

Jorge Tomás García
(Universidad de Murcia)

Platón, Aristóteles y la escuela de pintura de Sición

Resumen

El establecimiento en Sición de una escuela de pintura en el s. V. a.C., basada en fuertes argumentos y principios matemáticos y científicos, constituye uno de los fenómenos artísticos capitales para la historia de la estética griega. La didáctica de la pintura que se llevó a cabo en Sición, a través de conceptos tales como la *χρηστογραφία*, supone el mejor ejemplo posible sobre el que se puede articular un discurso revelador de la estética de Platón y Aristóteles. Para el primero, la enseñanza del dibujo y la pintura no formaba parte de su programa mayéutico y educativo. Contra el pasado verismo platónico, el realismo aristotélico muestra la nueva intención de la pintura mediante la imitación de una realidad posible y verosímil.

Palabras clave

Pintura griega – Sición – Platón – Aristóteles – Dibujo

Plato, Aristotle and the Sicyonian School of Painting

Abstract

The establishment in Sicyon of a painting school in s. V. BC, based on strong arguments and mathematical and scientific principles, is one of the artistic phenomena that are essential for the history of Greek aesthetic. The teaching of painting that was carried out at Sicyon, through concepts such as *χρηστογραφία*, is the best example to reveal the aesthetics of painting in Plato and Aristotle. To Plato, teaching drawing and painting was not part of his program and educational maieutic. A manner contrary to the opinion of Plato, Aristotle shows the new intention of painting by imitating reality possible and plausible.

Key words

Painting – Sicyon – Plato– Aristotle – Drawing

El estudio de la estética de Platón y de Aristóteles se ha convertido en las últimas décadas en un campo de investigación productivo. Se han rastreado con éxito los pasajes de sus obras en las que ambos filósofos dejaron entrever su visión del mundo de las artes y qué papel deberían tener en su planteamiento social y político. Bien conocidas son ambas posturas; entre el conflicto platónico y la renovación aristotélica se podría trazar una línea que abarca los fenómenos artísticos de la Grecia de finales del s. V. a.C. y comienzos del s. IV a.C. La escuela de pintura de Sición se presta, tanto de manera teórica como de manera práctica, a un análisis enriquecedor de este panorama artístico. Platón y Aristóteles tienen puntos de encuentro y desencuentro con los pintores de Sición. El estudio de las fuentes, la realidad material de Sición y el conocimiento de los gustos estéticos de la época nos pueden permitir reconstruir una línea de pensamiento continua entre ambos filósofos.

**FUNDAMENTOS Y METODOLOGÍA
DE LA ESCUELA DE PINTURA DE SICIÓN**

Sición es una polis fundamental para la comprensión de varios fenómenos de la pintura griega. En primer lugar, actúa como paradigma de la tiranía en el mundo griego y, por tanto, ejemplifica la manera en la que un tirano ofrece a la sociedad un gobierno generoso con el mundo de las artes y el espectáculo. Dentro de la variedad de escuelas y de artistas reconocidos

(Recibido: 18/06/2012 Aprobado: 30/07/2012)

que nos han llegado de la pintura griega, la escuela de pintura de Sición permite realizar un estudio amplio de toda la realidad cultural y artística de la época desde diferentes perspectivas por diversos motivos. Sición fue la primera polis griega en cuyo programa educativo se integró la costumbre de enseñar pintura y dibujo, dentro de una educación de marcado carácter liberal. Esta característica de la pedagogía de Sición resulta fundamental a la hora de contraponer la visión del arte y del trabajo manual que tuvieron Platón y Aristóteles. Además, la gran fama y repercusión de los pintores de la escuela de Sición permite que se puedan encontrar motivos sicionios en obras romanas. La variedad del color de Melantio fue fundamental en la pintura de las tumbas de Macedonia, el estilo florido de Pausias es reconocible en las cráteras de Apulia, la perfección de las formas de Eupompo fue el punto de partida de las esculturas de Policeto, y la maestría de Pánfilo captó la atención de Apeles para estudiar en Sición durante más de diez años.

Sobre los orígenes de la pintura no se puede dar una fecha ni una localización exacta en la que ubicar las primeras manifestaciones pictóricas griegas. Lo que parece casi seguro es que en la zona norte del Peloponeso se produjeron algunos de los primeros atisbos de representación artística de la cultura griega; para algunos fue Sición la patria de la pintura, para otros, Corinto (Plin. *Nat.* 35.15):

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara ni es tema del plan de esta obra. Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia, vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto [*Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam*], pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre.⁶⁵

⁶⁵ Trad. de María Esperanza Torrego: Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Madrid,

Estos pintores de Sición fueron dominadores de una τέχνη en su creación artística, que les permitía unir a su talento natural para la pintura el virtuosismo en la ejecución, ya que manejaban un método científico de hacer las cosas, un bagaje de conocimientos asimilados fruto de la experiencia acumulada en la utilización de una determinada técnica pictórica, en este caso la *χρηστογραφία*.⁶⁶ El significado exacto del término se ha perdido en la actualidad, pero tenía que referirse a una cualidad útil de esta técnica. Cómo se realizaba esta pintura tan sólo podemos imaginarlo, pero todos los indicios indican que podía estar relacionada con la pintura sobre madera de boj, que bajo la maestría de Pánfilo se había convertido en una moda pictórica de la época. La *χρηστογραφία*, por tanto, era tratada entre los pintores como la manera más moderna de hacer pintura. Existían unos maestros especialistas en Sición que se encargaban de enseñarla a sus discípulos a cambio de grandes cantidades de dinero. Tan valoradas eran entre sus contemporáneos que en el *Heraion* de Samos se acumularon obras de Eupompo, Apeles, Pausias o Melantio, de la misma manera, que en el templo de Ártemis en Éfeso se podían contemplar obras de Zeuxis, Nicias o Eufranor, y en la pinacoteca de Rodas obras de Parrasio o Protógenes.

Uno de los conceptos que ejemplifica la metodología de trabajo que los pintores de Sición desarrollaron fue el de *χρηστογραφία* o “pintura buena, perfecta”⁶⁷. En Plutarco podemos leer todavía de qué manera tal método era admirado en la Antigüedad (Plut. *Arat.* 13):

Antonio Machado, 2001, p. 78.

⁶⁶ El adjetivo griego *χρηστός* se puede entender como “bueno, honrado, virtuoso”, siempre relacionado con una connotación positiva de lo que designa.

⁶⁷ Aunque, como señala Eva Keuls (*Plato and Greek Painting*, Leiden, Brill, 1978, p. 143), la definición del concepto es difícil y oscura, seguramente está relacionado de manera paralela con *χρηστογραφία*, y define la práctica artística de Pánfilo y sus sucesores.

Porque florecía aún la gloria del primor y de la buena pintura sicionia, [Ἦνθει γὰρ ἔτι δόξα τῆς Σικυωνίας μουσῆς καὶ χρηστογραφίας], como que era la única en que no se había alterado lo bello; tanto, que en aquel tan admirado Apeles se trasladó a Sición y compró por un talento el poder vivir con aquellos ciudadanos, reconociéndose más bien necesitado de participar de su gloria que de su arte.⁶⁸

Este método se convirtió en una de las señas características de la escuela, ya que simbolizaba la perfección en el método utilizado resultante del esfuerzo acumulado por los diferentes miembros de la escuela en diferentes etapas. El estilo de la escuela es el resultado de una cultura madura impregnada de conocimientos artísticos, y la organización y el desarrollo de la escuela acrecentaron la capacidad intelectual de las relaciones artísticas. La *χρηστογραφία* de Sición es la propuesta artística de una escuela científica de pintura por primera vez en Grecia. Con las sucesivas experiencias pictóricas de la escuela se fue ganando en habilidad en la perspectiva en los primeros decenios del s.IV a.C. La escuela de Sición fue la primera en la que los conocimientos eran heredados de unos a otros, de manera que resultaba más fácil para los futuros maestros la comprensión de una técnica asimilada a una verdad científica que permitía el análisis del mundo material.

