

# *ArcheoArte*

2



Jorge Tomás García

Estética, técnica y didáctica de la pictura de Sición

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte  
(ISSN 2039-4543)  
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio  
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1  
09124 CAGLIARI

**Comitato scientifico internazionale**

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Atilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin; Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

**Direzione**

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman, Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

**Direttore scientifico**

Simonetta Angiolillo

**Direttore responsabile**

Fabio Pinna

**Segreteria di Redazione**

Daniele Corda, Marco Muresu

**Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”**

Maria Adele Ibba

**Impaginazione**

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

**in copertina:**

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

# Estética, técnica y didáctica de la pictura de Sición

Jorge Tomás García

Universidad de Murcia (España)

jorge.tomas@um.es

**Riassunto:** La pintura griega adquirió en Sición una dimensión hasta entonces desconocida. Con Eupompo, un nuevo elemento didáctico entra en el mundo de la pintura y se establece una nueva posición social para el artista y para la pintura. Las posteriores figuras de la escuela, como Pánfilo o Pausias, continuaron el camino iniciado por Eupompo y difundieron el estilo de la escuela. Este estilo tenía a la naturaleza como principal motivo de su arte, siendo la primera y única maestra. A partir de aquí se perfeccionaron técnicas nuevas, como la encaustica. La pintura entró a formar parte de la educación liberal en Sición y después en el resto de Grecia. Platón y Aristóteles simbolizan los extremos opuestos de este nuevo panorama intelectual y artístico.

Parole chiave: Sición, Pintura, Eupompo, Dibujo, Platón, Aristóteles

**Abstract:** The Sicyonian school of painting has always been identified as one of the main enemies of Plato for many reasons, in particular for the use of scientific disciplines that, according to Plato should be reserved for the study of philosophy or dialectic. By contrast, Aristotle shares much of the aesthetic ideals of the school of Sicyon: his love for nature as a teacher of art or the maximum value of drawing within the liberal arts education. Fundamental advances in the development of Greek painting occurred during the second half of the fifth century BC and early fourth century BC, coinciding with the most creative period of Plato. During the first half of fourth century BC, the art of painting clearly flourished and the social function of art also changed dramatically from the news coming from Sicyon.

Keywords: Sicyon, Painting, Eupompus, Drawing, Plato, Aristotle

## Arte e historia en Sición

En la ciudad de Sición se produjo un cambio en la concepción social y económica de la figura del artista<sup>1</sup>. Para poder establecer ciertas premisas claras que nos ayuden a realizar una aproximación coherente al tema, es indispensable llevar a cabo una indagación sociológica y económica de la *polis* en cuestión. Este marco histórico, establecido ya con anterioridad, sirve para conocer y delimitar la posición del artista. La oscuridad es la nota dominante en la posición social de los primeros artistas, ya que aplicaban los

mismos instrumentos y usos que los artesanos. El artesano era el experto que dominaba y aplicaba las técnicas siguiendo una tradición que lo ampara. El resultado de ese proceso es acorde en forma y función. Este trabajo del artesano fue despreciado por los filósofos, ya que se trataba de un producto que surgía de lo artificial y terminaba creando un producto también artificial.

Pero en Corinto y en Sición la situación de los artesanos y de los artistas fue algo distinta desde los tiempos arcaicos. Según Heródoto, en Corinto el trabajo manual no estaba devaluado, pues fue la primera *polis*, debido a su posición geográfica, en desarrollar una industria de construcción naval poderosa, que nunca dejó de desarrollarse técnicamente<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Para Schweitzer, 1953 o Bandinelli, 1957 los artistas o artesanos ocuparon un lugar muy bajo en la escala social, con escasa consideración política. Guarducci, 1958, Philipp, 1968 o Lauter, 1974 han revalorizado el lugar del artista en el conjunto de la sociedad griega. Hümmerman se coloca en un interesante término medio.

<sup>2</sup> Bazin, 1896 p. 9; Burford, 1972 p. 184; Cambiano, 1971 p. 32; Heilmeyer, 1988 pp. 7-27.

