



BOLETÍN DE ESTÉTICA

CUESTIONES DE CARÁCTER,
EMPATÍA, EXPRESIÓN,
ANALOGÍA

Andrea Pinotti

PLATÓN, ARISTÓTELES
Y LA ESCUELA DE PINTURA
DE SICIÓN

Jorge Tomás García

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO VIII | SEPTIEMBRE 2012 | N° 21

ISSN 1668-7132

**CUESTIONES DE CARÁCTER, EMPATÍA,
EXPRESIÓN, ANALOGÍA**
ANDREA PINOTTI

**PLATÓN, ARISTÓTELES Y LA ESCUELA DE
PINTURA DE SICIÓN**
JORGE TOMÁS GARCÍA

SUMARIO

Andrea Pinotti
Cuestiones de carácter, empatía, expresión, analogía
Pág. 7

Jorge Tomás García
Estética de la pintura en Platón y Aristóteles
Pág. 41

**CUESTIONES DE CARÁCTER, EMPATÍA,
EXPRESIÓN, ANALOGÍA**
ANDREA PINOTTI

Andrea Pinotti
(Università degli Studi di Milano)

Cuestiones de carácter, empatía, expresión, analogía

Traducido del italiano por
Miguel Alberti (UNLP) y Eugenio Monjeau (UBA)

Resumen

Desde su primera aparición a fines del siglo XVIII (Herder, Novalis) y, especialmente, durante su Edad de Oro entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Vischer, Lipps), las teorías de la empatía (*Einfühlung*) interpretaron el viejo tópico de la animación de lo inanimado por medio de un modelo hidráulico: el de los vasos comunicantes. El sujeto humano llena el objeto vacío con sus sentimientos. El indefendible subjetivismo psicologista construido sobre la base de ese modelo fue criticado radicalmente, tanto por los teóricos de la *Gestalt* como por los fenomenólogos, que rechazaban la noción de proyección emocional y proponían en cambio que cada entidad, sea humana o no humana, tiene una expresividad particular. De todos modos, la noción de empatía no se vio refutada del todo por esas críticas, puesto que no se corresponde exactamente con el modelo hidráulico. En este ensayo intento mostrar que es posible una versión no subjetivista de la *Einfühlung*, por vía de la referencia a la caracterología analógica desarrollada en el círculo de la escuela de Lipps (Pfänder, Geiger, Klages).

Palabras clave

Empatía– Subjetivismo – Expresión – Caracterología analógica

Questions of character, empathy, expression, analogy

Abstract

Since their first appearance in the late 18th century (Herder, Novalis), and particularly during the golden age between the late 19th and the early 20th century (Vischer, Lipps), the theories of empathy (*Einfühlung*) have fre-

quently interpreted the ancient issue of the animation of the inanimate on the basis of a hydraulic model of communicating vases: the human subject fills the void object with her/his feelings. The unsustainable psychologistic subjectivism underpinned by such model was radically criticized both by *Gestalt* theorists and phenomenologists, who rejected the idea of emotional projection and claimed the expressivity peculiar to any entity, both human and non-human. Nevertheless, the notion of empathy is not completely confuted by such criticism, for it does not completely coincide with the hydraulic model. In my paper I will try to show the possibility of a non-subjectivistic version of the *Einfühlung* referring to the analogical characterology developed in the circle of Lipps' school (Pfänder, Geiger, Klages).

Key words

Empathy – Subjectivism – Expression – Analogical Characterology

“SILBA EL VIENTO, BRAMA LA TORMENTA”*

En el párrafo §59 de la tercera *Crítica* –allí donde se trata acerca de la belleza como símbolo de la moralidad y, más generalmente, de los vínculos entre la intuición, el entendimiento y la razón, en relación con las hipotiposis esquemática y simbólica–, Kant se detiene finalmente en el uso frecuente, en el ámbito del sentido común, de la “analogía” (*Analogie*), en virtud de la cual

a bellos objetos de la naturaleza o del arte damos a menudo nombres que parecen poner a la base un juicio moral. Decimos de edificios y árboles que son mayestáticos, soberbios, o de praderas que son risueñas y alegres; hasta los colores son llamados inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que encierran algo análogo a la conciencia de un estado de ánimo producido por juicios morales.¹

* Primer verso de “Fischia il vento, urla la bufera”, famosa canción popular italiana escrita por el médico ligurés Felipe Cascione en apoyo de los movimientos partisanos de resistencia al régimen fascista. La música es la de la también célebre canción rusa “Katyusha”. [N. de los T.]

¹ Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a. c. di Leonardo Amoroso, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1995L, vol. I, pp. 550 y 551. Ed. esp.: *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977; §59 p. 310.

(Recibido: 17/03/2012 Aprobado: 20/04/2012)

Por lo tanto, y para limitarnos al ejemplo cromático, podríamos decir que un cierto blanco, un cierto verde *son* al espectro de los colores *como* una expresión de inocencia u otra de modestia *son* a la gama de manifestaciones de estados de ánimo (aquella correspondencia entre “acciones sensibles y morales” del color que poco después Goethe indagaría en su *Farbenlehre*).² Este pasaje (*Übergang*) es habilitado por una función suprema, que conecta esferas del sentido que de otro modo se encontrarían separadas: la hipotiposis simbólica, o exhibición indirecta, que opera precisamente por analogía. Se trata de una función que, para traer a colación el célebre ejemplo del párrafo 59, pone en conjunción (*sym-ballein*) dos elementos entre los cuales “no hay ningún parecido [*keine Ähnlichkeit*]”, como un estado despótico y un molino mecánico, despejando, en todo caso, contra su patente heterogeneidad, algo de análogo, de compartido y común –una semejanza si no directamente entre los elementos en juego, sí, al menos, entre las reglas (*Regeln*) que gobiernan nuestra reflexión acerca de ellos–, algo que permite ese apareamiento, y la representación del primero a través de la imagen del segundo.

Aun si la cuestión, por demás interesante y poco explorada, no puede ser en ese contexto profundizada al máximo (“no es este el lugar para detenerse en ello”) Kant no renuncia en el intento de llamar nuestra atención acerca del hecho de que

nuestra lengua está llena de semejantes exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo un símbolo para la reflexión. Así, las palabras *fundamento* (apoyo, ba-

se), *depende* (estar mantenido por arriba), *fluir de* (en lugar de seguirse), *sustancia* (lo que lleva los accidentes según se expresa Locke) e innumerables más, no son esquemáticas, sino simbólicas hipotiposis y expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino sólo según una analogía con la misma.³

En la primera mitad del siglo XVIII, un filósofo mucho más dispuesto que Kant a detenerse en las cuestiones lingüísticas, Vico, había preferido llamar *metafórica* aquella facultad suprema de la lengua que la tercera *Crítica* designó como *simbólica*. En el contexto de su propia filosofía de la historia del lenguaje, convencido de que la figuración poética –y no la literalidad prosaica– constituía su modalidad originaria, Vico describe a sus hombres primeros, que “carecían de todo raciocinio y, en cambio, todos tenían robustos sentidos y vigorosísima fantasía”,⁴ como si estuvieran empeñados en extraer su inspiración para ponerles nombres a las cosas de inmediatas analogías corpóreas:

Es digno de observación que en todas las lenguas la mayor parte de las expresiones en torno a las cosas inanimadas se han elaborado con elementos extraídos del cuerpo humano, de sus partes, así como de los sentimientos y las pasiones humanas. Por ejemplo, “cabeza” por cima o principio, “frente” y “espalda” por delante y detrás, “ojos” de las viñas y lo que llaman “luces” para designar los ingredientes de las casas; “boca”, toda abertura; “labio”, borde de un vaso o de cualquier otra cosa; “diente” de arado, de rastrillo, de sierra, de peine; “barbas”, las raíces; “lengua” de mar. [...] “Reír” del cielo, del mar; “silba” el viento; “murmura” la ola; “gime un cuerpo bajo un gran peso”.⁵

² Johann Wolfgang von Goethe, *La teoría dei colori*, ed. it. della “Parte didattica” a c. di Renato Troncon, Milano, il Saggiatore, 199, pp. 189. 215. Ed. esp.: “El efecto sensible-moral del color”, en *Teoría de los colores*, trad. de Pablo Simon, Buenos Aires, Poseidón, 1945, pp. 205-236.

³ I. Kant, *op. cit.*, pp. 544-547; ed. esp.: p. 309.