Uno de los principales problemas de la escuela de Sición desde la llegada de Eupompo y Pánfilo, y posteriormente con Melantio, fue el de la necesidad de un fundamento científico, matemático y geométrico para la pintura, de manera que se pudiera profundizar más aún en la problemática relativa a la tridimensionalidad de los colores en su relación con la luz y las sombras.⁶⁹

⁶⁸ La traducción es nuestra.

⁶⁹ Giampiera Raina, “Considerazioni sul vocabolario greco del colore”, en Simone

La escuela de Sición se diferenció de la escuela ateniense en la técnica utilizada. Mientras que en Sición triunfó el encausto, en Atenas la *témpera* era el método más apreciado por sus artistas, ya que les permitía crear las obras de manera más improvisada y rápida al servicio de la libertad del artista. Otra de las escuelas más destacadas de la Antigüedad fue la de Tebas, que perduró en el tiempo más que la escuela de Sición, puesto que llegaron a trabajar en ella hasta seis generaciones de artistas. Estas escuelas, la de Tebas y la de Atenas, siempre aparecieron muy relacionadas en la Antigüedad y trabajaron de manera muy similar. Es más, el principal representante de la escuela ática fue Arístides de Tebas, famoso por la rapidez en la ejecución y por la viveza de sus obras, de manera opuesta al ideal sicionio.

Beta (a c. di), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici* (Atti della giornata di studio Siena, 28 marzo 2001), 2003, p. 25; Charles Mugler, *Platon et la recherche mathématique de son époque*, Estrasburgo, Naarden, 1964, p. 309; Rita D'Avino, “La visione del colore nella terminologia greca”, *Ricerche linguistiche*, IV, 1958, 99-134; Louis Gernet, “Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs”, en Ignace Meyerson (ed.), *Problèmes de la couleur*, París, SEVPEN, 1957, pp. 313-326. Cabe recordar que para los griegos la visión, ὄρατόν, del objeto artístico resulta de la combinación de color, χρώμα, y de la transparencia, διαφανές, en el mundo griego. La percepción del color estaba condicionada por la luz, φῶς, la oscuridad, σκότος, y por el brillo, λαμπρόν. En la conciencia cromática de los griegos el color está siempre ligado al concepto de movimiento, κίνησις. Con todo, las tres variables fundamentales que introducen los griegos en relación con los colores, y que marcan la diferencia con nuestra concepción actual, son la de la tonalidad (aspecto cualitativo del color), la luminosidad (aspecto cuantitativo que marca la variación en la intensidad) y la saturación (o grado de pureza y cantidad de blanco que contiene la pintura).

MAESTROS Y DISCÍPULOS EN SICIÓN

Antes de la irrupción de Eupompo como personaje principal de la escuela de Sición, eran dos las escuelas o tendencias pictóricas de la época: por un lado, la heládica; por otro, la asiática. Después de Eupompo se habla de la Escuela de Jonia, de la Escuela de Sición y de la Escuela de Atenas (Plin. *Nat.* 35.75), cada una con una manera diferente de entender la pintura. Con Eupompo, un nuevo elemento entra en el mundo del arte y se establece un estatus social diferente para el artista. Fue fundamental para la formación del nuevo espíritu del arte griego. Maestro de Apeles, señaló que era la propia naturaleza la que debía ser la maestra de los artistas y no un artista en concreto. Esta simple afirmación resume el ideal artístico y estético de la futura generación de artistas educados en Sición (Plin. *Nat.* 34.61):

Duris afirma que Lisipo de Sición no fue discípulo de nadie, sino que, fundidor de bronce en un primer momento, decidió atreverse con el arte por una respuesta del pintor Eupompo. Efectivamente, una vez que preguntaron a este último a cuál de sus predecesores seguía, señalando a una multitud de hombres, dijo que era *a la propia naturaleza a la que había de imitar, y no a un artista*, [naturam ipsam imitandam esse, non artificem].⁷⁰

Se pueden cifrar en cuatro las generaciones de pintores en la escuela de Sición posteriores a Eupompo. Hay unanimidad al pensar que el verdadero iniciador en la práctica de todos los principios teóricos apuntados por Eupompo fue su discípulo Pánfilo. La escuela de Sición fue conocida con el paso de los siglos como una escuela erudita y académica que impartía la enseñanza del dibujo de manera oficial con un plan

didáctico que duraba doce años. No era una pintura de inspiración ni espontánea al amparo del soplo de las Musas, sino docta y preparada científicamente, con tendencia a teorizar, de cuyos artistas escribieron teorías sobre los colores, la técnica o la tonalidad en la pintura. Son los representantes de la *ratio* frente a la *χάρις* ateniense.

La actividad de Pánfilo se puede encuadrar entre 390-340 a.C. En el 369 a.C. tuvo que dejar Sición momentáneamente, pero con la caída de los tebanos y la restauración del régimen oligárquico retornó a Sición, donde tuvo como discípulos a Melantio y Pausias, y en torno al 355 a.C. se unirá a ellos Apeles. Políticamente colaboraron con el tirano de Sición Arísttrato, que gobernaba en Sición siguiendo la política de Filipo de Macedonia. De esta circunstancia se aprovecharon tanto los pintores de Sición como la corte de Macedonia; Filipo y Alejandro lo hicieron de la funcionalidad de la organización política y cultural de Sición en la producción de la pintura para proteger y defender la nueva imagen del soberano, y los artistas de Sición del nuevo poder que les daba la posibilidad de expandir y difundir su arte. Pánfilo tuvo que ser conocido por su presencia en una obra de Aristófanes estrenada en el 388 a.C (Ar. *Pl.* 385):⁷¹

Estoy viendo a alguien ir a tomar posición en las gradas, provisto de símbolos de súplica y acompañado de su mujer y sus hijos, y a quien no se le encontrará *ninguna diferencia con los Heraclidas que pintó Pánfilo* [τὸν ‘Ηρακλειδῶν οὐδ’ ὅτι οὖν τῶν Πανφίλου].⁷²

Este dato resulta fundamental para aclarar algunos problemas que plan-

⁷⁰ Trad. de M. E. Torrego: Plinio, *Textos de Historia del Arte*, op. cit., p. 53.

⁷¹ Walter Millar, *Daedalus and Thespis*, Vol. III: *Painting and Allied Arts*, Missouri, University of Missouri, 1932, p. 619.

⁷² La traducción es nuestra.

tea la pintura griega. Hacia la misma fecha, Platón se encontraba en Atenas en plena madurez intelectual. La escuela de Sición ya era conocida en Atenas y, por lo tanto, Platón conocía los métodos de Pánfilo y Eupompo. Su arte utilizaba herramientas racionales en grado máximo, gustaba de la proporción, de la óptica y de la perspectiva, utilizaba la riqueza de variantes de los cromatismos y de las sombras. El conjunto de su estilo conforma el patrimonio espiritual de la escuela de Sición: una belleza sólida, construida racionalmente, netamente definida y concluida. Plinio nos dice de él que fue el primer pintor cultivado, *primus in pictura omnibus litteris eruditus* (Plin. Nat. 35.76) y que destacó por su notable tendencia científica que le llevó a convertirse en un reformador de las enseñanzas pictóricas. Quiso convertir el arte que practicaba en una auténtica “arte liberal”. Esto suponía despojar a la pintura del carácter de “labor manual” que había tenido en la época anterior de Parrasio. Se preocupó, además, de conocer todas las disciplinas posibles relacionadas con el arte de la pintura: principalmente, la aritmética y la geometría, sin las cuales le resultaba imposible llevar a cabo sus obras. Estos principios básicos de su obra lo convierten directamente en seguidor del método de Policeto.