Debido a esta importancia del trabajo manual, la labor de los artesanos no se vio devaluada como en otras ciudades aristocráticas, pasando por momentos de oscilante reconocimiento de sus prestaciones. En Atenas, si bien no con la precocidad de Corinto o Sición, también se valoró el trabajo de los artesanos desde el momento en que el progreso económico fue de primer orden. Llevado a términos económicos, esta progresiva especialización del trabajo técnico, exemplifica el paso de una economía de tipo doméstico autárquica a una economía urbana. El propio Platón, en sus primeros diálogos, presenta una valoración positiva de la técnica<sup>3</sup>.

Después de la invasión doria, Sición se convirtió en una de las primeras ciudades que llevaron a cabo un renacimiento artístico, y que siglos después tuvo su repercusión en el Renacimiento artístico italiano. Críticos modernos de pintura han señalado el paralelismo entre dos momentos de la pintura tan distantes. Como si de la Bolonia de dos mil años después se tratara, la Sición del s.IV a.C. se convirtió en centro y sede de algunas de las principales innovaciones de la pintura griega, y Pánfilo en el más cercano antepasado de los Carracci. Destacó la escuela sicionia en geometría, aritmética y óptica, disciplinas necesarias para crear obras simétricas y proporcionadas. Clasicismo y búsqueda teórica frente a la escuela tebano-ática de los Arístides, Eufranor, Nicias o Filoxeno de Eritrea, que todavía respiraban la sugestión romántica de Zeuxis o Parrasio. Eufranor trató de combinar la perfección académica de Sición con el gusto romántico de Arístides, a la manera de Sebastiano del Piombo entre Tiziano y Miguel Ángel<sup>4</sup>. Nicias de Atenas se encargaba de pintar las esculturas de Praxíteles, señal de que la policromía escultórica avanzaba al mismo tiempo que la pintura en el s.IV a.C.

### La *τέχνη* de los pintores de Sición

Estos pintores de Sición fueron dominadores de una *τέχνη* en su creación artística que les permitía unir a su talento natural para la pintura la virtuosidad en la ejecución ya que manejaban un método científico de

<sup>3</sup> Covarelli, 1980 p. 33.

<sup>4</sup> Este tipo de paralelismo entre escuelas y pintores de la Antigüedad y del Renacimiento son utilizados por ciertos autores, como en este caso Hinks, 1933 p. 19, para ilustrar con mayor facilidad la importancia y el ambiente pictórico de Grecia, tan difícil de describir en ocasiones debido a la absoluta ceguera material que envuelve todo el tema.

hacer las cosas<sup>5</sup>, un bagaje de conocimientos asimilados fruto de la experiencia acumulada en la utilización de una determinada técnica pictórica, en este caso la *χρηστογραφία*<sup>6</sup>. 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.

Los colores utilizados para esta policromía eran sutiles y delicados, debido a la manipulación que se tenía que hacer del mármol. Pausias llegó a ser el más notable de los pintores de Sición y en su variedad formal y material se le puede considerar como el precursor de los pintores alejandrinos. Las mejores técnicas de Pausias, sus innovaciones temáticas, sus pinturas en los techos, fueron recibidas con entusiasmo en el ambiente alejandrino. Tal llegó a ser la fama de la escuela que Polemón escribió un tratado sobre los *πίνακες* de Sición (Ath. XII, 567b)<sup>7</sup>. Los pintores de Sición fueron también pioneros y vanguardistas a la hora de teorizar sobre pintura.