⁴ Giambattista Vico, *La ciencia nuova*, a c. di Fausto Nicolini, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. I, p. 172. Edición española.: *Ciencia nueva*, trad. de José. M. Bermudo Madrid; 2 vols., Orbis, 1985, , vol. I, p. 162.

⁵ *Ibid.*, pp. 191 y 192; ed. esp., p. 176.

La “vigorosísima fantasía” del primer hombre le permite hacer de su cuerpo “un mundo entero”: “Él hace de sí mismo esas cosas”, allí se transforma, y esa metamorfosis es precisamente metáfora, transferencia, transporte que va del cuerpo al mundo. La corporeidad deviene de esta manera la condición estética de posibilidad de la recolección de la sensatez del mundo: el sentido (como *sensorialidad*) hace posible la aprehensión del sentido (como *significado*). Y es significativo que, si bien con una curvatura peculiar, también Vico, como luego Kant, emplee el término *regla* para caracterizar ese procedimiento de metabolización del mundo en el propio cuerpo: “El hombre ignorante se hace regla del universo”.⁶ Este hacerse regla no acaba en absoluto una vez sobrevenido y completado el proceso de racionalización e intelectualización: por el contrario, sobrevive en los modos de decir del lenguaje común aun hoy.

En el lenguaje ordinario, entonces, opera constantemente una *transferencia* –un *symbollein* (Kant), un *metapherein* (Vico)– que sabe cómo obtener lo idéntico de lo diverso, lo homogéneo de lo heterogéneo, iluminando semejanzas no de sustancia o de propiedad, sino más bien de relación, sobre cuya base no sólo el ser humano puede “reír”, sino también la pradera (Kant) o el cielo (Vico). Reconocer semejanzas de relación es privilegio de la reflexión por analogía.

La historia de las ideas nos enseña que la puesta en foco de las características de aquella reflexión no nace en el terreno de la teoría del lenguaje, sino sobre todo en el de la teoría de los números. La estructura fundamentalmente proporcional de la relación de analogía (*ana logon*) ya había sido notada por los antiguos matemáticos griegos. Arquitas de Tarento (B2 DK)⁷ solía distinguir entre la analogía *aritmética* (analogía de

diferencias; por ejemplo: “10 es a 6 como 6 a 2”, porque en ambos casos la diferencia es 4), la analogía *geométrica* (analogía de relaciones; por ejemplo: “8 es a 4 como 4 es a 2”, donde 2 es el divisor común) y la analogía *armónica* (“6 es a 4 como 4 es a 3”, donde el primer número supera al segundo en un tercio de su propia magnitud, así como el tercero supera al cuarto en un tercio de la magnitud de éste).

Pero ya Platón y Aristóteles aplican largamente el razonamiento analógico incluso por fuera del ámbito estrictamente matemático, conservando ciertamente el carácter proporcional originario puesto de relieve en la esfera de las relaciones numéricas. El primero, en sentido cosmológico, toda vez que en el *Timeo* (31c-32a) se confronta la relación entre los números instituida por la *analogía* con la relación entre los elementos del universo instituida por Dios. Y el segundo, en sentido ético: al razonar acerca de la justicia distributiva en la *Ética nicomaquea* (1131a 30 y ss.), el gusto es llevado a una “suerte de analogía [*analogon*]”, y se dice explícitamente que “*analogia isotes esti logon*”, que la analogía es una “igualdad de relaciones”.⁸ Y, amén del ámbito ético, también el poético se interesa directamente por la analogía, puesto que lo analógico es un modo de la metafóricidad: si *metáfora* es en general la “aplicación del nombre de una cosa a otra por medio de la transferencia (transposición) [*epiphorá*]”, ello puede ocurrir de cuatro formas: “Del género a la especie, de la especie al género y de la especie a la especie por vía de la analogía (proporción) [*kata to analogon*]” (*Poética*, 1457b7 y ss.). En este último caso se ve-

Roma-Bari, Laterza, 1969, pp. 493 y 494. La traducción española de Claudio R. Varela de todos los fragmentos de Tarento Arquitas se encuentra disponible online: <<http://archive.org/download/ArquitasDeTarentoFragmentaEtTestimonia-ArchytasOfTarentum/ArquitasDeTarento-FragmentaYTestimonia.doc>>

⁸ Aristotele, *Ética Nicomachea*, trad. it. a c. di Marcello Zanatta, 2 vols., Milano, Rizzoli, 1991, vol. I, pp. 336 y 337. Ed. esp.: Aristóteles, *Ética nicomaquea*, trad. de Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 165.

⁶ *Ibid.*, p. 192; ed. esp., p. 162.

⁷ En Gabriele Giannantoni (a c. di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, 2 voll.,

rifica la naturaleza sustancialmente proporcional-numérica de la metaforización analógica:

La relación de analogía o proporción es la que tiene lugar cuando el segundo término es al primero lo que el cuarto es respecto del tercero. Entonces, el autor usará el cuarto término por el segundo y el segundo término por el cuarto. Y en algunos casos es posible agregar a la metáfora un calificativo apropiado al término por el cual ha sido sustituido.⁹

Aristóteles esclarece tal relación con un ejemplo tan simple como eficaz, referido a dos divinidades y sus atributos respectivos: Dioniso (A) es a la copa (B) como Ares (C) es al escudo (D). Por vía de una metaforización analógica, se podría decir que la copa es el escudo de Dioniso (B=D+A), o que el escudo es la copa de Ares (D=B+C).

De las cuatro formas en que se procede por metáforas, aquella “por analogía [*kat’analogian*]” –tal como lo sostiene expresamente Aristóteles en la *Retórica* (1411a)– es la más exitosa.¹⁰ Ya lo sabía Pericles, que comparó con eficacia la pérdida de la juventud por causa de la guerra con el fin de la primavera cada año.

LA ANIMACIÓN DE LO INANIMADO

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad del pensamiento –volviendo al párrafo 59– de edificios o árboles majestuo-

⁹ Aristotele, *Retórica e poética*, trad. it. di Armando Plebe y Manara Valgimigli, en *Opere*, Roma-Bari, Laterza, 1984, vol. X, pp. 243 y 244. Ed. esp.: Aristóteles, *Poética*, trad. de Sergio Albano, Buenos Aires, Quadrata, 2004, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 161 y 162; ed. esp.: *El arte de la retórica*, trad. de E. Ignacio Granero, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 406 y 407.

sos y magníficos, campos felices y que ríen, colores inocentes, modestos y delicados? ¿Cuál es la facultad que gobierna la construcción de ese puente simbólico que permite tal transferencia de un ámbito del sentido a otro, del reino de lo inanimado al de lo animado, del mundo mineral y vegetal al de los sentimientos y los estados de ánimo? ¿Qué función permite esa transferencia que es transición o pasaje (*Übergang*) para Kant, transporte para Vico, aporte o aplicación (*epiphora*) para Aristóteles?

El mismo párrafo 59 sugiere (aunque lo haga casi *en passant*, evitando detenerse sobre la cuestión, y especialmente sobre el cómo y el porqué) que todo aquello le concierne al gusto, que permitiría, “sin un salto demasiado violento”, aquel pasaje (*Übergang*) entre dos esferas aparentemente heterogéneas como el reino de las cosas naturales o artificiales y el campo de los estados de ánimo: “El gusto hace posible, por decirlo así [*gleichsam*], el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento”.¹¹ En cuanto *sensus communis aestheticus* y “facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto” (§40),¹² el gusto gobernaría también la construcción de aquellos enunciados, muy frecuentes en el lenguaje ordinario, que se refieren a objetos como si fueran sujetos y a cosas como si fueran seres humanos. Si además consideramos que la analogización, como ya se vio, es una forma de exhibición o hipotiposis simbólica, y que “la facultad de exponer es la imaginación” (§17),¹³ tendremos que sumar al rol del gusto el de la *Einbildungskraft*, que no puede superponérsele sin más.

¹¹ I. Kant, *op. cit.*, p. 551; ed. esp., p. 310.

¹² *Ibid.*, p. 395 n. 11 y 397; ed. esp., p. 271.

¹³ *Ibid.*, p. 227; ed. esp., p. 229.

