oyentes asistieran a todas las conferencias, de manera que, para hacer comprensibles determinados puntos a aquellos que se hubieran perdido ésta o aquélla, a lo largo del curso se repetía

12 muchas veces lo esencial de charlas anteriores. Tales repeticiones se han eliminado en el texto impreso. La mayor dificultad residía, sin embargo, en la reducción de las aproximadamente 480 diapositivas a un número editorialmente manejable de ilustraciones. Esta conversión exigió también, en algunas ocasiones, la introducción de ligeras adaptaciones en el manuscrito original.

El problema de cómo convertir una charla en vivo en un frío texto impreso ha sido, como es lógico, ampliamente discutido. Me alegro de poder decir, a este respecto, que los editores de Allen Lane coincidieron conmigo en aceptar la opinión que Sir John Summerson expresa en el prefacio del libro que recoge sus charlas en la BBC: «Una conferencia es una conferencia, y es un error convertirla en otra cosa».

Me gustaría que constase aquí que la estancia de mi esposo en Cambridge, durante el tiempo que llevó el Curso, fue sumamente feliz para él, y estoy segura de que hubiera deseado expresar su gratitud, por su designación, a los Electors y al Vicepresidente de la Universidad, así como al Master y a los Fellows del Christ's College por su cariñosísima hospitalidad, y a Michael Jaffé por la infinita dedicación con que se ocupó de todos los pequeños problemas prácticos.

Yo por mi parte quiero expresar igualmente mi personal agradecimiento al profesor Howard Hibbard, que fue el primero en leer el manuscrito, por sus ánimos y por sus valiosas sugerencias. Y a Jacob Bean, Lucas M. Collins y Richard Dorment, a la Srta. Karen Horn, a C. Douglas Lewis Jr., a la Sra. Carla Lord y a la Sra. Cynthia MacCabe, a la Srta. Jennifer Montagu y al profesor John White, por su cooperación a la hora de obtener las fotografías; y a los editores de Allen Lane por su inagotable paciencia y ayuda en la preparación de este libro, preparación que precisó del intercambio de todo un cargamento de correspondencia entre un lado y otro del océano.

Margot Wittkower
Nueva York, 1976

Introducción

Espero que me perdonen ustedes por empezar haciendo ciertas observaciones no exentas de ánimo polémico. Reconozcámoslo: en materia de arte se dicen y se escriben muchísimas estupideces, especialmente por parte de los que, al ocuparse del arte moderno, son víctimas frecuentes de esa retórica profesional carente de todo sentido. Tengo que confesar que, a pesar de haberme pasado muchos años formándome en la lectura de textos sobre la historia del arte, con los libros de arte moderno me ocurre no pocas veces que no consigo llegar a la última página.

Como es obvio, no puedo garantizarles que no vaya yo a caer en tales trampas retóricas, pero al menos soy consciente del peligro. Espero poder ofrecerles unas cuantas interpretaciones serias e históricamente válidas, incluso sobre la época moderna —ya que mis criterios se derivarán siempre de hechos atestiguados por varios milenios de historia. Y me voy a mover con los pies en la tierra: pues voy a ocuparme, en gran medida, de las técnicas escultóricas, aunque también de los procesos mentales a ellas ligados, o de ellas derivados. Confío así en poder exponerles algunas conclusiones al respecto, conclusiones sacadas de unas realidades observables e incontestables. Siempre y cuando ello sea posible, basaré mis interpretaciones en las opiniones de los escultores mismos y en las de sus contemporáneos.

Ya el título de este curso deja bien claro que no es mi intención ofrecer una visión total de la escultura desde los antiguos hasta Henry Moore o hasta un momento aún más reciente. Sí que trataré, por supuesto, de numerosas obras de arte importantes, en la confianza de que al término del curso hallen ustedes que hemos abierto algunas puertas cerradas y que pueden considerar, con ojos despiertos y una mentalidad nueva, un amplio

14 panorama de hechos artísticos pertenecientes a la historia de la escultura.