Al igual que su maestro Pánfilo, Melantio también escribió tratados de pintura. Sabemos de la existencia de un tratado sobre la pintura, *Περὶ ζωγραφικῆς* (D.L. 4, 18.1-4), y de un tratado sobre simetría, [*praecepta symmetriarum conscripserunt*] (Vitruv. VII, praef. 14). Del primero de ellos, el *Περὶ ζωγραφικῆς*, hemos tenido la fortuna de conservar una breve sentencia en la que afirma “que es necesario reprimir la arrogancia y la dureza en las obras igualmente que en las costumbres” [δεῖν αὐθαδεῖαν τινα καὶ ξηρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν, ὁμοίως δὲ καὶ τοῖς ἥθεσιν] (D.L. 4, 18.1-5). La sentencia no se refiere específicamente a ninguna característica concreta de su pintura, aunque sí se pueden establecer conclusiones. En este caso, αὐθαδεῖαν y ξηρότης son la “vanidad” o la “arrogancia” y la “dureza” o la “aridez”. Los datos que tenemos del estilo de Melantio lo descri-

ben como claro, equilibrado y simétrico. En tiempos de Quintiliano se le consideraba paradigma de la *ratio* junto a Pánfilo, *ratione Pamphilus ac Melanthius* (Quint. Inst. X, 10.6), y para Plinio superaba al mismo Apeles en la disposición de las figuras, *Melanthio dispositione cedebat* (Plin. Nat. 35.80). De esta manera, podemos oponer ambos datos. La simetría parece en pintura todo lo contrario a lo arrogante o a lo vano, ya que expresa con claridad los motivos de la pintura. Así, la *χρηστογραφία* de Melantio y de Sición se nos presenta como una pintura basada en la geometría, en la simetría y alejada de aquellos artificios que hacen de la pintura un espectáculo arrogante o alejado de la sencillez de la naturaleza.

Melantio fue el encargado de recoger la dirección de la escuela por ser el discípulo directo de Pánfilo, y se convirtió en uno de los mejores representantes de la pintura conocida como *χρηστογραφία* o “pintura buena, perfecta, adecuada”. Su estilo se basó en la simetría de las formas, en el equilibrio de la composición, y se distinguió por diseñar sus obras con mucha sabiduría y por terminirlas con sumo cuidado. Algunos breves apuntes han conservado las fuentes sobre su manera de pintar; superaba en la disposición de las figuras a Apeles (Plin. Nat. 35.80), y utilizaba los cuatro colores característicos de su época: de los blancos, el de Melos; de los ocre, el ático; de los rojos, el de Sínopo del Ponto; de los negros, el *atramentum* (Plin. Nat. 35.50).⁷³ Dentro de esta

⁷³ Jacques André, *Les noms des plantes dans la Rome antique*, París, Les Belles Lettres, 1985, p. 372. La transcripción de los colores por los poetas latinos se basan en traducciones del griego, que establecieron equivalentes fijos, basados en un fundamento semántico. Como norma general el poeta imitaba un pasaje concreto, si bien la traducción podía basarse en una fórmula fija y repetida en más de un texto. Algunas de las transcripciones más comunes son *γλαυκός* como *glaucus*, *χρυσός* como *aureus* o *χλωρός* como *pallidus*. Para un estudio en profundidad sobre el *γλαυκός*, véase P.J. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology*, Vol. I: *GLAUKOS*, Leiden, Brill [Mnemosyne, bibliotheca classica Batava, Supplementum, 65] 1981.

corriente de importancia cromática dentro de la pintura griega, Polignoto y sus sucesores también utilizaron la combinación de estos cuatro colores, y no se preocupaban demasiado por los conocimientos de luz o sombra. El negro era en la Antigüedad la negación del color, ya que negro era todo aquello que no se puede ver.⁷⁴

Destacó especialmente en el uso y las novedades que introdujo en el tratamiento de los colores.⁷⁵ La importancia de los colores en la obra de Melantio es máxima ya que, desde los filósofos presocráticos, cada color tenía una connotación y un significado especial. El pintor con los colores era como un hombre que con un espejo muestra el mundo que le rodea de manera mimética (Pl. R. 596c). En el s.V a.C. se popularizó el cromatismo también en los templos, a partir del ejemplo de Egina, con sus frontones coloreados, como en el Teseion, y también en el Partenón. Además, los montajes escenográficos de Agatarco llevaron novedades importantes en el terreno del cromatismo arquitectónico (Vitr. VII, praef. 10).⁷⁶

⁷⁴ Testimonios sobre el negro en la antigüedad: Hom. *Il.* XIV, 191; Hom. *Od.* XI, 93; Virg. *Aen.* VI, 134, 237, 267.

⁷⁵ Empédocles fue el primero de los filósofos griegos al que se le atribuye una opinión firme sobre la teoría de los colores, pero que se diluye de manera superficial en lo referente a los detalles del contenido. La relación entre Empédocles, Platón y los pitagóricos fue tratada por Peter Kingsley: *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1995. También Teofrasto, discípulo de Aristóteles, desarrolla en su obra *De sensu* la teoría de los cuatro colores en un marco de tiempo coetáneo a los pintores citados por Plinio y señala que, de los cuatro colores que se citan desde Demócrito (blanco, rojo, negro y verde), tan sólo el blanco y el negro cumplían con las exigencias básicas cromáticas. Cf. Jean Gage, “La Balance de Cairos et l’épée de Brennus a propos de la rançon de L’*Aurum Gallicum* et de sa pesée”, *Revue Archéologique*, XLIII, 1981, pp. 141-176. Para Platón, el púrpura era el color de mayor belleza que se podía utilizar en la decoración de las estatuas, en contraposición al negro (Pl. R. 420c), y el púrpura era, además, el color que debía tener una parte de la tierra contemplada desde lo más alto (Pl. *Phd.* 110c), abarcando una amplia gama de colores desde el rosa al violeta.

⁷⁶ Para un estudio más amplio de la técnica artística griega, véase Michelangelo Aze-

EL RECHAZO DE PLATÓN A LA PINTURA DE SU ÉPOCA

La metáfora de la caverna del libro VII de la *República* es el lugar adecuado para analizar la verdadera capacidad social del arte para el filósofo ateniense. El arte para Platón tenía valía o no tan sólo a la luz de la sociedad y de su esquema jerárquico. En el proceso mayeútico socrático que los individuos deben seguir para liberarse de las sombras de la caverna, el arte ocupa un lugar discutido y discutible. El concepto de *παιδεία*, normalmente traducido como “educación”, abarca un sentido mucho más amplio de lo que hoy en día podemos entender por *educar*. Para Heidegger, la única solución al problema es seguir las palabras textuales de Platón, *περὶ ἀγωγή τῆς ψυχῆς* o “dirigir la reversión del hombre entero a su esencia”. La verdadera meta del ciudadano es la de lograr una existencia desencadenada de las sombras, a través del conocimiento de la *ἀλήθεια*, de la *verdad*, como *desencubrimiento*, como contemplación de la realidad más verdadera y esencial después de haber alcanzado la verdad que arroja la *εἶδη*. De esta manera, el ciudadano tiene que conseguir una conversión del alma entera para poder ascender hasta una visión nítida, clara y verdadera de las cosas. Pero, ¿qué función tiene el arte, si es que tiene alguna, en este proceso fundamental de la filosofía platónica? La relación y la posible influencia que pudiera tener la pintura de Sición en la obra de nos puede ayudar a entender de manera más clara este complejo panorama.

vedo, “Il colore nella antichità”, *Aevum*, XXVIII, 1, 1954, pp. 151-167. De Agatarco conservamos algunos datos fundamentales de su vida, como que era samio de origen, que fue autodidacta (Plut. *De anima* 19), que Alcibíades lo secuestró para que le pintase la casa (Plut. *Alcib.* 16) y que Zeuxis lo conoció en vida (Plut. *Per.* 13). Para estos datos y otros más sobre la figura de Agatarco y su importancia en la evolución de la perspectiva lineal en la Grecia del s. V a.C., véase Miguel Ángel Elvira, “Aportaciones al estudio de la perspectiva lineal en la Grecia del siglo V a.C.”, *Archivo Español de Arqueología*, 56, 1983, pp. 45-62.