Vico también había acudido a la dimensión imaginativa, remarcando, como ya se ha visto, el carácter de los primeros hombres, que “carecían de todo raciocinio y, en cambio, todos tenían robustos sentidos y vigorosísima fantasía”,¹⁴ en virtud de los cuales aquellas bestezuelas se revelaban casi como niños, abocados a la tarea de “tomar entre sus manos cosas inanimadas y entretenerse y hablar con ellas como si fueran personas vivas”.¹⁵ El lenguaje poético –también Croce lo habría de destacar en su estudio sobre Vico– tendría “como fin la animación de lo inanimado, cuya tarea más sublime es dar vida y sentido a cosas que no lo tienen”.¹⁶

Padre de la antropología tanto como de la estética, Vico inauguraba así una reflexión sobre las funciones del pensamiento primitivo que más tarde sería explorada a lo largo y a lo ancho por los antropólogos, desde la “magia simpática” de Frazer a la “participación mística” de Lévy-Bruhl:¹⁷ contacto, contaminación, transferencia, simpatía, acción a distancia: son todas operaciones que articulan la creencia primitiva en la animación de lo inanimado. Pero ¿cómo hay que entender el genitivo presente en esa expresión? ¿En sentido subjetivo u objetivo? ¿Es acaso que lo inanimado está en realidad animado de por sí, o es más bien el primitivo quien lo anima, al conferirle aquella vida afectiva, que, por carecer de alma, no posee?

La primera opción es descartada inmediatamente por Vico, al menos

¹⁴ G. Vico, *op. cit.*, p. 172; ed. esp., p. 162.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172; ed. esp., p. 163.

¹⁶ Benedetto Croce, *La filosofía di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1965, p. 56.

¹⁷ Cf. James G. Frazer, *El ramo d'oro*, trad. it. di Lauro De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, cap. III. Ed. esp.: *La rama dorada: magia y religión*, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuz, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, cap. III; y Lucien Lévy-Bruhl, *Psiche e società primitive*, trad. it. a c. di Salvatore Lener, Roma, Newton Compton, 1975. Ed. esp.: *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* Buenos Aires, Lautaro, 1947.

en cuanto posibilidad epistemológica; los modernos no pueden ya esperar comprender realmente la experiencia primitiva sintiendo como sentían aquellas bestezuelas:

Está naturalmente negado poder entrar en la riquísima imaginativa de aquellos primeros hombres, cuyas mentes en absoluto eran abstractas, ni sutiles, ni espiritualizadas, porque estaban enteramente inmersas en los sentidos, rendidas a las pasiones, enterradas en los cuerpos. [...] Apenas se puede entender y no se puede imaginar cómo pensaban aquellos primeros hombres.¹⁸

La modernidad, a esta altura, intelectualizada y comprometida con la investigación científica de las causas, “demasiado retirada de los sentidos” y abocada al pensamiento abstracto, ya no tiene la capacidad de sentir de manera inmediata la naturaleza como fuerza viva y animada, y sólo puede aproximarse imperfectamente a aquella experiencia originaria bajo la forma del “como si fueran personas vivas”, imaginándosela como una ficción (“la fingieron, la creyeron”). Esta lúcida tesis viquiana, que parece adelantarse a la noción de *desencanto* (*Entzauberung*) del mundo desarrollada dos siglos más tarde por Max Weber, constituye *ante litteram* una crítica radical de buena parte de la antropología sobre el pensamiento primitivo que habría de venir. Crítica que, como ya se señaló, surge del horizonte abierto por el propio Vico.

Queda, entonces, la animación de lo inanimado en el sentido del genitivo objetivo: lo inanimado es animado por el ser humano, que infunde en él vida y sentimiento. Es el camino de la así llamada “empatía” (*Einführung*), que adopta su propia dirección característica en el *Settecento* tardío protorromántico, para después desarrollarse a lo

¹⁸ G. Vico, *op. cit.*, pp. 174 y 175; ed. esp., p. 164.

largo del transcurso del siglo siguiente con autores como Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer y Johannes Volkelt, hasta volverse, en los inicios del siglo XX, con su máximo sistematizador Theodor Lipps, la piedra angular para la constitución de la experiencia estética y de la experiencia *tout court*.

A pesar de las advertencias viquianas, el protorromanticismo se empeñó en pensar la Naturaleza como un todo animado en el cual el hombre está armónicamente inmerso, en un universal con-sentir: así ocurre en los *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* (1797), en donde Wackenroder habla de esta capacidad de “penetrar en las esencias ajenas [*in alle fremden Wesen hineinzufühlen*]”¹⁹, es decir, de empatizar con todos los otros seres; así ocurre en *Los discípulos en Sais* (1798), donde Novalis afirma que no puede comprender la naturaleza quien “no se confunde con todos los seres de la Naturaleza mediante las sensaciones, y por decirlo así, no se reconoce [*sich hineinfühlt*] en ella”.²⁰ Los teóricos de los siglos XIX y XX mirarían a estos autores como a su propio y noble árbol genealógico. Se trata, sin embargo, de una quimera en retrospectiva: es más bien la teoría hegeliana de la naturaleza, que sepulta sin piedad la idea de un cosmos animado, la que constituye el trasfondo teórico sobre el cual puede desarrollarse la doctrina de la *Einfühlung*.²¹ Es precisamente porque la naturaleza es sólo un conjunto de meras cosas en la que el sujeto puede transfundir sus propios contenidos sentimentales: “El pa-

¹⁹ Wilhelm H. Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlín, Unger, 1797. Ed. esp.: *Efluvios cordiales de un monje amante del arte: con una reseña de August Wilhelm Schlegel*, trad. de Héctor Canal Pardo, Oviedo, Kirk, 2008.

²⁰ Novalis, *I discepoli di Sais*, ed. it. a c. di Alberto Reale, Milano, Bompiani, 2001, pp. 200 y 201. Ed. esp.: “Los discípulos en Sais”, en *Los románticos alemanes*, trad. de Violeta. Cané, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978, pp. 5-27.

²¹ Para esta lectura historiográfica, cf. Wilhelm Perpeet, “Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik”, en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XI/2, pp. 193-216.

norama de estas masas eternamente muertas –observa crudamente a los veintiséis años de edad Hegel en su *Diario de viaje por los Alpes berneses*– no me dio más que la imagen uniforme y a la larga monótona de que simplemente *esto es así*”.²²

A este respecto Herder es una auténtica bisagra, un autor en cuya obra se puede percibir la convivencia problemática y conflictiva de la noción de *animación de lo inanimado* en los dos sentidos del genitivo, el subjetivo y el objetivo. Su breve tratado de 1778 *Del conocimiento y del sentir del alma humana nos* invita –en el modo del genitivo subjetivo, como lo habrían de hacer también las páginas de Wackenroder y Novalis– a aprehender la sintonía de todo el cosmos y de sus criaturas, la vida que siente la vida: “En el grado de profundidad de nuestro amor propio [*Selbstgefühl*] está también el grado de nuestra simpatía [*Mitgefühl*] en los contrastes con los otros, porque en cierto modo podemos sentirnos [*hinein fühlen*] a nosotros mismos sólo en los otros”.²³ Y, sin embargo, en el mismo año rechaza esa simpatía, en la teoría de la escultura ofrecida en su *Escultura*, siguiendo la dirección del genitivo objetivo: “La *simpatía interior*, esto es, el *sentir táctil* y la *transposición* [*Versetzung*] de todo nuestro Yo humano en la figura que estamos palpando, es la maestra e instrumento de la belleza”.²⁴

La noción de *Versetzung*, transposición o transferencia, se volverá un verdadero paradigma para las teorías de la empatía venideras. A la pregunta de cómo puede darse aquel *ymballein* y *metapherein* entre el re-

²² G. W. F. Hegel, *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi*, trad. it. di Tomaso Cavallo, Pavia, Ibis, 1990, p. 76. Ed. . esp.: *Escritos de juventud*, trad. de Zoltan Szankay y J. M. Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 206.

²³ Johann G. Herder, “Sul conoscere e il sentire dell’anima umana”, trad. it. di Francesca Marelli, en *Aisthesis*, II, 2009, pp. 127 y 128. <<http://www.aisthesisonline.it>>.

²⁴ J. G. Herder, *Plástica*, trad. it. a c. di. Davide Di Maio e Salvatore Tedesco Palermo, Aesthetica, 2010, pp. 67 y 68. Ed. esp.: *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*, intr., trad. y notas de Vicente Jarque, Valencia, Universitat de València, 2006.

ino de lo animado y el reino de lo inanimado del que hablamos más arriba –la *epiphora* aristotélica, el transporte viquiano, el *Übergang* kantiano– ellas responderán, siguiendo el camino de Herder, que es en virtud de una transfusión de los contenidos sentimentales que desde el sujeto colmado de afectos transitan hacia el objeto y lo animan.