La *χρηστογραφία*, por lo tanto, era tratada entre los pintores como la manera más vanguardista y moderna de hacer pintura. Existían unos maestros especia-

<sup>5</sup> En el entorno de Sición también se sitúa la teoría del arte de Jenócrates, que sentó las bases teóricas de este modo de hacer pintura. Los textos que generalmente son aceptados como pasajes de Jenócrates en la obra de Plinio son: sobre la terracota (*Nat.* 35.151-153), sobre el trabajo en mármol (*Nat.* 36.9-14), sobre la estatuaria en bronce (*Nat.* 34.54-68), sobre el origen de la pintura (*Nat.* 35.15-16), sobre la monocromía (*Nat.* 35.56), sobre la catágrafia (*Nat.* 35.56), sobre Polignoto (*Nat.* 35.58) y sobre los siguientes pintores; Apolodoro (*Nat.* 35.60), Zeuxis (*Nat.* 35.61-64), Parrasio (*Nat.* 35.67-68), Pánfilo (*Nat.* 35.76; *Nat.* 35.123), Pausias (*Nat.* 35.126), Eufranor (*Nat.* 35.128), Antidoto (*Nat.* 35.130), Nicias (*Nat.* 35.131), Nicófanés (*Nat.* 35.137), Apeles (*Nat.* 35.79-80; *Nat.* 35.107; *Nat.* 35.92; *Nat.* 35.94; *Nat.* 35.97).

<sup>6</sup> Pfhul lo denominó como *σκιαγραφία*, y Pollitt lo define como “dibujar o pintar sombreando”. Ambos atribuyen la originalidad a Apolodoro, pero Quintiliano (XII, 10, 4) apunta a Zeuxis como el primero en manejar esta técnica. Para el autor latino, el método pictórico de Apolodoro era una lectura en dos dimensiones de la pintura en el plano, pero el avance de Zeuxis fue mayor ya que llegó de manera tridimensional a las partes de la pintura que el espectador no percibía en una primera impresión. La postura de Apolodoro la defiende Plinio (*Nat.* 35.60-62). Lo más común es atribuir a Quintiliano un error de interpretación y seguir a Plinio. Bruno, 1977 p. 184.

<sup>7</sup> Ath. XII, 567b: Οὐκ ἀν δέ τις σε καὶ πορνογράφον καλῶν, ὡς Αριστείδην καὶ Πλασίαν ἔτι τε Νικοφάνη τούς ζωγράγους. Μνημονεύει δέ αὐτῶν ὡς ταῦτα καλῶς γραφόντων Πολέμων ἐν τῷ Περὶ τῶν ἐν Σικυωνὶ πινάκων.

listas que se encargaban de enseñarla a sus discípulos a cambio de grandes cantidades de dinero, y la anécdota de Pánfilo sobre su salario así lo confirma. 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. Antes de la irrupción de Eupompo, como personaje principal de la escuela de Sición, se dividían en dos las escuelas o tendencias pictóricas de la época: por un lado, la heládica, por otro, la asiática. Después de Eupompo se pasó a hablar de la Escuela de Jonia, de la Escuela de Sición y de la Escuela de Atenas (Pl. *Nat.* 35.75). Cada una con sus peculiaridades; mientras que los jonios y los atenienses se caracterizaron por un estilo que potenciaba la individualidad del artista, la gracia, el refinamiento del Oriente y la búsqueda de la belleza ideal, los sicionios buscaron la imitación perfecta de la naturaleza como objetivo y guía de su arte. Los integrantes de la escuela de Sición fueron pintores de historia, de retratos, de animales, de flores, etc. Alcanzaron una variedad de estilos que adelanta y recuerda el esplendor de la pintura flamenca que se produjo muchos siglos después. Con Eupompo, un nuevo elemento entra en el mundo del arte y se establece una posición social diferente para el artista<sup>8</sup>.

### La nueva metodología pedagógica de Eupompo

La figura de Eupompo es para nosotros prácticamente desconocida en la actualidad, si bien fue celebradísimo entre sus coetáneos por sus méritos artísticos. Sabemos que fue contemporáneo de Parrasio o Timantes<sup>9</sup>. Aunque algunos apuntan que su personalidad no debió de ser muy diferente a la de cualquier maestro surgido de la influencia de Zeuxis o Parrasio<sup>10</sup>, creando un sistema pictórico inclinado hacia la *μίμησις*<sup>11</sup>. Tan sólo nos ha llegado el título