Doble es el objetivo que voy a perseguir: al estudiar los métodos de trabajo de los escultores pretendo descubrir sus ideas y convicciones artísticas, a la vez que, implícitamente, abrirle al contemplador de obras escultóricas unas vías más amplias por las que acercarse a ellas. Y aunque ya existen estudios —y buenos muchos de ellos— que describen los procedimientos de trabajo que seguían artistas como Miguel Angel y Rodin, no sé de ningún estudio general que nos diga qué es lo que une y qué lo que separa a los escultores a lo largo de los siglos. Estas conferencias intentan, así pues, llenar un vacío y centrar su atención en ciertos temas que, curiosamente, siguen representando lagunas en la historia del arte.

Capítulo 1

La Antigüedad

Los escultores del pasado se sirvieron de prácticamente todos los materiales que se prestaban a recibir una forma en tres dimensiones, de tal manera que incluso la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de moluscos tienen un lugar en la historia de la escultura. Luego, los modernos ampliaron muy considerablemente la gama de posibilidades: la irrupción del acero y los nuevos metales, y de nuevos materiales como el nilón o los plásticos, ha dado continuidad así a la antigua tradición de búsqueda y experimentación en este campo.

Dos son, no obstante, los materiales que aparecen como predominantes a lo largo de la historia y por todos los rincones del globo: la madera y la piedra. En algunos sitios —China, Africa, Grecia, Roma, Europa— puede añadirse a ellas, como tercer material, el bronce. En lo que a Europa se refiere, el tallado de la madera es un procedimiento siempre familiar en los países septentrionales, y especialmente en Francia y Alemania. Cuando en estas zonas se utilizaba la piedra —algo nada infrecuente—, solía recurrirse a menudo, más que a piedras duras, como el mármol, o a materiales de dureza aún mayor, como el granito o el pórfido, extraídos en los países mediterráneos, se recurría, decía, a cualquiera de las variedades de piedra blanda que podían hallarse por los alrededores, como la piedra caliza o la arenisca.

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 sitúan, por lo tanto, en los albores de la civilización humana. Tales instrumentos, fabricados a base de desconchar y picar una piedra, nos proporcionan el primer ejemplo de artesanía humana. Conferían fuerza y poder al hombre primitivo —cosa que éste descubría sin cesar—, y ello

16 los convertía en precedentes de las deidades e imágenes de piedra, receptáculos del poder mágico.

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, de 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. Ello nos obliga a retroceder en el tiempo bastante más de seis mil años, hasta los comienzos de las civilizaciones egipcia y babilónica. Primero los griegos, herederos de las civilizaciones orientales, y después de ellos los romanos y los italianos cultivaron con orgullo estas tradiciones del pasado remoto, siendo en el ámbito de estas culturas mediterráneas donde nació la idea de que era la talla de la piedra —y, más específicamente, la del mármol— el objetivo más elevado del escultor, su más noble realización. Esta concepción mediterránea de la escultura fue totalmente asimilada por el resto de Europa, y aún hoy conserva toda su vigencia. Así pues, y de acuerdo con esta tradición, gran parte de lo que aquí voy a explicar se referirá a la escultura en piedra.

Pero permítaseme que, antes de entrar en el primero de los temas principales que nos van a ocupar —a saber, el modo en que los griegos preparaban su estatuaria en mármol—, haga algunas observaciones de orden general sobre la escultura en este material. Es indudable que la talla del mármol requiere un largo aprendizaje y una extraordinaria experiencia. 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 cuáles son sus necesidades en este punto. Miguel Angel, por ejemplo, no confiaba en nadie para esta misión, y llegó a pasarse años en las canteras de Carrara y de sus proximidades, en las cercanías de Florencia —canteras que, por cierto, siguen siendo en la actualidad la principal reserva del mejor mármol italiano. Y cuando le resultaba imposible ir en persona a las canteras, daba precisas instrucciones a los operarios de éstas, entregándoles incluso dibujos con detallados apuntes, dibujos que incluían las medidas de los bloques que necesitaba. De forma ciertamente milagrosa, algunos de estos dibujos han llegado hasta nosotros. Las anotaciones al margen de ellos presentan la inconfundible letra de Miguel Angel. En uno de los bloques escribe: «Largo braccia due e mezzo» —es decir, el bloque en

cuestión debía tener unos dos *braccie* y medio de largo, poco más de metro y medio.