La posible crítica de Platón a esta escuela se puede dividir en dos vertientes: en primer lugar, la didáctica de Eupompo sobre el dibujo en las escuelas y, en segundo lugar, el uso de métodos científicos por parte de Pánfilo. El arte egipcio había mostrado a Platón de qué manera se podían utilizar los avances técnicos que propiciaron el desarrollo de la geometría para crear una pintura idealizada y perenne, generando obras iguales a las de hace miles de años (Pl. *Lg.* 656d). Pánfilo y sus discípulos consideraron el uso de la geometría o de la óptica como herramientas fundamentales para crear este tipo de pintura, ya que Platón se oponía a la corriente artística que conducía a las artes del diseño hacia los motivos ilusionistas (Pl. *Sph.* 232c). La pintura de Pánfilo debe situarse en un justo término medio entre el ideal egipcio de Platón y la *σκιαγραφία* de Apolodoro.⁷⁷ Su pintura está dominada por el concepto de, que compartía con Melantio, y que tuvo que convertirse en una de las máximas de la estética de la escuela. La *ratio* simbolizaba el gusto por la pintura hecha desde el método y la observación racional *ratio* (Quint. *Inst.* X, 10.6):

⁷⁷ Este concepto consistía en realizar los contornos y figuras de los cuerpos mediante un sombreado que los dotaba de profundidad y relieve, (Pl. *Rep.* 523b). El concepto en sí mismo denota un interés por los efectos de la luz, como confirma Plinio (*HN*, 35.29). Como apunta Eva Keuls (“Skiagraphia Once Again” *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart- Leipzig, 1997, pp.107-145), la técnica de la *σκιαγραφία* no era exclusivamente propiedad del trabajo de los pintores en el taller, sino que también estaba estrechamente relacionada con la reflexión teórica y científica, que nació por esos mismos años, sobre la fusión óptica de los colores y sus efectos en el arte. Aristóteles (*Reth.* 1414a, 5-10) utiliza la skiagrafia para definir la oratoria política de la siguiente manera: “Así, pues, la expresión propia de la oratoria política es enteramente semejante a una pintura en perspectiva, pues cuanto mayor es la muchedumbre, más lejos hay que poner la vista; y, por eso, las exactitudes son superfluas y hasta aparecen como defectos en una y otra”. Para este concepto en concreto, cf. Ernst Pöhl: “Apollodoros ‘ο σκιαγραφός’”, *Journal des Instituteurs*, 25, 1910, pp.12-28 y Richard Schöne, “SKIAGRAFIA”, *Journal des instituteurs*, 27, 1912, pp.19-23.

Floreció principalmente la pintura en torno al reinado de Filipo y hasta los sucesores de Alejandro, pero con talentos o habilidad enteramente distinta. Porque Protógenes fue admirable en el esmero de acabar las pinturas; Pánfilo y Melantio en la belleza de la idea y buena disposición.⁷⁸

La posible crítica o influencia de la escuela de Sición en la obra de Platón ha sido discutida en las décadas pasadas. Steven sugirió que Platón se oponía a la pintura ilusionista y que su visión del arte favorecía el tipo de pintura que desarrollaba la escuela de Sición,⁷⁹ ya que Eupompo y Pánfilo coincidieron con la madurez intelectual de Platón y el trabajo de Pánfilo era conocido en Atenas antes del 388 a.C. Pánfilo fue el primer pintor erudito y formado en todas las materias científicas, sin las cuales no consideraba posible que la pintura alcanzara la excelencia (Plin. *Nat.* 35.76). Introdujo el dibujo y la pintura en el *curriculum* educativo de Sición, y también hizo trabajo teórico sobre la pintura y los pintores. Su estilo pictórico pudo tener influencia en los vasos áticos datados hacia el 370 a.C. en cuanto a la marcada importancia en la línea y del diseño⁸⁰. Por tanto, la escuela de pintura de Sición era perfectamente conocida en la Atenas de Platón a principios del s.IV a.C.⁸¹

⁷⁸ La traducción es nuestra.

⁷⁹ R.G., Steven, “Plato and the Art of his Time”, *Classical Quarterly*, 27, 1933, pp. 149-155.

⁸⁰ Karl Schefold, *Kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter, 1930, p. 8.

⁸¹ La tesis de Steven fue recibida favorablemente por Taylor Webster: “Plato and Aristotle as Critics of Greek Art”, *Symbolae Osloenses*, 29, 1952, pp 8-23. Sin embargo, Schweitzer introdujo una importante novedad en el tema: la actitud de Platón hacia la pintura, que cambió radicalmente de ser positiva a negativa debido a la escuela de Sición y a su gusto por la introducción de la perspectiva en sus obras, Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1953, pp. 82-87. La *σκιαγραφία* o “pintura de sombras” era conocida entonces en Atenas y parece que el filósofo se hace eco de esta nueva corriente pictórica (Pl. *Phd.*

La educación había gravitado tradicionalmente sobre algunos pilares básicos en el proceso de instrucción de los jóvenes. Estos pilares eran la poesía, el canto y la danza⁸². Como nos ha transmitido Platón (*Prt.* 326a), los maestros enseñaban a los niños poemas selectos de los grandes autores en la escuela hasta que se lo aprendían de memoria (*Pl. Prt.* 326a). La μουσική tenía especial importancia acompañando a la poesía, y formaba junto a la γυμναστική formaba las dos ramas principales de la *paideia* arcaica y clásica. En este contexto, es especialmente relevante el problema de la μίμησις, ya que se representaban continuas manifestaciones orales, como veremos más adelante.

Dentro de estos parámetros comunes de la educación griega, cada región tenía sus propias peculiaridades que conformaban su particular carácter o ἦθος.⁸³ De esta manera, al arte dorio se caracterizaba por el sacrificio de lo individual a favor de la colectividad, por su conservadurismo y rechazo de cualquier novedad. En el terreno filosófico eran herederos de la escuela pitagórica, basada en la comunidad e igualdad de sus miembros. Así, el arte dorio era impersonal, con los rasgos individuales omitidos. Por su parte, el arte jonio y el ateniense estaban alejados de este ideal do-

69b). El uso de la perspectiva en la pintura era la base del tipo de pintura ilusionista que Platón consideraba nociva para la educación del individuo en sociedad. Byvanck consideró acertada la tesis de Schweitzer, ya que el arte egipcio demostraba que el uso de reglas matemáticas para la composición de la pintura no implicaba el uso de la perspectiva. Cf. Willem Byvanck, "Platon et l'art grec", *Bulletin Antieke Beschaving*, XXX, 1955, pp. 35-39.

⁸² Kathleen Freeman, *Greek City-States*, London, McDonald, 1950, p. 237.

⁸³ Kevin Robb, *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 183. Por lo general, el arte figurativo en Grecia, al menos en su aspecto rítmico, musical o poético, formaba parte de esa compleja formación integral del hombre⁸³, junto con el πάθος de los trágicos, el individualismo de la sofística, la armonía pitagórica del cosmos o la intimidad del espíritu de los líricos. Debido a este estado de orgullo y cultura, los artistas comenzaron a firmar sus propias obras, en contacto con maestros, discípulos y público: incluso se llegaban a convocar concursos públicos para la realización de algunas obras.

rio. Estos breves ejemplos sirven para ilustrar la variedad de caracteres griegos pero dentro de un marco educativo común. Es en este punto donde reside la novedad de la escuela de Sición.⁸⁴

Es importante destacar la valoración que hace Platón del trabajo manual para saber de qué manera pudo influir esta opinión en su relación con la escuela de Sición. La ambigüedad es la nota dominante en el conjunto del corpus platónico (*Pl. Alc.* 131c; *Lg.* 806d, 846d). Desde el punto de vista ontológico, el trabajo manual se encuentra en una posición clara de inferioridad; la principal razón aportada por Platón es que no sólo degrada el cuerpo, sino también el alma, de manera que constituye un obstáculo para la consolidación de la virtud filosófica que pretendía acceder a la sabiduría. El plano filosófico era el más alto de la humanidad, aquel en el que el hombre podía alcanzar la excelencia plena.⁸⁵

El artesano es citado como δημιουργός, como aquel que ejerce un servicio público al servicio del Estado, un productor, un creador manual. Este trabajador manual debe restringir su trabajo a un solo arte o especialización, ya que es imposible que una persona ejerza bien muchas artes a la vez.⁸⁶ El trabajador manual se empobrece a sí mis-

⁸⁴ Además de la Escuela de Sición, destacó también la Escuela Tebana, sobre finales del siglo IV a.C., que se confunde en ocasiones con la Escuela Ateniense. De esta manera, algunos la denominaron Escuela Tebano-Ática. Su grandeza fue efímera, y algunos de sus principales representantes fueron Aristides de Tebas, Nicómaco o Euxénidas, contemporáneos de Parrasio o Timantes. Aristides, Plinio (*Nat.* 35.98), fue el primero en retratar el ἦθος de los hombres, sus sentimientos y perturbaciones.