<sup>8</sup> Isager, 1991 p. 128. Las noticias que tenemos sobre otros artistas que teorizaron sobre arte son: Policletos (Gal. *De Placitis Hippocratis et Platonis*), Parrasio (Plin. *Nat.* 35.67), Asclepiodoro (Plin. *Nat.* 35. 107), Apeles (Plin. *Nat.* 35. 79-107), Eufranor (Plin. *Nat.* 35. 129), Agatarco (Vitruv. *Arch.* 7, *praef.* 11), Melantio (Diog. Laerc. 4,3) y a través de la Suda nos ha llegado también la noticia de que Antígono de Caristos, Protógenes y Pánfilo escribieron sobre arte.

<sup>9</sup> Woltmann, 1880 p. 51.

<sup>10</sup> Capitani D'Arzago, 1945 p. 60.

<sup>11</sup> Como muy bien indicó Carey, 2003 p. 126, la fascinación

de un cuadro y poca información a través de Plinio. El cuadro en cuestión se ha identificado gracias a una copia romana que se conserva en el Palacio Rospigliosi<sup>12</sup>. La obra demuestra la preocupación que tenía el maestro de Sición por la correcta composición de los espacios y figuras ya que representaba a un “vencedor en el certamen gimnástico que sostiene la palma”<sup>13</sup>, *est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens* (Plin. *Nat.* 35.75)<sup>14</sup>. Todo parece indicar que se trataba de una iconografía conocida y repetida por el autor, como los atletas para Zeuxis o los héroes para Timantes. Además, la iconografía del atleta con la palma es conocida y recurrente en el mundo grecolatino<sup>15</sup>.

La fama de la escuela de Sición seguía intacta en tiempos de Plutarco, y el concepto de *χρηστογραφία*, “pintura buena o perfecta” (Plut. *Arat.* 13)<sup>16</sup>, demuestra la valía de la escuela, que atrajo a Apeles, convencido de que lo mejor para su arte era participar de la gloria de la pintura sicionia. 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<sup>17</sup>. El estilo de la escuela es el resultado de una cultura madura impregnada de conocimientos artísticos, y la organización y el desarrollo de la misma acrecentaron la capacidad intelectual de las relaciones artísticas.

---

que Plinio tiene por el naturalismo, por la capacidad para representar la naturaleza como habilidad artística en la relación hombre-mundo, hace que debamos interpretar sus juicios con cautela y de manera paralela a otras fuentes o testimonios. Aunque su capacidad para realizar juicio sobre las obras también resulta admirable, Heuzé, 1987 pp. 29-39, así como su constante interés por la estética, Alain, 1987 pp. 55-67.

<sup>12</sup> Swindler, 1929 p. 266.

<sup>13</sup> Moreno, 1987 p. 131.

<sup>14</sup> Plin. *Nat.* 35. 75: *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praceptorum. est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens. ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam: genera, quae ante eum duo fuere — Helladicum et Asiaticum appellabant —, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum.*

<sup>15</sup> Tarbell, 1908 pp. 264-272.

<sup>16</sup> Plut. *Arat.* 12.6-13.2: ἐκ δέ Καρίας χρόνῳ πολλῷ περιποιθεῖς εἰς Αἴγυπτον, πατρόθεν τε τῷ βασιλεῖ διακειμένῳ πρὸς αὐτὸν οἰκείως ἐνέτυχε καὶ τεθεραπευμένῳ γραφαῖς καὶ πίναξιν ἀπό τῆς Ἐλλάδος, ἐν οἷς κρίσιν ἔχων οὐκ ἀμούσον ὁ Ἀρατος ἀεί τι τῶν τεχνικῶν καὶ περιττῶν, μάλιστα δέ Παμφίλου καὶ Μελάνθου, συνάνων καὶ κτώμενος ἀπέστελλεν. Ἕνθει γάρ ἔτι δόξα τῆς Σικουωνίας μούσης καὶ χρηστογραφίας, ὡς μόνης ἀδιάφθορον ἔχούσης τὸ καλόν, μᾶλλον ἡ τέχνης δεόμενον μεταλαβεῖν.