No poco del éxito del trabajo dependía además de la calidad del mármol, y en cierta medida esa calidad del bloque que el escultor tenía a su disposición llegaba a determinar qué útiles podían emplearse en su trabajo y qué otros no. Como es lógico, no es frecuente que los historiadores del arte cuenten con noticia documentada de estas deliberaciones de taller. Hay un caso sin embargo, único en la historia, en el que disponemos de una considerable cantidad de información en torno a estas cuestiones, y ello es así gracias a un diario de la época. Cuando se le encargó a Bernini, durante la visita que hiciera a París en 1665, que esculpiera en mármol un retrato del rey Luis XIV (figura 1), se le planteó el problema de que carecía del tiempo necesario para hacer traer desde Carrara el mármol adecuado. Tuvo que utilizar, por ello, un bloque de mármol francés. Sabemos que encargó tres bloques diferentes y que, de hecho, empezó a trabajar en los tres a la vez, con la idea de poder decidir sobre la marcha cuál de ellos era el más conveniente para sus propósitos. Y, con todo y con eso, el bloque que finalmente escogió era demasiado quebradizo para el trabajo de deslumbrante técnica que tenía planeado: pretendía mostrar al monarca con su esplendorosa peluca real, enmarcándole ésta la cabeza a manera de aureola. Su orgullo profesional le exigía una reproducción realista de los bucles y de su caída, sueltos, a ambos lados de la cara. Pero Bernini temía que, si usaba el cincel para el trabajo de calado, el mármol se le quebrara. De ahí que tuviera que usar el trépano con más intensidad que en el resto de sus obras en mármol, observándose fácilmente por todas partes los orificios que produce dicho útil.

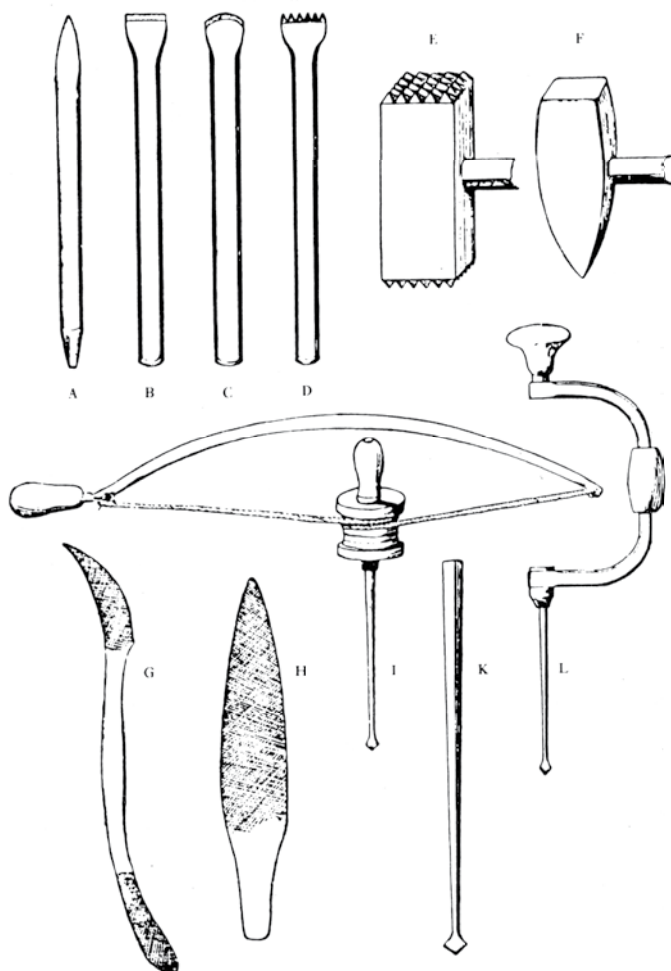
Dos palabras ahora acerca de éste y de otros útiles empleados por los escultores. En la figura 2 aparecen reunidos todos los fundamentales. Quiero mencionar específicamente el martillo cuadrado —o bujarda—, que en la actualidad tiene la cabeza de acero y recubierta de puntas piramidales; la punta o puntero, que se emplea con un mazo para desprender lascas de piedra relativamente grandes; varias clases de cinceles: el cincel plano, el de cabeza de toro, el de uña o dentado; además, el trépano, representado aquí por dos formas primitivas usadas por los griegos; y las limas y escofinas, que se utilizaban para suavizar la superficie de la obra. También hay que citar, aunque no aparezcan en el dibujo, los abrasivos, que servían para pulimentar y hacer desaparecer las marcas dejadas por la escofina.