⁸⁵ Cf. Cosimo Quarta, *L'utopia platonica, il progetto politico di un grande filosofo*, Milano, Franco Angeli Libri, 1985, p. 169.

⁸⁶ La tendencia al dinero y a la facilidad para el comercio que tienen los artesanos o aquellos que sienten afecto por los negocios es evidente para Platón (*R.* 434b). Cuando estos artesanos pretenden entrar en la clase de los consejeros o de los guardianes, e intercambiar sus herramientas o retribuciones, estarían perjudicando de manera

mo y al Estado cuando intenta ser polifacético y abarcar una mayor cantidad de trabajo del que puede crear. Esta corriente de pensamiento platónica, que arranca de los pitagóricos, es una de las bases de la teoría política: la separación radical del trabajo mental y del trabajo manual, entre teoría y arte.⁸⁷ Si bien estos artesanos no pueden fundar ellos mismos la nueva polis de la filosofía, al menos tienen la posibilidad de, con su humilde e imperfecto trabajo, ofrecer a la ciudadanía los productos de su tarea⁸⁸. De este posicionamiento contrario, o por lo menos reticente, a los trabajadores manuales, se desprende la resistencia que adoptó el filósofo ateniense contra el conjunto general de los artesanos.⁸⁹

Los criterios establecidos por Platón respecto al trabajo manual permiten establecer una legislación de caracteres puramente científicos, a través de la producción artesanal de trabajadores que crean los objetos que la sociedad reclama. Estos artesanos siguen las normas y las demandas de un tipo de producción destinada a satisfacer el carácter social y público de toda creación artesanal producida por sus ciudadanos especialistas en esa tarea⁹⁰. Pero, como los artesanos no tienen capacidad intelectual para desarrollar sin ayuda estas tareas, necesitan de la guía y del beneplácito de los guardianes que custodian el bienestar de la sociedad.⁹¹

importante al Estado (Pl. R. 439a9).

⁸⁷ Cf. Laszlo Versenyi, "Plato and His Liberal Opponents", *Philosophy*, XLVI, 1971, p. 222.

⁸⁸ Cf. Harry Rankin, *Plato and the Individual*, New York, Barnes & Noble, 1964, p. 130.

⁸⁹ Cf. Charles Seltman, *Approach to Greek Art*, London, Studio Publications, 1948, p. 76.

⁹⁰ Cf. Maurice Vanhoutte, *La Philosophie Politique de Platon dans les "Lois"*, Louvain, Publications Universitaires de Louvaine, 1954, p. 459.

⁹¹ Thomas Woody (*Life and Education in Early Societies*, New York, McMillan, 1949, p. 423) señala R. 522a; 415b, como los puntos más destacados sobre el tema.

Estos fragmentos entran en conflicto directamente con la noción educativa que se desarrolló en Sición respecto al dibujo. Desde la maestría de Eupompo se sentaron las bases para que el dibujo fuera incluido en los planes de estudio para los más pequeños (Plin. *Nat.* 35.77). El término utilizado en latín es *pictura*, equivalente a nuestra pintura u obra representada. El valor de γραφική como materia relativa a la pintura o al dibujo que se puede enseñar a los más jóvenes en la escuela es especialmente relevante. En alguna ocasión γραφική se refiere al escritor que a través de sus escritos plasma sus pensamientos (Pl. *Phdr.* 264b5). Por lo tanto, si γραφική se puede referir también al escritor que trabaja mediante la acción de escribir, en lo relativo al dibujo se trata de la acción de dibujar relativa a la pintura, es decir, de dibujar en una tabla de boj, *in buxo*. De esta manera, los testimonios de Plinio y Platón sirven para establecer conclusiones sobre un mismo tema: ambos se refieren a la acción de dibujar sobre tablillas que, posteriormente, debe derivar en un mayor conocimiento del arte de la pintura. El testimonio de Aristóteles confirma lo dicho hasta el momento sobre la presencia del dibujo o pintura en la formación de los jóvenes griegos en sus primeros años de escuela (Arist. *Pol.* 1337b24).

La figura de Pánfilo es la que entra en mayor contacto y disonancia con la idea que tenía Platón sobre la enseñanza de la pintura. Tal y como hemos podido leer en Aristófanes, ambos fueron contemporáneos y la obra del pintor sicionio debió ser conocido por el filósofo ateniense. Después de los primeros pasos dados por Eupompo en cuanto a la enseñanza de la pintura, fue Pánfilo el encargado de establecer de manera definitiva en Sición esta nueva manera de entender el dibujo y la pintura. El siguiente pasaje de Plinio bien lo demuestra (Plin. *Nat.* 35.77):

Por influencia suya, primero en Sición y después en toda Grecia, se logró que *los niños libres recibieran enseñanza, antes que de cualquier otra cosa, de las artes gráficas, esto es, de pintura sobre tablas de boj, y este arte se admitía como primer grado de la educación liberal* [ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur reciperetur-que ars ea in primum gradum liberalium]. Lo cierto es que siempre tuvo el prestigio de ser practicado por hombres libres y más tarde por personajes de alto rango, y de haber estado siempre vetado a los esclavos. Esta es la razón por la que ni en pintura ni en escultura hay obras famosas realizadas por esclavos.⁹²

A través del estudio de las ciencias exactas, Pánfilo buscaba llegar lo más cerca posible de la perfección de la obra. Completó su actividad práctica con la reflexión teórica sobre algunos de los temas capitales del arte de su tiempo, ya que escribió tratados sobre la pintura y sobre los pintores célebres. También fue Pánfilo el preceptor de Apeles y el encargado de enseñar la técnica de la encáustica a Pausias, que la elevó hasta sus más altas cotas (Plin. *Nat.* 35.123). Su obra, junto a la de Melantio, era recordada como la del paradigma de la buena pintura sicionia o χρηστογραφία, que conservaba la esencia de las enseñanzas de Eupompo y que fue recordada hasta tiempos de Plutarco (Plut. *Arat.* 12.6).

Disfrutó de su fama y encontró placentera su profesión, algo normal en Sición como patria artística. Inculcaba en sus discípulos el estudio de las matemáticas, lo que debía llevar a un posterior acercamiento en la especulación científica de la óptica. La tridimensionalidad de los colores en el plano fue otra de sus preocupaciones fundamentales,⁹³

⁹² Trad. de M. E. Torregro: Plinio, *Textos de Historia del Arte*, op. cit., p. 97

⁹³ Cf. Pietro Scognamiglio, “La mescolanza dei colori nel trattato *Del senso e I sensibili*

como lo fue para Aristóteles en *De anima* y *De sensu et sensibilibus*. El alto precio de su magisterio marca ya una nueva tendencia entre los artistas griegos: en la época arcaica el artista era una mera mano ejecutora de una conciencia cívica colectiva, pero desde la enseñanza de Pánfilo el pintor adquiere una nueva dimensión cultural e intelectual, capaz de aprender y enseñar, de vivir de su τέχνη. La nueva pedagogía del arte llegó a los centros culturales más destacados de Grecia; comenzó en Sición, pero tardó poco en expandirse al resto de Grecia. Las artes gráficas, en aquella época de la pintura sobre tablas de boj, eran enseñadas en los primeros cursos de la educación liberal. Fue el primero que, conscientemente, quiso transmitir la idea de lo bello en la pintura, de una belleza inalterable, acorde con la *ratio* de Quintiliano o la χρηστογραφία plutarquiana.