VASOS COMUNICANTES

Hay un modelo hidráulico que subyace a esta idea de animación: el de los vasos comunicantes. Tomando como base la mecánica de los fluidos, el sujeto como recipiente colmado de sentimientos se conecta con el objeto concebido como recipiente vacío y se verifica un proceso de nivelación entre los dos recipientes. Este proceso se da de manera inconsciente, de modo tal que el sujeto pueda creer que el sentimiento proviene del objeto mismo, en el cual, en realidad, encuentra aquello que él mismo introdujo.

Dejando de lado los innumerables matices aportados por cada uno de los autores del complejo archipiélago de la empatía (en los cuales no podemos detenernos aquí), lo cierto es que este simple esquema básico supo ejercer una atracción poderosa y prácticamente todos han caído en él. Para limitarnos a dos autores muy diferentes entre sí –diferentes porque el primero rechaza la *Einfühlung* en el sentido de un sentir corpóreo, mientras que el segundo toma una curva decididamente espiritualista–, encontramos que Robert Vischer habla explícitamente de *Einfühlung* en el sentido de “transferencia inconsciente [*Versetzen*] de la propia forma corpórea, y a su vez también del alma, a la forma del objeto”,²⁵ mientras que Theodor Lipps declara sin término medio: “Yo

²⁵ Robert Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, en Friedrich T. Vischer, R. Vischer, *Simbolo e forma*, trad. it. a c. di A. Pinotti, Torino, Arago, 2003, p. 42.

me objetivo o me proyecto a mí mismo en el objeto”,²⁶ “completo por todas partes la naturaleza de los impulsos, las actividades y las fuerzas”.²⁷ Worringer mismo, que se empeña programáticamente en limitar la monocracia lippsiana de la empatía mediante el principio antitético de la abstracción, termina reconduciendo tanto el impulso empático como el abstractivo a una necesidad originaria de “enajenamiento del yo” (*Selbstentäußerung*),²⁸ que es, literalmente, un salir fuera de sí, para terminar naturalmente en el objeto.

Por lo tanto, posee especial relevancia el hecho de que, muy tempranamente, y antes de que la empatía terminara por devenir una suerte de *koiné* estética y psicológica, un crítico como Paul Stern haya propuesto, en el primer capítulo de su *Einfühlung und Assoziation* (1897), el juego de palabras entre *Einfühlung* y *Einfüllung* (llenado) para caracterizar esta versión hidráulica de la animación del objeto.²⁹ Muy pronto se hizo claro que el modelo hidráulico hacía agua por todas partes. Llevado a sus consecuencias extremas, resultaba inspirado en un subjetivismo psicologista tan radical como caricaturesco: el mismo paisaje –para dar un ejemplo relativo a la así llamada *empatía de estados de ánimo* (*Stimmungseinfühlung*) – me resulta alegre o melancólico según yo me sienta en un momento alegre o melancólico; el mismo ornamento –en este caso se trata, en cambio, de un ejemplo de *empatía de actividad* (*Tätigkeitseinfühlung*)– me resulta agitado o tranquilo en su *ductus* según yo me sienta agitado o tran-

²⁶ Theodor Lipps, “Fonti della conoscenza. Empatia”, trad. it. di A. Pinotti, en *Discipline Filosofiche*, XII/2, 2002, p. 50.

²⁷ T. Lipps, “Estetica”, en Andrea Pinotti (a c. di.), *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini, 1997, p. 185.

²⁸ Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, trad. it di A. Pinotti, Torino, Einaudi, 2008, p. 26. Ed. esp.: *Abstracción y naturaleza*, trad. de Mariana Frank, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 37.

²⁹ Paul Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik*, Hamburg-Leipzig, Voss, 1897, p. 6.

quilo. En el contexto de la teoría del desencanto, vacío el mundo de sentido y sentimiento, la empatía terminaría prestándose a una grotesca labor de duelo, rebajándose a una función de reparación y de impracticable reencanto: un intento de recompensa que, considerada la entidad de la pérdida, no puede sino resultar ingenuo y veleidoso.

Especialmente problemático resulta el presupuesto de fondo que vimos tan icásticamente caracterizado por Hegel y sus “masas eternamente muertas”: es decir, el de que el mundo externo es un conjunto de meras cosas. “Lo que encuentro en el mundo externo –afirma Lipps– es sólo simple existencia y acontecer.”³⁰ En virtud de este simple ser-ahí de las cosas, de su (hegeliano) aburrido “*esto es así*”, ellas resultan esencialmente inexpressivas, y toda posibilidad de lo contrario es reconducida a la expresividad del sujeto que se transfiere empáticamente sobre el objeto:

Existe un término que parece indicar la misma cosa designada por el término *empatía*: me refiero al término *expresión*. Un gesto –así decimos– *me expresa* alegría o tristeza. Las formas de un cuerpo *me expresan* fuerza o salud. El paisaje *me expresa* un estado de ánimo. Este *expresar* significa, en efecto, exactamente lo que significa el término *empatía*.³¹

Por lo tanto, *expresión* coincidiría con *empatía*, en la medida en que sólo el ser humano puede expresar un estado de ánimo; el objeto, que no tiene alma, se expresa si y sólo si un cierto individuo se expresa empatizándolo, proyectando sobre él sus propios contenidos sentimentales.

Entre los que se opusieron a esta teoría proyectiva de la expresión,

³⁰ T. Lipps, “Estetica”, en *op. cit.*, p. 185.

³¹ T. Lipps, “Empatia e godimento estetico”, trad. a c. di A. Pinotti en *Discipline Filosofiche*, XII/2, 2002 (), p. 33.

que la reduce sin más a la expresividad exclusivamente humana, los teóricos de la *Gestalt* cumplieron un rol de primer orden: “Un objeto cualquiera, animado o inanimado, artístico o no artístico, tiene cualidades expresivas”.³² La expresividad pertenece al mundo no menos que al ser humano, y la percepción es capaz de aprehenderla tanto como (e incluso mejor que como) aprehende formas, sonidos, colores. “Un hecho sensorial neutro”³³ no existe, dice Köhler: toda facticidad está siempre impregnada de expresividad, de carácter dinámico.

Aquella expresividad originaria que, desde una perspectiva fenomenológica y en abierta oposición a los teóricos de la *Einfühlung*, Max Scheler había defendido con fuerza en su doctrina de la intersubjetividad expuesta en *Esencia y formas de la simpatía*³⁴ es reconocida –este es precisamente el reclamo de los gestaltistas– también para el mundo así llamado *inorgánico*. La expresión es, entonces, el *primum*

³² Lucia Pizzo Russo, *So quel che sentí. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, ETS, 2009, p. 54. Remitimos a este trabajo para una presentación eficaz de las motivaciones gestaltistas contra el modelo proyectivo de la expresión. Los presupuestos de la teoría de la *Einfühlung* a los que se opone el gestaltismo son enumerados de este modo: “En el concepto de *empatía* está la asunción de la subjetividad de las cualidades expresivas, frente a la objetividad de las cualidades primarias y al dudoso estatuto de las secundarias; la asunción de que el significado no es inherente a la percepción; la asunción de la absoluta diferencia entre lo mental y lo corpóreo; la asunción del solipsismo; la asunción del dinamismo del sujeto vs. la pasividad del objeto” (*Ibid.*, p. 48).

³³ Wolfgang Köhler, *La psicología della Gestalt*, trad. it. di Giannantonio De Toni, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 187. Ed. esp.: *Psicología de la forma*, trad. de Raquel Valente de Tortarolo, Buenos Aires: Argonauta, 1948.