Muchos de estos útiles eran ya conocidos entre los egipcios y llevan usándose bastante más de tres mil años; después apenas se



1. Bernini: *Luis XIV*. 1665.

ha añadido alguna nueva herramienta a este viejo arsenal. Los griegos utilizaban como abrasivo el esmeril, que se encuentra principalmente en la isla de Naxos y en Asia Menor. En otras zonas se servían para este fin de arena o de piedra pómez, que es una especie porosa



2. Útiles de escultor: (A) punta o puntero; (B) cincel plano; (C) cincel de cabeza de toro; (D) cincel de uña o dentado; (E) bujarda; (F) martillo de punta o de desbastar; (G, H) escofinas; (I) trépano móvil; (K) trépano; (L) taladro.

de lava. Hoy en día los escultores usan carborundo producido por medios mecánicos.

No todos los útiles se emplean de forma simultánea a lo largo de la historia, sino que cada período suele tener preferencia por algunos de ellos. Estoy casi totalmente convencido de que la continuidad de un estilo descansaba en cierta medida en los juegos de útiles que, en los talleres, pasaban de unas generaciones a otras. Ha habido épocas en que los escultores usaban principalmente, e incluso exclusivamente, procedimientos abrasivos, y hasta escultores modernos he conocido

con una fe ilimitada en ellos. En otros períodos se utilizó intensamente el trépano, y no es de extrañar así que los resultados varíen considerablemente. No obstante, los útiles más importantes han sido siempre, y siguen siéndolo, el puntero, el cincel plano y el dentado, y el trépano. Y ellos van a tener un papel de considerable protagonismo en las cuestiones que seguidamente nos van a ocupar.

Nuestro conocimiento de los métodos y tradiciones de trabajo de la Antigüedad y de la Edad Media es más amplio de lo que muchas veces se piensa. Las representaciones de útiles, de talleres y de los escultores mismos en pleno trabajo no son en absoluto excepcionales. Hay que reconocer, eso sí, que son mucho más frecuentes en la Edad Media que en Grecia y Roma. Conservamos, no obstante, un buen número de mármoles inacabados de la época clásica, mármoles que nos dan una excelente ocasión de verificar nuestras hipótesis sobre los métodos de trabajo seguidos en la Antigüedad.

En las pinturas de los vasos griegos sólo de vez en cuando hallamos algún útil de escultor en pleno uso. La figura 3 nos muestra a un carpintero utilizando el trépano móvil: el rápido movimiento del arco, de un lado a otro, hace girar a gran velocidad el mango al que está unido el trépano. Igualmente interesante es un relieve votivo griego (figura 4) en el que figuran un puntero y un mazo. La figura 5 muestra otro puntero, aplicado al bloque en ángulo recto. Es evidente que este tipo de golpe produce, más que surcos, muescas. El procedimiento actualmente más frecuente es el de aplicar el puntero de forma oblicua a la superficie de la piedra, método que suele conocerse como «golpe de cantero» y que produce largas estrías. La diferencia que