<sup>17</sup> Michel, 1939 p. 58.

El cambio social llegó a su punto máximo en el siglo V-IV a.C cuando algunos artistas, especialmente los pintores, obtuvieron una fama desmedida en época de los sofistas<sup>18</sup>. Ganaron dinero con rapidez y facilidad, e hicieron gala en ocasiones de una vanalidad insolente. Zeuxis y Parrasio son los pintores que mejor ejemplifican esta actitud. La elevada condición de los artistas en la época dorada del arte griego se conoce indirectamente por la cultura de algunos de los artistas más destacados: Policleto escribió su famoso *Canon* o Eufranor, escultor y pintor, escribió tratados sobre la proporción y los colores. En la escuela de Sición, Pánfilo escribió una obra sobre la pintura y sobre los pintores (Suda, *Pamfilos*). Por tanto, el rol social del artista al final del siglo V a.C. siguió estando, esencialmente, unido a la expresión de colectividad de la ciudad en algunos de sus factores. Especialmente en la religión como símbolo teológico, y en la expresión de la belleza como reveladora de verdades místicas<sup>19</sup>, como auxiliar de la fe y lección del patriotismo.

Tan sólo a partir del s.IV a.C. se dio la verdadera oportunidad de reorganizar la situación entre el arte visual, la élite intelectual y la sociedad. En el s.V a.C. ya se empezaba a dar la interacción entre los intereses artísticos y las preocupaciones intelectuales contemporáneas. Por ejemplo, la pintura mural ya recogía historias conmemorativas que narraban guerras civiles o sufrimientos colectivos, a través de un tratamiento complejo de la perspectiva como elemento configurador del espacio<sup>20</sup>. Este crecimiento del artista en la sociedad, y su inserción dentro del programa pedagógico de los jóvenes griegos, fue el principal caballo de batalla para Platón, ya que reclamaba un conocimiento científico detrás de esa *τέχνη*<sup>21</sup>, y la pintura o escultura no estaba al nivel dialéctico de la filosofía o la retórica como componentes de la nueva educación.

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. Antes de la aparición de los grandes maestros de pintura, Sición y Corinto tenían una importante manufactura de vasos y cerámica sicionocorintia<sup>22</sup>. Lo que parece casi seguro es que en la zona norte del Pelo-

poneso 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). Por lo tanto, y debido a la cantidad de semejanzas culturales que une a ambas *poleis*, parece que el clima, la cercanía de puertos comerciales que importaban y exportaban no sólo productos sino también influencias culturales, fueron definitivos para preparar un ambiente artístico fecundo. Igualmente, fueron dos pintores, uno de Sición y otro de Corinto, quiénes se disputan la primacía de la pintura de trazos. Tanto Arídices de Corinto y Teléfanos de Sición, sin usar ningún color todavía, ya sombreaban el interior del contorno (Plin. *Nat.* 35.16). Realmente, los griegos no fueron los inventores de la pintura como manifestación artística de un espíritu colectivo, pero si es la primera cultura que nos ha dejado una cantidad importante de datos de artistas que alcanzaron relevancia cultural y social con su científica *τέχνη*. Después de la invasión doria, Sición se convirtió en una de las primeras ciudades que llevaron a cabo un renacimiento artístico<sup>23</sup>, que siglos después tuvo su repercusión en el Renacimiento artístico italiano<sup>24</sup>.

### La dignidad educativa del dibujo y la pintura

Desde la maestría de Eupompo se sentaron las bases para que el dibujo fuera incluido en los planes de estudio para los más pequeños, *huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipere turque ars ea in primum gradum liberalium* (Plin. *Nat.* 35.77). El término utilizado en latín es *pictura*, equivalente a nuestra “pintura” u “obra representada”. En esta afirmación clave de Plinio cobra valor el significado de *γραφική*, expresión griega lo más cercana posible a nuestro “pintar”, como materia relativa a la pintura o al dibujo que se puede enseñar a los más jóvenes en la escuela. Para los griegos *γράφω* contenía más de un significado: podía ser entendido como rayadura o línea, incisión, dibujo o pintura<sup>25</sup>. Fueron los griegos los primeros en utilizar el arte de la pintura en nuestro sentido moderno, no sólo a través de esquemas de colores básicos, sino que utilizaron la luz y la sombra para modelar y cambiar la luz y los colores. La pintura era para los griegos, al igual que