³⁴ “Es seguro, en efecto, que creemos tener directamente en la risa la alegría, en el llanto la pena y el dolor del prójimo, en su rubor su vergüenza, en sus manos suplicantes su suplicar, en la tierna mirada de sus ojos su amor, en su rechinar de dientes su furia, en su puño amenazante su amenazar, en sus palabras la significación de lo que él menta.” Max Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, trad. it. a cura di Laura Boella, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 243. Ed. esp.: *Esencia y formas de la simpatía*, trad. de José Gaos, Buenos Aires, Losada, 2004, pp. 324 y 325.

que aprehende el hombre de aquello que se encuentra fuera de él, sea ello otro ser humano o un ente no humano. El fenómeno expresivo es un auténtico fenómeno originario, en el cual, en rigor, no me es dado en primer lugar un elemento meramente sensible en la percepción, al que debería en un segundo momento atribuirle un significado psíquico; se da allí, por el contrario, la captación inmediata de una totalidad unitaria, en virtud de la cual yo no percibo un rostro, sino un rostro sonriente y alegre; las lágrimas son lágrimas de dolor; el sonrojo del otro es su vergüenza; en su puño amenazante percibo directamente su amenaza; en su sonrisa, su alegría. Amenaza que puedo, sin embargo, experimentar también en el estruendo del trueno; alegría que puedo, sin embargo, percibir también en un paisaje.³⁵

Cassirer tiene muy presentes tanto a Köhler como a Scheler cuando, en el tercer volumen de la *Filosofía de las formas simbólicas*, principalmente en la parte dedicada a la “Función expresiva y mundo expresivo”, toma postura contra la teoría de la proyección empática, estigmatizándola como una “*fata morgana*” psicológica que produce una “falsa imagen” de nuestro trato con la realidad física, subrepticiamente considerado de por sí como inexpresivo. Es necesario, más bien, invertir la perspectiva: en lugar de preguntarse en virtud de qué procesos proyectivos lo físico puede devenir psíquico, hay que examinar la percepción de las cosas allí donde “no es percepción de cosas sino puramente expresiva y, consiguientemente, es interior y exterior en una”.³⁶ Tanto las personas (Scheler) como las cosas en general

³⁵ Cf. W. Köhler, *op. cit.*, p. 188. Para recuperaciones más recientes de estas temáticas, véase Paolo Bozzi, *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 103 y 104; Alberto Argenton, “Il nero è lugubre prima ancora di essere nero”, en L. Pizzo Russo (a. c. di), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2005), p. 116.

³⁶ Ernst Cassirer, *Filosofía delle forme simboliche*, 3 vols.; trad. it. di Eraldo Arnaud, vol. III: *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 112. Ed. esp.: *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. de Armando Morones, 3 vols., México,

(Köhler, Cassirer) se nos presentan entonces como fenómenos plena y autónomamente expresivos y no como recipientes vacíos a la espera de ser llenados por nosotros.

Quien hizo fecundas estas ideas para la estética y la teoría del arte fue Rudolf Arnheim. Su ensayo seminal “La teoría gestáltica de la expresión” (1949) reconoce a Lipps el mérito de haber entrevisto la posibilidad de describir analogías estructurales y entre fenómenos heterogéneos, como las fuerzas físicas del objeto y las dinámicas psíquicas de quien lo observa, anticipándose de ese modo al gestaltismo. Pero en el plano de la reflexión ya se mueve hacia una teoría generalizada de la expresión; la humana es sólo un caso particular. “La expresión – argumenta Arnheim – no se limita a los organismos vivientes dotados de consciencia”:

La comparación de un objeto con un estado anímico humano es un proceso secundario. Un sauce llorón no parece triste porque su aspecto sea el de una persona triste. Resulta más adecuado decir que dado que la forma, la dirección y la flexibilidad de las ramas de un sauce transmiten la expresión de un colgar pasivo, se impone secundariamente una comparación con el estado anímico estructuralmente semejante que llamamos tristeza.³⁷

La proyección sentimental subjetiva, fundada en la idea de que los objetos son cuerpos inertes revestidos en un segundo momento de propiedades fisonómicas gracias a la intervención antropomorfizante

Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. III: *Fenomenología del conocimiento*, pp. 105 y 106.

³⁷ Rudolf Arnheim, “La teoría gestaltica dell’espressione”, en *Verso una psicologia dell’arte*, trad. it. di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1969, pp. 66-93. Ed. esp.: *Hacia una psicología del arte*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Néstor Alberto Míguez, Madrid, Alianza, 1986.

y animista del hombre, resulta así reducida a un mero “patético engaño”, a aquella *pathetic fallacy* ya denunciada por Ruskin.³⁸

CARACTEROLOGÍA

En vista de esta crítica radical, ¿se puede, en verdad, considerar definitivamente refutada la teoría de la empatía?³⁹ Si esta teoría se identificase sin más con la teoría de la proyección subjetiva de contenidos sentimentales en el objeto, sobre la base del modelo hidráulico de los vasos comunicantes descrito más arriba, la respuesta debería ser sin dudas: “Sí”. Hay, no obstante, algún motivo para dudar de esa equivalencia perfecta. En primer lugar, el paradigma proyectivo no es valorado del mismo modo por los teóricos de la *Einfühlung*, sino que experimenta significativas oscilaciones en las cuales resulta oportuno detenerse. Limitémonos a dos autores que mencionamos como ejemplares representativos –Robert Vischer y Theodor Lipps–: para el primero, como ya se vio, *Einfühlung* es llenado y transferencia del sujeto al objeto. Sin embargo nos encontramos también con que “la impronta de un fenómeno –aplanada o erguida, inclinada o quebrada– nos llena con un correspondiente tono humoral de abatimiento o depresión espiritual, de complaciente dulzura o de discrepancia”; que el color azul, con sus largas y quietas ondas, “nos llena de una dulce nostalgia”; que, en fin, “nos

³⁸ *Ibid.*, p. 68. Cf. John Ruskin, *Pittori moderni*, § “Equívoco patético” (parte IV), trad. it. a c. di Giovanni Leoni, Torino, Einaudi, 1998. Arnheim retoma y desarrolla estas argumentaciones en el cap. X de *Arte e percezione visiva*, trad. it. di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 361-375, especialmente pp. 367 y 368. Ed. esp.: *Arte y percepción visual*, trad. de Rubén Masera, Buenos Aires: Eudeba, 1962, pp. 362-378, especialmente p. 370.

³⁹ “¿Qué significa el actual entusiasmo por la empatía?”, se pregunta L. Pizzo Russo en *Rudolf Arnheim...* (*op. cit.*, p. 62). “¿Cómo entender su ‘redescubrimiento’ después de la refutación hecha de ella por la *Gestaltpsychologie*?”

llena” también el trato que tenemos con nuestro prójimo.⁴⁰

Tanto en la relación empática con el mundo subhumano como en la intersubjetiva soy yo, aquel que llena, el que es al mismo tiempo llenado. De igual modo, para el proyectivista Lipps se presenta el problema de reconocer los requisitos presentados espontáneamente por el objeto como dinámicas que le pertenecen en todo derecho: “La simple línea, por ejemplo, pretende de mí que yo la perciba como aquello que ella es”⁴¹ (no todas las líneas son empatizables de manera nerviosa; no aquellas que no son nerviosas). Y aun más: “Experimento el ‘estado de ánimo’ como derivando del color o de la estructura sonora, conectado con ellos y en ellos fundado”⁴² (no todos los sonidos, no todos los colores son empatizables como *alegres* u *oscuros*).

Un índice lingüístico nos ayuda a enfocar mejor la cuestión: cuando veo un cuerpo que se mueve, “empatizo en él [*in ihm*]” o “siento en él [*in ihm*]” la tendencia a proceder en aquella dirección.⁴³ Entre el movimiento hacia un lugar figurado expresado por el acusativo (empatizo *in ihm*) y el estar en un lugar figurado realizado por el dativo (siento *in ihm*), se juegan dos posibilidades de declinar la *Einfühlung*: en el primer caso como proyección subjetiva; en el segundo como reconocimiento de un carácter propio del objeto y ya presente en él sin que yo deba conferírsele. Pero Lipps inmediatamente se ocupa de insistir en que el sentimiento que aparenta provenir del objeto aparece como ligado a él, pero en realidad es el mío.

No obstante ello, la oscilación permanece, y crea no pocos problemas al modelo que llamamos *hidráulico*. Son problemas que Lipps deja

⁴⁰ R. Vischer, “Sul sentimento ottico della forma”, *op. cit.*, pp. 71, 76 y 90.

⁴¹ T. Lipps, “Empatia e godimento estetico”, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

⁴² T. Lipps, “Fonti della conoscenza. Empatia”, *op. cit.*, p. 50.

⁴³ T. Lipps, “Estetica”, *op. cit.*, p. 185.

abiertos, como herencia para sus discípulos munienses. Y es a este círculo –el cual, luego del impacto provocado por las *Investigaciones lógicas* de Husserl, se habría de orientar a un franco realismo fenomenológico–,⁴⁴ y, en el caso en cuestión, a Moritz Geiger y a Alexander Pfänder, a quienes corresponde ahora ocuparse de evaluar qué tipo de respuesta se ofreció a la *vexata quaestio* que opone el proyectivismo subjetivista psicológico a los derechos que el objeto pretende hacer respetar.