Estos dos últimos motivos, el alto precio de las clases de Pánfilo y su docencia en los centros de educación liberal, transmiten una imagen clasista y elevada de las artes plásticas destinadas a las élites. Su práctica y conocimiento estaba vetada a esclavos y tan sólo residía en las familias adineradas que podían pagar una educación moderna y liberal (Plin. *Nat.* 35.77). Los hombres libres y los personajes de alto rango social fueron los principales creadores (Plin. *Nat.* 35.125), *ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur*, es decir, que esta es la razón por la que ni en pintura ni en escultura hay obras famosas realizadas por esclavos, en una época en la que el papel de educador ya recae casi totalmente en la figura del maestro, desbancando a la del padre de familia.⁹⁴

di Aristotele e la tecnica dei pittori greci”, en Stefano Marconi (a cura di), *Da Aristotele alla cina. Sei saggi di storia dell'arte universale*, Roma, Bagatto, (1994), p. 16.

⁹⁴ Cf. Peter Schmitter, “Compulsory Schooling at Athens and Rome?”, *American Journal of Philology*, 96, 1975, pp. 276- 289.

LA RENOVACIÓN ARISTOTÉLICA EN LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA

En ocasiones una afirmación puede sostener todo un discurso. En el caso de Aristóteles, su concepción del arte se puede esbozar a partir de la siguiente sentencia, (Arist. *Metaph.* 1032b1):

*Del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma, [ἀπό τέχνης δέ γίγνεται ὅσων τό εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ].*⁹⁵

Para Aristóteles, en la obra de arte se produce la conexión entre la representación de lo que se ve y el original del que se tiene conocimiento con la propia experiencia. La utilidad de la enseñanza del dibujo está totalmente demostrada en opinión de Aristóteles (*Pol.* 1338a40).

Son cuatro las que suelen enseñarse: la lectura y escritura, la gimnasia, la música y, en cuarto lugar, algunas veces el dibujo. *La lectura y la escritura y el dibujo por ser útiles para la vida y de muchas aplicaciones* [τὴν μὲν γραμματικὴν καὶ γραφικὴν ὥς χρησίμους πρὸς τὸν βίον οὕσας καὶ πολυχρήστους].⁹⁶

Además, debe servir para evitar engaños en la compra de muebles y utensilios, dado el concepto de utilidad que no conviene ni a almas nobles ni a hombres libres, sirve para formar un conocimiento más exquisito de la belleza de los cuerpos, y de la belleza tanto en la naturaleza como en el arte (*Pol.* 1337b25-26, 1338a15-17, 1338a37-41):

⁹⁵ Trad. de Tomás Calvo Martínez: Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2003, p. 291.

⁹⁶ Trad. de Manuela García Valdés: Aristóteles, *Política*, Barcelona, Gredos, 2007, p. 321.

Además, es claro igualmente que hay que instruir a los niños en algunas disciplinas útiles no sólo por su utilidad, como por ejemplo la lectura y la escritura, sino porque mediante ellas puede llegarse a otros conocimientos; e igualmente deben aprender dibujo, no para no cometer errores en sus compras sino *más bien porque el dibujo da capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos* [ἀλλὰ μᾶλλον δ' ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους].⁹⁷

En los primeros años de la segunda mitad del s.IV a.C. se introdujo el diseño como instrumento mediante el cual se podía entender la obra pictórica. Contra el pasado verismo platónico, el realismo aristotélico muestra la nueva intención de la pintura mediante la imitación de una realidad posible y verosímil⁹⁸. Para Aristóteles, las producciones artísticas tienen valor en sí mismas (*EN* 1105a26-28), ya que técnicamente la imagen no es ni verdadera ni falsa (*De mem. et remim.* 450a29). Uno de los motivos principales que sustentan el discurso aristotélico sobre la pintura y las artes es que una obra consiste en la construcción de una realidad que no existe en la naturaleza, cuyo fin se encuentra en la mente del artista creador.

⁹⁷ Trad. de M. García Valdés: Aristóteles, *Metafísica*, op. cit., p. 322.

⁹⁸ Un buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en la opinión de Aristóteles sobre la naturaleza de los colores fue expuesta por el filósofo en dos tratados de su etapa de madurez intelectual: *De sensu et sensibilibus* y *De anima*, ambos compuestos probablemente entre 335-334 a.C. Para Aristóteles, los tres únicos colores que no pueden ser fabricados por el pintor son el rojo, el verde y el violeta (*Mete.* III, 2, 372a5-10), ἔστι δὲ τὰ χρώματα ταῦτα ἅπερ μόνα σχεδὸν οὐ δύνανται ποιεῖν οἱ γραφεῖς. La reflexión de Aristóteles sobre los colores debe ser entendida al amparo de la realidad artística del s.IV a.C., período en el que este tipo de afirmaciones pueden ser analizadas en su apropiado contexto. Mientras que Platón definió el color como una llama que fluye de cada uno de los cuerpos y que posibilita nuestra visión con sus partículas (*Pl. Ti.* 67c), para Aristóteles las imágenes son fruto de la reflexión de una luz. Dicho de manera más general, Aristóteles tenía confianza en lo que veía y Platón desconfiaba de todo lo visible.

Existe una máxima común entre los escritos de Aristóteles y el ideal pedagógico llevado a cabo en Sición. Plinio (*Nat.* 35.77) había apuntado que la enseñanza de la pintura siempre había sido vetada a esclavos. Para Aristóteles, esta preocupación exclusiva de la idea de utilidad no conviene ni a almas nobles ni a hombres libres. Por estos motivos, Aristóteles es el instigador de la educación liberal, pero de la que afecta únicamente a los ciudadanos y varones libres. Intenta inculcar la importancia del hábito en la educación del niño a partir de materias transversales: la naturaleza, el hábito y la educación como referencias obligatorias en la concepción del mundo, y todo orientado a partir de leyes que regulen la temprana orientación de los jóvenes (Arist. *EN* 1179b34):

Pero es difícil encontrar desde joven la dirección recta para la virtud si no se ha educado uno bajo tales leyes, porque la vida templada y firme no es agradable al vulgo, y menos a los jóvenes. Por esta razón es preciso que la educación y las costumbres estén reguladas por leyes, y así no serán penosas, habiéndose hecho habituales.⁹⁹

La construcción es un arte y un modo de ser racional para la producción (Arist. *EN*. 1140a6), y todo arte es un modo de ser para la producción: el arte y el modo de ser productivo acompañan a la razón verdadera para Aristóteles.¹⁰⁰ Desde esta distinta base se construyen conceptos alejados el uno del otro respecto a la valoración del arte en

su teoría y en su práctica en la sociedad. El propio Aristóteles es el encargado de transmitir la herencia con la cultura egipcia del concepto de trabajo manual que tiene el propio Platón. Una vez que se habían creado las ciencias como tales, se inventaron aquellas que no están orientadas a ningún fin en particular, ni a ninguna necesidad (*Metaph.* 981b20). En aquellos lugares en los que los hombres gozaban de ocio, en Egipto se constituyeron por primera vez las artes mecánicas, ya que la casta de los sacerdotes gozaba del ocio y del tiempo necesario para desarrollar este tipo de producciones mecánicas.¹⁰¹

El arte tiene como maestra fundamental a la naturaleza según estima Aristóteles, al igual que pensaban y practicaban en la escuela de Sición. La naturaleza debe ser imitada, con el objetivo de realizar las obras como la naturaleza las haría, no sólo en el parecido externo, sino también en el interior, puesto que del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma (Arist. *Metaph.* 1032a32). Tanto la ciencia como el arte tienen el mismo origen: la experiencia. De esta manera, la experiencia da lugar al arte, y la falta de experiencia al azar. De la entidad cognitiva y sensorial que Aristóteles supone para el arte lo aleja de los planteamientos negativos y subordinados a la lejanía ontológica planteada por Platón. Para Aristóteles, de la experiencia y de las múltiples percepciones se crea la idea de arte (Arist. *Metaph.* 981a5), de manera que los hombres dotados de experiencia

⁹⁹ Trad. de Julio Pallí Bonet: Aristóteles, *Ética nicomaquea*, Madrid, Gredos, 2007, p. 224.