<sup>18</sup> Por ejemplo Fidias sufrió un famoso proceso por impiedad, como también lo hicieron Sócrates, Anaxágoras o posteriormente Aristóteles. Para estos procesos ver Byvanck, 1946 p. 36.

<sup>19</sup> De Ridder & Deonna, 1924 p. 124.

<sup>20</sup> Tanner, 2006 p. 169.

<sup>21</sup> Tanner, 1999 p. 167.

<sup>22</sup> Johanssen, 1918 p. 162.

<sup>23</sup> Girard, 1889 p. 228.

<sup>24</sup> Robertson, 1975 p. 484.

<sup>25</sup> Rumpf, 1947 p. 21.

para nosotros, un pedazo del mundo exterior modelado por los sentidos del propio artista. De hecho, la lengua griega no distingue entre dibujar, pintar o escribir, sino que utiliza para los tres verbos el mismo en griego: *γράφω*<sup>26</sup>.

El mejor testimonio de ello lo tenemos en Platón (*Pl. Phdr.* 264b5), ya que en este punto *γράφοντι* se refiere al escritor, al que a través de sus escritos plasma sus pensamientos. 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* (Plin. *Nat.* 35.77). 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. *Polit.* 1337b4).

La educación había gravitado sobre algunos pilares básicos en la educación de los jóvenes. Estos pilares eran la poesía (*Pl. Protag.* 326a), el canto y la danza<sup>27</sup>. La *μουσική* tenía especial importancia acompañando a la poesía, y formaba junto a la *γυμναστική* las dos ramas principales de la *παιδεία* arcaica. En este contexto es especialmente relevante el problema de la *μίμησις*, ya que se representaban continuas audiencias manifestaciones orales, como veremos más adelante. 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 hombre<sup>28</sup>, junto con el *πάθος* de los trágicos, el individualismo de la sofística, la armonía pitagórica

<sup>26</sup> Característica del lenguaje griego que complica el estudio de algunas parcelas de investigación, como por ejemplo ocurre con la cerámica, ver Neer, 1998 p. 38. La evolución del concepto de “escribir” para los griegos a partir de *γράφω* lo hace Svenbro, 1988.

<sup>27</sup> Freeman, 1950 p. 237. Levinson, 1953 p. 501, en ocasiones el sistema platónico de educación ha sido identificado con nuestro concepto moderno de “totalitarismo”. Este concepto contemporáneo debe relacionarse con el gobierno que se basa en el nacionalismo, que cree en la superioridad racial de un pueblo, que enfatiza el poder de las leyes como base del poder y que concibe el Estado como fin en sí mismo para mantener la pureza de la raza y la organización estricta del pueblo para la guerra. En *Lg.* se acerca mucho más al modelo espartano: comidas comunes, también para a las mujeres, prohibición de trato y comercio con extranjeros excepto en ocasiones y con vigilancia especial, censura estricta del arte, números de hijos determinados y entrenamiento militar.

<sup>28</sup> Becatti, 1951 p.33.

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 (Plin. *Nat.* 35.58).