Tomemos en primer lugar a Geiger, entre otras cosas el primero en haber intentado tempranamente un mapeo de las múltiples declinaciones de la teoría de la empatía.⁴⁵ Aquí nos ocupamos de un ensayo suyo de 1911 específicamente dedicado a la empatía de estados de ánimo en colores y paisajes. La premisa geigeriana consiste en el establecer una diferencia tan simple como cargada de consecuencias. Es muy distinto decir: “Me siento alegre frente a este paisaje” que decir: “Este paisaje es alegre”. Es preciso, en primer lugar, tener en mente el hecho de que en el primer caso estoy hablando de una condición sentimental mía y en el segundo de una propiedad estructural del objeto. En segundo lugar, deben ser aclaradas las condiciones de posibilidad en virtud de las cuales yo puedo emplear, tanto en una como en la otra proposición, el mismo adjetivo, “alegre”. A los fines de ilustrar los dos aspectos se nos informan los resultados de un interesante experimento psicológico llevado adelante sobre la experiencia de los

⁴⁴ Para un marco general del círculo de Múnich que se desarrolla sobre la confluencia de las doctrinas de Lipps y de Husserl, cf. Helmut Kuhn, Eberhard Avé-Lallemant, Reinhold Gladiator (Hg.), *Die Münchener Phänomenologie*, Den Haag, Nijhoff, 1975; y Reinhold N. Smid, “‘Münchener Phänomenologie’. Zur Frühgeschichte des Begriffs”, en Herbert Spiegelberg y E. Avé-Lallemant (Hg.), *Pfänder-Studien*, Den Haag, Nijhoff, 1982, pp. 109, 153.

⁴⁵ Cf. Moritz Geiger, “Sull’essenza e il significato dell’empatia”, en A. Pinotti (ed.), *op. cit.*

“colores alegres”. Ninguno de los objetos involucrados en el test registra una alegría personal propia, sino más bien una propiedad objetiva del color, un cierto halo, aura o “carácter” (*Charakter*) que, aun sin estar en el mismo plano que la alegría expresada por el rostro de un ser humano (o sea, de un “estado de ánimo”), puede igualmente contarse entre las demás cualidades del color, como la intensidad y la luminosidad: la alegría es algo que es percibido como del lado del objeto, no del lado de las vivencias del sujeto. Y, sin embargo, si es cierto que un color de carácter alegre no tiene que ver directamente con mi estado de ánimo, puede, no obstante, condicionarlo y volverme alegre. A su vez, mi sentimiento puede irradiarse más allá de mi esfera emotiva, y colorear el objeto con un “tono sentimental” (*Gefühlston*) que hace que se me presente como distinto.

Si el “carácter” pertenece inmediatamente al objeto y está entrelazado con su estructura, el “tono” es en cambio impuesto como un halo desde fuera de él. Aun así, es preciso admitir una “identidad cualitativa”: carácter y tono son “esencialmente afines”; es decir, para volver al ejemplo, un color alegre posee un carácter objetivo cualitativamente idéntico al carácter que muestra un objeto cuando lo observo encontrándome en un estado de ánimo alegre. He aquí por qué el lenguaje recurre a un mismo término para uno y otro. Estos dos componentes se relacionan en un “juego de alternancia”: los caracteres condicionan nuestra vida sentimental, la cual, a su vez, influye sobre el modo en que se nos aparecen los objetos portadores de esos mismos caracteres: “Así un paisaje oscuro me tornará oscuro y este estado de ánimo oscuro hará que el paisaje me parezca gris” en un “eterno vaivén”.⁴⁶

⁴⁶ M. Geiger, “Sul problema dell’empatia di stati d’animo”, en Stefano Besoli y Luca Guidetti (ed.), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Göttinga*, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 169 y 170.

¿Qué papel juega la empatía en todo esto? La actitud empatizante nos ofrece la posibilidad de captar aquella correspondencia de esencial afinidad entre caracteres del objeto y tono sentimental; es una actitud que no se dirige ni a la constatación objetiva y crítica del carácter objetual (como haría la actitud teórica), ni a la concentración sobre el propio estado de ánimo (como haría la actitud sentimentalista), sino más bien al estado de ánimo que es percibido como mi estado de ánimo y sin embargo como perteneciente al objeto: “El yo con-vive el estado de ánimo del objeto”.⁴⁷ En una condición de constante acción recíproca, la experiencia empática abre un horizonte analógico-caracteral en el que el *prius* es el tercer reino de las cualidades expresadas por las adjetivaciones, y su encarnación en momentos objetivos o subjetivos deviene algo secundario:

El ámbito de los caracteres establece, entonces, un puente entre los ámbitos de sentido más dispares. Establece semejanzas donde las características constitutivas de la sensación no las muestran. De hecho, todos los ámbitos de la sensación exhiben características similares. Oliendo y saboreando, el experto en vinos, el catador de cigarrillos o el *gourmet* establecerán una escala entera de caracteres, y en el ámbito del sentido del tacto expresiones como, por ejemplo, *liso* y *rugoso* son mucho más que simples indicaciones de conjuntos de sensaciones; ellas indican también determinados caracteres.⁴⁸

Es el reino cualitativo analógicamente estructurado de los caracteres, por ende, el que debe hacer posible aquel pasaje –la *epiphora* aristotélica, el *transporte* viquiano, el *Übergang* kantiano– de una esfera a la otra del sentido, a pesar de su heterogeneidad.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 170.

Geiger nos recuerda que fue Alexander Pfänder el que inauguró una psicología descriptiva y fenomenológica fundada en la referencia a “analogías espaciales y materiales”, que le permitieron hablar de un amor que mira hacia arriba o hacia abajo, de claridad, transparencia u opacidad del alma humana. No se trata, como a veces se ha objetado a Pfänder, de similitudes vacías: si defino a un hombre como *coriáceo*, “para que una trasposición semejante sea posible, en el cuero y en el hombre que son definidos como *coriáceos* debe hallarse una comunión de la *apariencia* fenoménica de la cosa o de la eficacia”.⁴⁹ Debe existir un reino de la *coriacidad* como cualidad fenoménica general, ciudadana no del Hiperuranio platónico, sino más bien de un ámbito eidético cualitativo que “se realiza”⁵⁰ tanto en el material *cuero* como en el temperamento humano.

Pfänder había elaborado estas ideas en una dirección explícitamente caracterológica, al publicar en 1924, en el primer volumen del *Jahrbuch der Charakterologie* dirigido por Emil Utitz, una contribución crucial: “Grundprobleme der Charakterologie”, que intenta una descripción tipológica de las “naturalezas materiales” (*Stoffnaturen*)⁵¹ propias del alma humana, clasificables según

pesadez o liviandad, dureza o blandura, grano grueso o grano fino, compacidad o soltura, flexibilidad o rigidez, elasticidad o inelasticidad, tenacidad o flexibilidad, sequedad o jugosidad, color, claridad, transparencia, esplendor, propiedades del sonido, dulzura o aspereza: en una palabra, según la propiedad

⁴⁹ M. Geiger, “La posizione metodica di Alexander Pfänder”, en S. Bessoli y L. Guidetti, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 228.

⁵¹ Además de la dirección del *Jahrbuch*, el mismo Utitz se había abocado a un tratado caracterológico: *Charakterologie*, Charlottenburg, Pan, 1925.

del *gusto* del alma humana.⁵²

Se trata, dice Pfänder, de atributos o expresiones figuradas (*bildliche*)⁵³, en las cuales, sin embargo, es aprehensible algo de esencial en cuanto al carácter de un individuo. Por cierto, si la caracterología debiera ser entendida –como lo es habitualmente– como teoría del “carácter en el sentido más general, como esencia específica y peculiar del alma humana en su conjunto”,⁵⁴ estaríamos nuevamente en el principio, preguntándonos cómo se podría establecer un puente entre el carácter humano (el único que puede definirse con pleno derecho como tal) y la dimensión respectiva al carácter de las cosas, y terminaríamos tarde o temprano por deslizarnos hacia el modelo hidráulico y proyectivo. Pero, como muestran los propios manuscritos pfänderianos de 1936, textos que preparaban una nueva publicación caracterológica y que permanecieron en estado de apuntes⁵⁵, la dirección en que se estaba moviendo su pensamiento durante la primera mitad de la década de 1930 era la de una teoría caracterológica general, que comprendiera la descripción de los caracteres de los materiales, plantas y animales; la humana no sería sino un capítulo. *Carácter* sería, en este sentido más amplio y de acuerdo a su étimo (de *charassein*, imprimir), “la impronta permanente, la peculiaridad de un objeto, que se presenta en sus formas singulares de manifestación y en sus efectos”.⁵⁶

Para la misma época, parece pensar en la misma posibilidad de am-

⁵² Alexander Pfänder, “Grundprobleme der Charakterologie”, *Jahrbuch der Charakterologie*, I, p. 325.