¹⁰⁰ Henry Taylor, *Ancient Ideals. A Study of Intellectual and Spiritual Growth from Early*, Vol. I, New York, McMillan, 1921, p. 266.

¹⁰¹ Andrea Nightingale analiza el concepto de educación liberal en Platón y Aristóteles. La diferencia entre lo liberal y lo relacionado con el concepto de βάνανσος (artesano, menestral u obrero), está relacionado de manera directa con el concepto de γραφική. Las ocupaciones relacionadas con el βάνανσος son aquellas que resultan inútiles para el cuerpo, el alma o el espíritu de los hombres libres. Pintores tales como Polignoto, Agatarco, Apolodoro, Zeuxis o Parrasio eran maestros que se mostraban distanciados del tradicional y peyorativo significado de βάνανσος. Cf. Andrea Nightingale, “Liberal Education in Plato’s *Republic* and Aristotle’s *Politics*”, en Yun Lee Too, (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Boston, Brill, 2001, pp 133-175.

tienen más valía, incluso que aquellos que poseen la teoría:

Añádase a esto que el carácter principal de la ciencia consiste en poder ser transmitida por la enseñanza. Y así, según la opinión común, el arte, más que la experiencia, es ciencia; porque los hombres de arte pueden enseñar, y los hombres de experiencia no.¹⁰²

La experiencia se refiere a los casos individuales, mientras que el arte se centra en lo general. El arte y la naturaleza se complementan mutuamente y se esperan, de manera que hay casos en los que el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, y en otros casos el arte imita a la naturaleza (Arist. *Ph.* 199a15). La consecuencia de toda esta argumentación es que las cosas producidas por el arte están hechas conforme a un fin concreto y, además, están producidas por la naturaleza. Ya Eupompo y Pánfilo eran conscientes de estas máximas que Aristóteles convirtió en inmortales: desde la enseñanza de la pintura en Sición se inculcaba el gusto por la observación de la naturaleza y por el respeto a la capacidad de creación del artista. Como se ha comentado en numerosas ocasiones, la *χρηστογραφία* de Sición llevaba todos estos ideales a la práctica de la pintura.

La problemática de la relación de Aristóteles con la escuela de pintura de Sición está dirigida, por encima de cualquier otro factor, al concepto de educación y al lugar de las bellas artes en la educación elevada.¹⁰³ Al igual que es placentero lo que sirve para hacer un bien, es igualmente placentero a los hombres corregir a sus semejantes y completar lo que está incompleto (Arist. *Rh.* 1371b4), siguiendo en

este caso la analogía entre educar y completar algo incompleto que es heredera de las enseñanzas socráticas a través del concepto de *μίμησις* en Platón (*R.* 599e-601a).¹⁰⁴ La educación tenía que ser regulada por el Estado (Arist. *Pol.* VII, 1336a-b), de manera opuesta a lo que sucedía en Atenas, donde instituciones privadas tales como el Liceo o la Academia ofrecían este tipo de servicios.¹⁰⁵ Para el filósofo la educación tiene que preparar al hombre para la paz y para el ocio, no para la guerra y la actividad política. El proceso educativo de los ciudadanos tiene que hacer hincapié en materias necesarias y útiles para el alma y el cuerpo.¹⁰⁶

Un tema fundamental para Aristóteles en la esfera de lo educativo es de qué manera la naturaleza, el hábito de los individuos desde la infancia y la razón hacen al hombre bueno socialmente, dentro de los niveles fundamentales en el desarrollo de los ciudadanos. Por ello, y respecto a la educación, los jóvenes deben ser educados para poder alegrarse y dolerse como es debido, pues en este punto radica la buena educación (Arist. *EN.* 1104b11-13), tal y como había adelantado Platón (*Lg.* 653a). La fuente de la bondad humana hace que lo verdadero sea lo que le parece al hombre bueno, y entoces serán los placeres aquellos reconocibles por los hombres de buena voluntad (Arist. *EN* 1176a17). La actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia y, además, todos los seres humanos disfrutaban con las imitaciones (Arist. *Po.* 1448b4-9). Dos conceptos subyacen como fundamentales en esta reflexión: por un lado, los seres humanos imitan y disfrutan imitando y, por otro lado, el placer es identificable siguiendo el juicio de los hombres de bien que son capaces de

¹⁰⁴ Cf. John Warr, *Greek Aesthetic Theory. A Study of Callistic and Aesthetic Concepts in the Works of Plato and Aristotle*, London, Methuen, 1962, p. 102.

¹⁰⁵ Cf. John Patrick Lynch, *Aristotle's School. A Study on the Study of a Greek Educational Institution*, Berkeley: University of California Press, 1972, p. 70.

¹⁰⁶ Cf. Carnes Lord, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982, p. 41.

¹⁰² Trad. de T. Calvo Martínez: Aristóteles, *Política*, op. cit., p. 59.

¹⁰³ Cf. Robert Cram, "The Place of the Fine Arts in Higher Education", *The Bulletin of the College Art Association of America*, 1:4, 1918, pp. 129-135.

reconocerlo entre las múltiples sensaciones que rodean el universo cambiante de lo humano. Por lo tanto, para que los jóvenes imiten las acciones placenteras deben seguir el ejemplo de los hombres virtuosos que con anterioridad han sido capaces de encontrar el placer.¹⁰⁷

La juventud tan sólo aprenderá las cosas útiles que no tiendan a convertir en artesanos a los que las practican. Esto significa, según Aristóteles, que las ocupaciones, ya sea de la esfera del arte o de la ciencia, que sea inútiles para preparar el espíritu o el cuerpo del hombre libre para la práctica de la virtud, no tienen que ser enseñadas a los jóvenes. Y la γραφική, el dibujo, entra dentro del grupo de materias que deben ser enseñadas a los jóvenes, ya que es concebida como una materia importante por su utilidad, muy adecuada para servir como parte de la educación liberal. El dibujo alentaba la apreciación liberal de la belleza física, y su estudio preparaba para la contemplación de la belleza de los cuerpos. Evidentemente, Aristóteles no quería formar filósofos a la manera platónica, quería formar observadores, espíritus críticos y espectadores formados en la contemplación de los fenómenos que conforman la naturaleza. En Sición existían este tipo de espectadores y de artistas que, desde los primeros años de su educación, concebían la belleza física como una realidad digna de estudio y de admiración.

La categoría científica del arte era indiscutible para Aristóteles y, además, el hombre conocedor de los principios que forman el arte era más sabio que el experto en otras ciencias. Los hombres con experiencia conocen los hechos de las cosas pero no las causas que los motivan, como sí ocurre con los expertos en arte. Para Aristóteles el hombre liberal es educado, independiente y ocioso (Arist. *Pol.* 1258b20), y tan

¹⁰⁷ Malcolm Heath, "Aristotle and the Pleasures of the Tragic", en Øivind Andersen, Jon Haarberg (eds.), *Making Sense of Aristotle. Essays on Poetics*, London, Gerald Duckworth, 2001, p. 10,

sólo una educación liberal puede producir este tipo de hombres.