Cuando Aristóteles encontró a Lisipo en Meza, el artista sicionio había llevado consigo la concepción del retrato que lo distinguía del resto de artistas contemporáneos que trabajaban en el mismo tema<sup>29</sup>. Lisipo se encontraba en plena madurez después de treinta años de trabajo, pero Aristóteles todavía no había vivido su segunda etapa ateniense. Este encuentro fue determinante para la futura realización de la *Poética*, ya que Lisipo también estaba acostumbrado a desarrollar obra teórica además de práctica, y muchos de sus preceptos estilísticos tienen cabida en la idea de arte que defiende Aristóteles en su obra. En otra de sus obras, Aristóteles defiende el valor pedagógico del dibujo, junto al de las letras, la gimnástica y la música (Arist. *Polit.* 1337b23). El dibujo y las letras porque las considera útiles para la vida, la gimnástica adecuada para formar el valor de los jóvenes. Más adelante, Aristóteles repite la antigua fórmula de Eupompo, (Arist. *Pol.* 1337b24), al señalar que la naturaleza es el principio de todo. La utilidad de la enseñanza del dibujo esta totalmente demostrada para Aristóteles<sup>30</sup>, ya que, además de para evitar engaños en la compra de muebles y utensilios, sirve para formar un conocimiento más exquisito de la belleza de los cuerpos (Arist. *Polit.* 1338a40). La mayor prueba de la conexión entre el ideal artístico de Aristóteles y la idea de pedagogía artística de la escuela de Sición reside en la concepción de la pintura como integrante del sistema de las artes liberales que debe ser practicada por hombres libres. Plinio había apuntado que este tipo de enseñanzas siempre habían sido vetadas a esclavos, y que tuvieron el prestigio de ser practicadas por hombres libres y personajes de alto rango, *semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercent, mox ut honesti, perpetuo interdictio ne servitia docerentur. Ideo neque in hac neque in toretutice ullius, qui servierit, opera celebrantur* (Plin. *Nat.* 35.77). Para Aristóteles, esta preocupación ex-

<sup>29</sup> Moreno, 1995 p.18.

<sup>30</sup> Ver índice léxico de Denooz, 1996. Además del término *ζώγραφος* para referirse al pintor como el encargado de trazar líneas, puede utilizar el de *eikonoπoίoς*, como el hacedor de imágenes. Wartelle, 1985 p. 38, define de manera más detallada la aparición de los términos referidos a la pintura y a la imitación: *γραφένς* (1448a5, 1450a26), *γραφή* (1450a28, 1455a2), *γραφική* (1450b1), *γραφεῖν* (1454b11, 1460b32, 1461b13, 1462b18).

clusiva de la idea de utilidad no conviene ni a almas nobles ni a hombres libres. 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.* 131a; Pl. *Lg.* 806d, 846d, 919d). 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 artesano es citado como *demiurgo*, como el que ejerce un servicio público al servicio del Estado, un productor, un creador manual. Este trabajador manual debe restringir su trabajo a un tipo arte o especialización, ya que es imposible que una persona ejerza bien muchas artes a la vez (Pl. *R.* 374a4). El trabajador manual se empobrece a sí mismo y al Estado cuando intenta ser polifacético y abarcar una mayor cantidad de trabajo del que puede crear.

Esta corriente de pensamiento platónico, 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<sup>31</sup>. 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 trabajo<sup>32</sup>. 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<sup>33</sup>.

Muy contraria es la opinión de Aristóteles al respecto (Arist. *EN* 1140A6), ya que según su criterio la construcción es un arte y un modo de ser racional para la producción, 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<sup>34</sup>. 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. Aristóteles afirma que, 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 (Arist. *Metaph.* 981b20).

Por lo tanto, el ejemplo de la escuela de pintura de Sición, desde la maestría de Eupompo, sirve de paradigma para conocer el universo artístico de Grecia a través de la opinión de aquellos que reflexionaron sobre este tema, como lo hicieron Platón y Aristóteles.