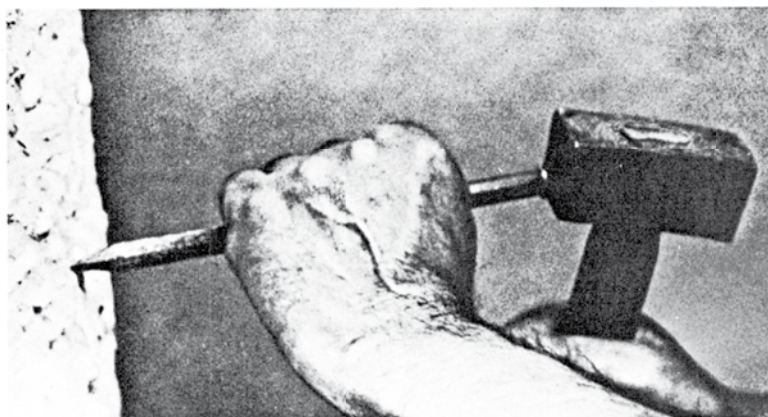
3. Vaso griego que muestra a un carpintero utilizando el trépano. H. 500 a.C.



4. Mazo y puntero en un relieve votivo griego.

existe entre estos dos tipos de golpe es de la mayor importancia, como podrán ustedes apreciar de forma inmediata en una figura griega inacabada, del siglo VI antes de Cristo, que se encontró en la isla de Naxos (figura 6). La parte delantera, la posterior y también los dos costados de la figura presentan exactamente el mismo estadio de preparación: el mármol punteado por pequeños agujeros. Es evidente que el escultor había aplicado el puntero en ángulo recto, sin utilizar ningún otro tipo de golpe.

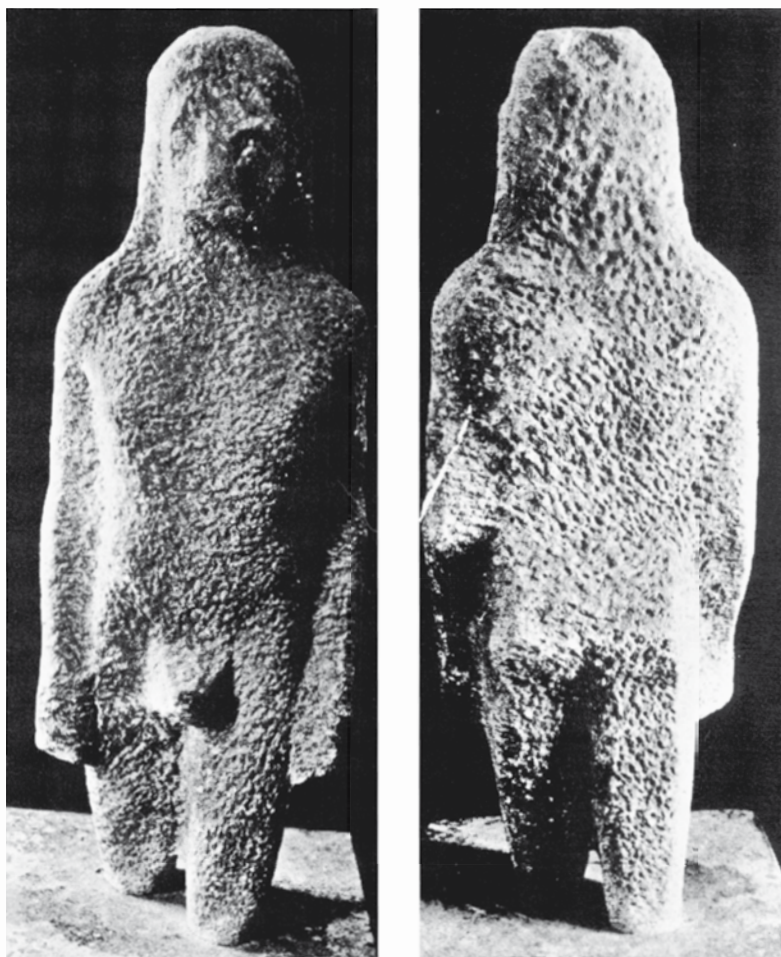
Tenemos que suponer la existencia de un estadio preparatorio inicial, anterior al de la ejecución que presenta esta inacabada figura



5. Puntero aplicado al bloque en ángulo recto.

arcaica. 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 directrices que le permitieran llevar a cabo una interpretación coherente de su figura. 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.