CONCLUSIONES

La relación de la teoría del arte de Sición con la naturaleza es innovadora para la época en la que tuvo lugar. No era una relación de dependencia mecánica del modelo, ni de imitación fotográfica de lo visto por el artista; más bien, el artista, sin dañar al verdadero modelo, que seguía siendo la naturaleza, creaba una imagen que la completaba a partir de la observación científica. La temprana maestría en el diseño y en los cálculos matemáticos convirtieron a los miembros de la escuela en personajes cultivados no sólo en las prácticas pictóricas, sino también en todas las técnicas adyacentes a la pintura.

El acercamiento a los textos de Platón y de Aristóteles, de Plinio y de Quintiliano, de Horacio y de Diógenes Laercio, nos han mostrado de manera clara cuánta importancia tuvo en el tránsito del s.V al. IV a.C. la enseñanza y la didáctica del dibujo y de la pintura en la sociedad griega. La maestría y el dominio de esta técnica o arte implicaba muchos más factores que los simplemente artísticos. La educación de marcado carácter liberal que se impartía en Sición era la materialización en muchos sentidos del ideal aristotélico de *paideia*. El concepto de χρηστογραφία actúa de vértice conceptual que permite contraponer y valorar la estética de la pintura en esta época. Por una parte, muestra el desarrollo intelectual y científico que la pintura había alcanzado como fenómeno artístico aglutinador de ciencia y técnica. Por otra parte, nos desvela el afán integral de la educación estética que en Sición comenzó a germinar para extenderse, con desigual fortuna, a otros puntos de la geografía griega.

La crítica de Platón a las artes se refiere a la situación general del

fenómeno artístico en Grecia y a la condición ontológica de la pintura, como *imitación de una imitación*. En *Rep.* 529d-e, Sócrates afirma que las obras de arte se pueden admirar pero que nunca podría aprender principios matemáticos de ellas, en clara referencia a la escuela de Sición. Los avances fundamentales en la pintura griega se dieron en la segunda mitad del s.V a.C. y a principios del s. IV a.C., coincidiendo con el periodo más creativo de Platón. Durante la primera mitad del s. IV a.C. el arte de la pintura claramente floreció y la función social del arte también cambió de manera drástica a partir de las novedades que llegaban desde Sición. Artistas de la talla de Lisipo o Apeles fueron alumnos y aprendices de esta metodología artística sicionia. Su concepción de la naturaleza es la misma que Aristóteles propone en algunas de sus obras; una visión renovada, científica, intelectual, una mirada del artista *sobre* la naturaleza. Esta liberación científica de la pintura y de la escultura supuso el primer paso hacia el Helenismo, hacia un arte más universal.

Bibliografía

- André**, Jacques, *Les noms des plantes dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- Aristóteles**, *Metafísica*, trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2003.
- , *Política*, introducción, trad. y notas de Manuela García Valdés, Barcelona, Gredos, 2007.
- , *Ética nicomaquea*, trad. y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2007.
- Azevedo**, Michelangelo, “Il colore nella antichità”, *Aevum*, XXVIII,1, 1954, pp. 151-167.
- Byvanck**, Willem, “Platon et l’art grec”, *Bulletin Antieke Beschaving*, XXX, 1955, pp. 35-39.
- Cram**, Robert, “The Place of the Fine Arts in Higher Education”, *The Bulletin of the College Art Association of America*, 1, 4, 1918, pp. 129-135.
- D’Avino**, Rita, “La visione del colore nella terminologia greca” *Ricerche linguistiche*, IV, 1958, pp. 99-134.
- Elvira**, Miguel Ángel, “Aportaciones al estudio de la perspectiva lineal en la Grecia del siglo V a.C.”, *Archivo Español de Arqueología*, 56, 1983, pp. 45-62.
- Freeman**, Kathlenn, *Greek City-States*, Londres, McDonald, 1950.
- Gage**, Jean, “La Balance de Cairos et l’épée de Brennus a propos de la rançon de L’Aurum Gallicum et de sa pesée”, *Revue Archeologique*, XLIII, 1981, pp. 141-176.
- Gernet**, Louis, “Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs”, en **Meyerson**, Ignace (ed.), *Problèmes de la couleur*, Paris, SEVPEN, 1957, pp. 313-326.
- Health**, Malcolm, “Aristotle and the Pleasures of the Tragic”, en Øivind Andersen, Jon Haarberg (eds.), *Making Sense of Aristotle. Essays on Poetics*, London, Gerald Duckworth, 2001, pp. 7-23.
- Keuls**, Eva, *Plato and Greek Painting*, Leiden, Brill, 1978.
- , “Skiagraphia Once Again”, en Eva Keuls (ed.), *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart- Leipzig, Teubner, 1997, pp. 107-145.
- Kingsley**, Peter, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Lord**, Carnes, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.
- Lynch**, John, *Aristotle’s School*, Berkeley, University of California Press, 1972.
- Maxwell-Stuart**, P.J., *Studies in Greek Colour Terminology*, Vol. I: GLAUKOS, Leiden, Brill [Mnemosyne, bibliotheca classica Batava, Supplementum, 65] 1981.
- Millar**, Walter, *Daedalus and Thespis*, Vol. III: *Painting and Allied Arts*, Missouri, University of Missouri, 1932.
- Mugler**, Charles, *Platon et la recherche mathématique de son époque*, Strasbourg, Naarden, 1964.
- Nightingale**, Andrea, “Liberal Education in Plato’s Republic and Aristotle’s Politics”, en Yun Lee Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Brill, 2001, pp. 133-175.

- Pfuhl**, Ernst, “Apollodoros ‘ο σκιαγράφος” *Journal des instituteurs* 25:12-28, 1910.
- Plinio**, Cayo, *Textos de Historia del Arte*, traducción de María Esperanza Torrego, Madrid, Antonio Machado, 2001.
- Quarta**, Cosimo, *L'utopia platonica, il progetto politico di un grande filosofo*, Milán, Franco Angeli Libri, 1985.
- Raina**, Giampiera, “Considerazioni sul vocabolario greco del colore”, en Simone Beta, *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici* (Atti della giornata di studio Siena, 28 marzo 2001), Fiesole (Firenze), Cadmo 2003.
- 25, 2003.
- Rankin**, Harry, *Plato and the Individual*, Londres, Barnes & Noble, 1964.
- Robb**, Kevin, *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford University Press, 1994.
- Schefold**, Karl. *Kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter, 1930.
- Schmitter**, Peter, “Compulsory Schooling at Athens and Rome?”, *American Journal of Philology* 96, 1975, pp. 276- 289.
- Schöne**, Richard, “SKIAGRAFIA” *Journal des instituteurs* 27:19-23, 1912.
- Schweitzer**, Bernhard. *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tubinga, Max Niemeyer, 1953.
- Scognamillo**, Pietro, “La mescolanza dei colori nel trattato *Del senso e I sensibili* di Aristotele e la tecnica dei pittori greci”, *Da Aristotele alla cina. Sei saggi di storia dell'arte universale*, Roma, Bagatto, 1994.
- Seltman**, Charles, *Approach to Greek Art*, Londres, Studio Publications, 1948.
- Steven**, R.G. “Plato and the Art of his Time” *Classical Quarterly*, 27, pp. 149-155, 1933.
- Taylor**, Henry, *Ancient Ideals. Volume I*, Nueva York, McMillan, 1921.
- Vanhoutte**, Maurice, *La Philosophie Politique de Platon dans les “Lois”*, Lovaina, Publications Universitaires de Louvaine, 1954.
- Versenyi**, Laszlo, “Plato and His Liberal Opponents”, *Philosophy*, XLVI: 222, 1971.
- Warry**, John, *Greek Aesthetic Theory*, Londres, Methuen, 1962.

Webster, Taylor, “Plato and Aristotle as Critics of Greek Art” *Symbolae Osloenses* 29: 8-23, 1952.

Woody, Thomas, *Life and Education in Early Societies*, Nueva York, McMillan, 1949.