⁵³ *Ibid.*, p. 325.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 295. Cf. en el mismo sentido: Utitz, *op. cit.* y, en Italia, más tarde, Giovanni Maria Bertin, *La caratterologia*, Milán, Fratelli Bocca, 1951.

⁵⁵ Se trata de materiales conservados en la *Staatsbibliothek* de Múnich bajo la clasificación C IV 14 y 15 (cf. Ursula Lallemand y Eberhard Avé-Lallemand, *Alexander Pfänders...*, *op. cit.*, pp. 205 y 223-225).

⁵⁶ Así leemos en los apuntes C IV 14/41 y C IV 14/35, en *ibid.*, p. 224, n. 5.

pliación en dirección a una caracterología general otro discípulo de Lipps, Ludwig Klages, aun cuando, por así decir, “de mala gana”. Su *Preludio a la caracterología*, de hecho, comienza con una distinción entre cualidades de los caracteres y cualidades de las cosas, para excluir a estas últimas y declarar la intención de dedicarse exclusivamente a “aquellos seres que se llaman ‘individuos’: nos ocupamos solamente de los caracteres humanos”.⁵⁷ Sin embargo, precisamente en el capítulo dedicado a la “Materia” del carácter, comentando críticamente la metáfora de la *tabula rasa* como incapaz de dar cuenta de las disposiciones de carácter que distinguen a un hombre desde su nacimiento, Klages admite:

Si, con todo, se quiere sacar en limpio algo de aquella metáfora, recuérdese que el carácter de uno se asemeja a una tabla de cera, el carácter de otro a una tabla de madera, el carácter de un tercero a una tabla de piedra y así sucesivamente. ¡De modo tal que las “huellas” de los influjos ambientales resultarán diversísimos en cuanto a su fuerza, a su forma y a su duración!

Una fenomenología de las propiedades de los diferentes materiales (o incluso de las distintas vetas de la madera, como propone Pfänder⁵⁸) puede ofrecer una riquísima paleta de adjetivos para la descripción metafórica –en el sentido fuerte de *metapherein* precisado más arriba– de las peculiaridades de los caracteres humanos.

En la reflexión elaborada por la escuela de Lipps se perfila, de este modo, lo que podríamos llamar una *analógica caracterológica*,⁵⁹ que

⁵⁷ Ludwig Klages, “Preludio alla caratterologia”, en *L'anima e lo spirito*, trad. a c. di Remo Cantoni, Milano, Bompiani, 1940, pp. 96 y 98.

⁵⁸ A. Pfänder, *op. cit.*, p. 325.

⁵⁹ Para la centralidad de la cuestión analógica en la escuela de Lipps, cf. R. N. Smid, *op. cit.*, 1983.

cumple nuestra exhortación a evitar los bancos de arena en los que había encallado, al abrazar el modelo hidráulico proyectivo, la teoría de la *Einführung*: la empatía puesta en relación analógica no es una transfusión arbitraria del sujeto, sino una experiencia que trae a la luz lazos de afinidad caracterológica entre el mundo de las cosas y el mundo de las personas que subsisten en modo más o menos latente.

El mismo Arnheim, lector crítico de Lipps como lo fueron sus principales discípulos, se habría movido sobre esta misma vía. Es sin dudas cierto –argumento de fondo viquiano– que la civilización moderna ya está ineluctablemente entregada a la separación de animado e inanimado, humano y no humano, físico y mental:

Pero en términos de cualidades expresivas, el carácter de una persona dada puede asemejarse al de una especie de árbol más que al de otra persona, los asuntos públicos de una nación pueden asemejarse a la tensión del cielo antes de que estalle una tormenta. Analogías de este tipo son usadas por los poetas pero también por personas no tan rebuscadas.⁶⁰

Los poetas y los simples de corazón, o sea algo así como *caracterólogos analogistas*. Pero también (¿por qué no?) personajes mucho menos simples, como los publicistas y los agentes de *marketing*. ¿Sobre qué bases, en el fondo, sería posible la así llamada *brand extension*⁶¹ (en virtud de la cual la identidad de marca se extiende a productos que bajo el perfil mercantil nada tienen en común con el producto originariamente individualizado por aquella identidad: una transferencia que de los cigarrillos va a una línea de ropa, del sello disco-

⁶⁰ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, op. cit., p. 368; ed. esp.: *Arte y percepción visual*, op. cit., p. 370.

⁶¹ Cf. Giampaolo Fabris, Laura Minestroni, *Valore e valori della marca*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 315-344; y Géraldine Michel, *La stratégie d'extension de marque*, Paris, Vuibert, 2000.

gráfico a la aerolínea) si no es precisamente sobre la individuación de un plexo caracterológico –podríamos decir también fisonómico⁶² o atmosférico⁶³– capaz de admitir ese pasaje metafórico entre ámbitos radicalmente heterogéneos?

Es también Arnheim quien recuerda, en *Arte y percepción visual*, un pasaje de Goethe, que, en 1810, anhelaba un trabajo fino, hasta entonces deficiente, en torno de los caracteres:

Estamos convencidos de que hasta aquí no se buscaron atributos suficientes para expresar la diversidad de los caracteres. A los fines de una búsqueda tal, y a modo de intento, hacemos un uso metafórico [*gleichnisweise*] de las diferencias que tienen lugar en el caso de la teoría física de la cohesión, y consideramos que existen caracteres fuertes, sólidos, densos, elásticos, flexibles, mórbidos, extensibles, rígidos, tenaces, fluidos y tantos más aun.⁶⁴

A doscientos años de distancia, podemos decir que algún paso en dirección a una caracterología general ha sido efectivamente dado. Y que una contribución decisiva en ese sentido fue ofrecida por una teoría –crítica– de la empatía.

⁶² Sobre el nexo entre caracterología y fisiognómica, cf. Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 133-155.

⁶³ Sobre las *brand images* como atmósferas, cf. Tonino Griffero, *Atmosferologia*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 85.

⁶⁴ J. W. Goethe, “La personalità di Newton”, en *La storia dei colori*, trad. a c. di R. Troncon, Milano-Trento, Luni, 1997, p. 314. Y agregaba polémicamente: “Al carácter de Newton lo clasificaremos entre los rígidos, así como también su teoría de los colores debe ser considerada como un *aperçu* endurecido”. Cf. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, op. cit., p. 368.

Bibliografía

Argenton, Alberto, *Il nero è lugubre prima ancora di essere nero*, en Pizzo Russo (ed.), véase *infra*, pp. 99-118

Aristotele, *Retorica e poetica*, en *Opere*, vol. X, trad. it. di Armando Plebe y Mamnara Valgimigli Roma-Bari, Laterza, 1984. Ed. esp.: Aristóteles, *El arte de la retórica* trad. de E. Ignacio Granero, Buenos Aires, Eudeba, 1966; *Poética*, trad. de Sergio Albano, Buenos Aires, Quadrata, 2004.

—, *Etica Nicomachea*, trad. de Marcello Zanatta, 2 vols, Milano, Rizzoli, 1991. Ed. esp.: *Ética nicomachea*, trad. de Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Colihue, 2007.

Arnheim, Rudolf, *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1969; trad. de R. Pedio).

—, *Arte e percezione visiva*, trad. it. di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli, 1981. Ed. esp.: *Arte y percepción visual*, trad. de Rubén Maserá, Buenos Aires: Eudeba, 1962.

Avé-Lallemant, Ursula, **Avé-Lallemant**, Eberhard, “Alexander Pfänders Grundriß der Charakterologie”, en Herbert Spiegelberg, Eberhard Avé-Lallemant, véase *infra*, pp. 203-226.

Bertin, Giovanni Maria, *La caratterologia*, Milano, Fratelli Bocca, 1951.

Besoli, Stefano, Luca Guidetti (ed.), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Gottinga*, Macerata, Quodlibet, 2000.