## Bibliografía

- Alain, M. 1987. L'esthétique de Pline l'Ancien. *Helmantica* 38, 55-67.
- Bazin, H. 1896. *De la condition des artistes dans l'antiquité grecque*, Paris: Hachette.
- Becatti, G. 1951. *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florencia: Sansoni.
- Bruno, V. 1977. *Form and Colour in Greek Painting*, Londres: Thames & Hudson.
- Burford, A. 1972. *Craftsmen in Greek and Roman Society*, London: Thames and Hudson.
- Byvanck, W. 1955. Platon et l'art grec. *Bulletin Antieke Beschaving* 30, 35-39.
- Cambiano, G. 1971. *Platone e le tecniche*, Turín: Einaudi.
- Capitani D'Arzago, A. 1945. *La "Grande Pittura" greca dei secoli Vº e IVº a.C.* Milán: Vita e Pensiero.
- Carey, S. 2003. *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford: Studies in Ancient Culture.
- Denooz, 1996. L'étendue du lexique d'Aristote. *Aristotelica Secunda, Mélanges offerts à Christian Ruttén*, 81-91, Liège.
- De Ridder, A. & Deonna, W. 1924. *L'art en Grèce*. París: La Renaissance du Livre.
- Freeman, K. 1950. *Greek City-States*, Londres: Macdonald.
- Girard, P. 1889. *L'éducation athénienne au Vº et au IVº siècle avant J.-C.* París: Hachette.
- Heilmeyer, W. 1988. Arte antica e produzione artistica. Lo Studio dello oficin nell'archeologia classica. *Quaderni Uribnati di Cultura Classica* 28(1), 7-27.
- Heuzé, P. 1987. Pline critique d'art? Les avis contradictoires de Diderot et Falconet. *Helmantica* 38, 29-39.
- Isager, J. 1991. *Pliny on Art and Society. The Elders Pliny's Chapters on the History of Art*, Londres: Odense University Classical Studies.
- Johansen, F. 1918. *Sikyoniske Vaser*. Copenhague.
- Keuls, E. 1978. *Plato and Greek Painting*, Leiden: Brill.
- Levinson, R. 1953. *In Defense of Plato*, Cambridge: Harvard University Press.
- Michel, G. 1939. *Les chefs-d'Oeuvre de la peinture grecque*. París: Michel.
- Moreno, P. 1987. *Pintura greca. Da Polignoto ad Apelle*. Milán: Mondadori.
- Moreno, P. 1995. *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Milan: Fabbri Editore.
- Neer, 1998. Imitation, Inscription and Antiologic. *Mètis* 13(1), 17-38.
- Svenbro, J. 1988. *Phrasikleia. Anthropologie de la lectura en Grèce ancienne*, París: Éditions La Découverte.
- Swindler, M. 1929. *Ancient Painting*, New Haven: Yale University Press.
- Tanner, J. 1999. Culture, social structure and the visual arts in

<sup>31</sup> Versenyi, 1971 p. 222.

<sup>32</sup> Rankin, 1964 p. 130.

<sup>33</sup> Seltman, 1948 p. 76.

<sup>34</sup> Taylor, 1921 p. 266.

- classical Greece. *Porceedings of the Cambridge Philological Society* 45, 136-176.
- Tanner, J. 2006: *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, society and artistic rationalisation.* Cambridge: Cambridge Classical Studies.
- Tarbell, 1908. The Palm of Victory. *Classical Philology* 3, 264-272.
- Taylor, H. 1921. *Ancient Ideals. Volume I.* New York : Macmillan.
- Rankin, H. 1964. *Plato and the Individual.* Londres: Methuen.
- Robb, K. 1994. *Literacy and Paideia in Ancient Greek*, Oxford.: University Press.
- Robertson, M. 1975. *A History of Greek Art I.* Cambridge: CUP.
- Rouveret, A. 1989. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Vº siècle avant J.-C. Iº siècle ap. J.-C.).* Roma: École Française de Rome.
- Rumpf, 1947. Classical and Post-Classical Greek Painting. *Journal of Hellenic Studies* 67, 10-21.
- Seltman, C. 1948. *Approach to Greek Art.* Londres: Studio Publications.
- Schweitzer, B. 1953. *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tubinga.
- Versenyi, 1971. Plato and His Liberal Opponents. *Philosophy* 46, 222-237.
- Wartelle, A. 1985. *Lexique de la "Poétique" d'Aristote*, Paris: Les Belles Lettres.
- Woltmann, A. 1880. *History of Painting: Ancient, Early Christian, and Medieval Painting.* Londres: Colvin.