Siguiendo, pues, estas líneas previamente dibujadas, el escultor



6. Torso masculino inacabado procedente de Naxos. Siglo VI a.C.

empezó a trabajar con el laborioso puntero. En esa fase se abandonó la jecución, pero el aspecto de la estatua inacabada es lo bastante revelador como para que podamos reconstruir a partir de él todo el sistema de trabajo. El escultor, por decirlo así, puso aquí sus cartas boca arriba. Es evidente que no se limitó a trabajar exclusivamente por un lado, a profundizar primero por una sola de las caras del bloque y luego por otra y otra, sino que vio la necesidad de hacerlo simultáneamente por las cuatro caras. De haber seguido, lo habría hecho de la misma forma: quitando, lenta pero continuamente, una capa tras otra de todo el contorno de la figura. En el paso o pasos siguientes habría utilizado unos punteros más finos, para terminar pulimentando las zonas rugosas mediante procedimientos abrasivos.

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 antes de Cristo. Parece ser que, cuando intentó 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. 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.

Así entendemos ahora por qué el autor de esta estatua empleó 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, 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.

Observemos ahora otra estatua de este tipo, pero ya terminada (figura 7) —se conserva una gran cantidad de estas estatuas arcaicas de jóvenes griegos, conocidas en lenguaje arqueológico como *kouroi*. La que aquí presento, el más antiguo de los *kouroi* en mármol y acabados que conservamos —es de la misma época que la estatua inacabada



antes mostrada, de alrededor del año 600 antes de Cristo— se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Los perfiles de una figura como ésta revelan claramente la forma que tenía el bloque original. Frente a la obra ya terminada tenemos una seguridad aún mayor de que, mientras trabajaba en la parte anterior, en la posterior y en los lados, el escultor tuvo que orientarse en todo momento por las figuras que antes de empezar dibujara en el bloque: al enfrentarse a cada una de las caras de sus estatuas, el escultor griego de esta época razonaba como un delineante, como si se enfrentara a un dibujo lineal. (También podemos apuntar, de paso, que el autor de esta obra seguía aún el canon de proporciones egipcio.)

La consecuencia de este procedimiento es que la estatua tiene necesariamente cuatro vistas bien diferenciadas. En el *kouros* del Metropolitan Museum (figura 7) puede comprobarse hasta qué punto es cierta esta afirmación. Los cuatro lados de una figura como ésta son cuatro planos diferentes, que confluyen unos con otros en ángulos rectos, achafalándose solamente las aristas. Podríamos llamar a esta estatua —como a las muchas cuya preparación sigue este procedimiento, siempre como la inacabada de Naxos— plurifacial, o multifacial, pues tiene cuatro caras claramente separadas, o mejor separables, ofreciendo por lo tanto cuatro vistas distintas al que la contempla.

Claro es que una figura así está lejos de ser una obra realista en el sentido moderno de este término, pese a lo cual posee una asombrosa vitalidad, está rebosante de la energía de la vida. Tiene además una superficie de calidades suaves y cálidas, casi aterciopeladas. Ello se debe no solamente a las características del mármol griego —poroso y cálido—, sino también, y sobre todo, al proceso de trabajo que se empleó en ella y que acabo de describir brevemente. Las infinitas muescas producidas por el puntero, aunque luego se las suavice por medio de abrasivos, crean, por así decirlo, una serie de vibraciones bajo la superficie, que evocan la sensación de una piel palpitante. Y si percibimos, más que el carácter esencialmente plano de cada una de las caras, las enormes cualidades escultóricas del conjunto, ello es debido a la paciente e inteligente labor de puntero que interviene en la ejecución de este tipo de estatuas.

Las primeras esculturas griegas —más o menos las que van desde mediados del siglo VII hasta casi la mitad del siglo V antes de Cristo— fueron en gran medida realizadas a base de labor de puntero. Sigo en este punto las opiniones de Carl Bluemel, el primer arqueólogo moderno que ha investigado, con gran perspicacia, los métodos de trabajo del mármol entre los griegos, pese a que su notable colega