Bozzi, Paolo, *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti, 1990.

Cassirer, Ernst, *Filosofía delle forme simboliche*, 3 vols.; trad. it. di Eraldo Arnaud, vol. III: *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze, La Nuova Italia, 1988. Ed. esp.: *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. de Armando Morones, vol. III: *Fenomenología del conocimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Croce, Benedetto, *La filosofía di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1965.

Fabris, Giampaolo, **Minestrone**, Laura, *Valore e valori della marca*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Frazer, James G., *Il ramo d'oro*, trad. it. di Lauro De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Ed. esp.: *La rama dorada: magia y religión*, trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuz, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Geiger, Moritz, “Sull'essenza e il significato dell'empatia”, en Andrea Pinotti (a c. di), véase *infra*, pp. 61-94.

—, “Sul problema dell'empatia di stati d'animo”, en S. Bessoli y L. Guidetti (a c. di.), véase *supra*, pp. 153-188.

—, “La posizione metodica di Alexander Pfänder”, en S. Bessoli y L. Guidetti (a c. di.), véase *supra*, pp. 219-233.

Giannantoni, Gabriele (a c. di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti* (Roma-Bari: Laterza, 1969). La traducción española de Claudio R. Varela de todos los fragmentos de Tarento Arquitas disponible online: <<http://archive.org/download/ArquitasDeTarentoFragmentaEtTestimonia-ArchytasOfTarentum/ArquitasDeTarento-FragmentaYTestimonia.doc>>.

Goethe, Johann Wolfgang von, *La teoría dei colori* ed. it. della “Parte didáctica” a c. di Renato Troncon, Milano, il Saggiatore, 199. Ed. esp.: “El efecto sensible-moral del color”, en *Teoría de los colores*, trad. de Pablo Simon, Buenos Aires, Poseidón, 1945, pp. 205-236.

—, “La personalidad de Newton”, en *La storia dei colori*, tr. it. a c. di R. Troncon, Milano-Trento, Luni, 1997.

Griffero, Tonino, *Atmosferologia*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Gurisatti, Giovanni, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet, 2006).

Hegel, G. W. F., *Diario di viaggio sulle Alpi bernesi*, trad. it. di Tomaso Cavallo, Pavia, Ibis, 1990, p. 76. Ed. . esp.: *Escritos de juventud*, trad. de Zoltan Szankay y J. M. Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Herder, Johann G., “Sul conoscere e il sentire dell'anima umana”, trad. it. di Francesca Marelli, en *Aisthesis*, II, 2009, 1: pp. 99-129 (<http://www.aisthesisonline.it>)

—, *Plastica*, trad. it. a c. di. Davide Di Maio e Salvatore Tedesco Palermo, Aesthetica, 201°. Ed. esp.: *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*, intr., trad. y notas de Vicente Jarque, Valencia, Universitat de València, 2006.

Kant, Immanuel, *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a c. di Leonardo Amoroso, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1995. Ed. esp.: *Crítica del juicio*, trad de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Klages, Ludwig, “Preludio alla caratterologia”, en *L'anima e lo spirito*, trad. a

c. di Remo Cantoni, Milano, Bompiani, 1940, pp. 91-198.

Köhler, Wolfgang, *La psicología della Gestalt*, trad. it. di Giannantonio De Toni, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 187. Ed. esp.: *Psicología de la forma*, trad. de Raquel Valente de Tortarolo, Buenos Aires: Argonauta, 1948.

Kuhn, Helmut, Eberhard **Avé-Lallement**, Reinhold **Gladiator** (Hg.), *Die Münchener Phänomenologie*, Den Haag, Nijhoff, 1975.

Lévy-Bruhl, Lucien, *Psiche e società primitive*, trad. it. a c. di Salvatore Lerner, Roma, Newton Compton, 1975. Ed. esp.: *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* Buenos Aires, Lautaro, 1947.

Lipps, Theodor, “Empatia e godimento estetico”, trad. it. de Andrea Pinotti, en *Discipline Filosofiche*, XII/2, 2002, pp. 31-45.

—, “Estetica”, en Andrea Pinotti (a c. di.), véase *infra*, pp. 177-217.

—, “Fonti della conoscenza. Empatia”, trad. it. de Andrea Pinotti, en *Discipline Filosofiche*, XII/2, 2002, pp. 47-62.

Michel, Géraldine, *La stratégie d’extension de marque*, París, Vuibert, 2000.

Novalis, *I discepoli di Sais*, ed. it. a c. di Alberto Reale, Milano, Bompiani, 2001, pp. 200 y 201. Ed. esp.: “Los discípulos en Sais”, en *Los románticos alemanes*, trad. de Violeta. Cané, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978, pp. 5-27.

Perpeet, Wilhelm, “Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik”, en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XI/2, pp. 193-216.

Pfänder, Alexander, “Grundprobleme der Charakterologie”, en *Jahrbuch der Charakterologie*, I, pp. 289-335.

Pinotti, Andrea (a c. di.), *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini, 1997.

Pizzo Russo, Lucia (a c. di.), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2005.

—, *So quel che sentí. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, ETS, 2009.

Ruskin, John, *Pittori moderni* trad. it. a c. di Giovanni Leoni, Torino, Einaudi, 1998.

Scheler, Max., *Essenza e forme della simpatia*, trad. it. a cura di Laura Boella, Milano, Franco Angeli, 2010. Ed. esp.: *Esencia y formas de la simpatía*, trad. de José Gaos, Buenos Aires, Losada, 2004.

Smid, Reinhold, N., “‘Münchener Phänomenologie’. Zur Frühgeschichte

des Begriffs”, en Herbert Spiegelberg, Eberhard Avé-Lallement, véase *infra*.

—, “Ähnlichkeit als Thema der Münchener Lipps-Schule”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, XXXVII, pp. 606-616.

Spiegelberg, Herbert, Eberhard **Avé-Lallement** (ed.), *Pfänder-Studien*, Den Haag, Nijhoff, 1982).

Stern, Paul, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik*, Hamburg-Leipzig, Voss, 1897.

Utitz, Emil, *Charakterologie*, Charlottenburg, Pan, 1925.

Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, a c. di Fausto Nicolini, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1974. Ed. esp.: *Ciencia nueva*, trad. de José. M. Bermudo Madrid:, 2 vols., Orbis, 1985.

Vischer, Robert, “Sul sentimento ottico della forma”, *Sul sentimento ottico della forma*, en Friedrich T. Vischer, R. Vischer, *Simbolo e forma*, trad. it. a c. di Andrea Pinotti, Torino, Arago, 2003.

Wackenroder, Wilhelm H, Ludwig **Tieck**, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlín, Unger, 1797. Ed. esp.: *Efluvios cordiales de un monje amante del arte: con una reseña de August Wilhelm Schlegel*, trad. de Héctor Canal Pardo, Oviedo, Kirk, 2008.

Worringer, Wilhelm, *Astrazione e empatia*, trad. it di A. Pinotti, Torino, Einaudi, 2008, p. 26. Ed. esp.: *Abstracción y naturaleza*, trad. de Mariana Frank, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Traducido del italiano por
Miguel Alberti (UNLP) y Eugenio Monjeau (UBA)

**PLATÓN, ARISTÓTELES
Y LA ESCUELA DE PINTURA DE SICIÓN**
JORGE TOMÁS GARCÍA

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 Torregro: 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 Σικωνίας μούσης 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 ténpera 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 Arístrato, 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* [τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὅτιοῦν 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 αὐθαδεῖάν 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, αὐθαδεῖάν 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 terminarlas 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 ocres, el ático; de los rojos, el de Sínope 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 Archeologique*, 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.

⁷⁶Para 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, *περι 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 Alcibiades 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 Pfhul: “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", *Bullein 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 Sicilia 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 recipereturque 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 Sicilia 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 Sicilia, 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 δὲ γίγνεται ὅσων τὸ 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 ὡς 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 remin.* 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 (*Met.* III, 2, 372a5-10), ἔστι δὲ τὰ χρώματα ταῦτα ἅπερ μόνα σχεδὸν οὐ δύνανται ποιεῖν ὁ γραφεὶς. 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

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.

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

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

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.

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 disfrutaban imitando y, por otro lado, el placer es identificable siguiendo el juicio de los hombres de bien que son capaces de

¹⁰⁴ Cf. John Warray, *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.

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 σκιαγραφός” *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.

