



Galí Oromí, Neus



La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte

Synthesis

2005, vol. 12, p. 37-57

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica édita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Galí Oromí, N. (2005) La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte. [En línea] Synthesis, 12. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.26/pr.26.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LA MIMESIS DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN EL PENSAMIENTO DE JENOFONTE

Neus Galí Oromí

Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN

En sus *Memorabilia*, Jenofonte transcribe dos conversaciones mantenidas por Sócrates con un pintor y un escultor. En el presente artículo se analiza el significado de dos términos que aparecen a lo largo de ambos diálogos y que se consideran fundamentales para la teoría griega del arte: *ethos* y *pathos*. Ambos aluden a determinados rasgos expresivos susceptibles de ser plasmados en la pintura y en la escultura: el término *ethos* se refiere a rasgos caracteriológicos intrínsecos y *pathos* a características extrínsecas y coyunturales. Uno de los puntos más interesantes del texto de Jenofonte es que la noción de *mimesis* se adscribe a la pintura y la escultura como una característica básica y definitoria. Este concepto de *mimesis* en el sentido de “imitación” aparece por primera vez aquí como categoría estética dominante.

ABSTRACT

In his *Memorabilia*, Xenophon transcribes two conversations held by Socrates with a painter and a sculptor. This paper analyzes the sense of two words which appear along the dialogues and are fundamental to the greek art theory: *ethos* and *pathos*. Both allude to certain expressive traits that can be represented in paintint and sculpture. As concepts applicable to plastic arts, the term *ethos* refers to inherent traits of character and *pathos* to external and circumstantial characteristics. One of the most interesting points in Xenophon’s text is that the notion of *mimesis* is applied to painting and sculpture as a basic and established feature. The concept of *mimesis* in the sense of “imitation” appears for the first time as a prevailing aesthetic cathegory.

PALABRAS CLAVE: Jenofonte de Atenas, teoría del arte, *ethos*, *pathos*, *mimesis*.

KEYWORDS: Xenophon of Athens, theory of the art, *ethos*, *pathos*, *mimesis*.

Jenofonte de Atenas escribió los *Recuerdos de Sócrates* con el propósito de defender a su maestro de las injustas acusaciones que condujeron a su condena y ejecución. Desconocemos la fecha de composición de la obra, pero lo más probable es que no fuera escrita de forma continuada, sino por partes, entre las que mediaron largos intervalos.¹ El libro III contiene una desordenada amalgama de observaciones y conversaciones socráticas sobre temas muy diversos.

Jenofonte, cuya actitud apologética es constante a lo largo de toda la obra, trata así de mostrar que la conversación de Sócrates fue siempre provechosa para los que le trataron.² En el décimo capítulo del libro III, Jenofonte reproduce tres conversaciones que Sócrates mantuvo con diferentes "artistas": un pintor, un escultor y un fabricante de corazas³. La mayor o menor fidelidad con que el historiador transcribe estas conversaciones es imposible de verificar. Naturalmente, la reproducción no debe de ser *verbatim*. Lo más probable es que Jenofonte recordara *grosso modo* algunos diálogos entre Sócrates y diversos artistas y artesanos, y reuniera en estos tres las observaciones más reiteradas de su maestro.⁴

La pintura y el ἦθος

La primera sección reproduce el diálogo de Sócrates con Parrasio, pintor que se convertiría, junto con Zeuxis, en uno de los artistas más célebres del siglo V.⁵ Jenofonte nos presenta sucintamente a su maestro visitando el taller de Parrasio y entablando sin más preámbulos una conversación con él.⁶

[1] "Pero, además, si alguna vez entraba en conversación con uno de los que poseen las artes (τῶν ἀπὸ τέχνας ἐχόντων) y las ejercen como industria (ἐργασίας ἕνεκα χρωμέ), también para esos resultaba provechoso. Que es ello que, habiendo una vez entrado en casa de Parrasio el pintor y estando con él de conversación: "¿Es, Parrasio –le dijo–, la pintura una imagen de las cosas que se ven (εἰκασία τῶν ὀρωμένων)? Que así es, por ejemplo, que los cuerpos hondos y los salientes, los oscuros y los luminosos, los duros y los blandos, los ásperos y los lisos, los jóvenes y los viejos, los imitáis (ἐκμιμεῖσθε) vosotros representándolos (ἀπεικάζοντες) por medio de los colores". "Verdad es como dices", respondió.

La pintura es **definida** como una "imagen de las cosas visibles". Los pintores imitan, mediante los colores, aquello que el ojo percibe, las cualidades físicas de los cuerpos: el volumen, el tacto, la incidencia de la luz y la sombra. La pintura pertenece al ámbito de la imagen, de la εἰκασία, sobre la que aquí –a diferencia de su tratamiento en los diálogos platónicos– no se arroja juicio valorativo alguno. En principio, los productos de la pintura son descritos como representaciones del mundo sensible, copias de la naturaleza.

Ahora bien, las imitaciones de los pintores no tienen por qué ceñirse a una reproducción exacta de los modelos tal cual aparecen en la realidad, sino que pueden seleccionar los rasgos de distintas personas para conseguir una representación de una figura lo más bella posible:

[2] "Y a buen seguro que al reproducir (ἀφομοιοῦντες), por ejemplo, figuras hermosas, como no es fácil dar con un hombre que tenga él solo todas sus partes irreprochables, reunís de varios los rasgos más hermosos de cada uno, para así los cuerpos enteros (ὅλα τὰ σώματα) hacerlos aparecer (φαίνεσθαι) hermosos". [3] "Pues sí que solemos –dijo él– hacer así."

Sócrates ha empezado definiendo la pintura como una "imagen de las cosas que se ven", esto es, como una imitación de la apariencia visible de los cuerpos. En este segundo párrafo alude al tópico del "retrato ideal", lo cual implica cierta ampliación de la definición propuesta. Los pintores no se limitan a hacer copias de las cosas **tal como** las vemos: pueden representar (ἀφομοιοῦντες, literalmente "hacer semejantes") figuras hermosas reuniendo los rasgos de distintos modelos.⁷ Este procedimiento selectivo está en perfecta concordancia con el arte griego clásico. Generalmente, los pintores y escultores contemporáneos de Sócrates no hacían reproducciones realistas de modelos determinados.⁸ Las obras que hemos conservado nos muestran que las figuras representadas solían transmitir, a partir de su actitud, postura o vestimenta, ideas de orden general: un guerrero, un auriga, una procesión, una carrera. No se trata, naturalmente, de que el artista copiara una "idea", en el sentido platónico.⁹ En todo caso, cabía la posibilidad de que plasmara cierta "imagen mental" de aquello que quería representar.¹⁰ Que para ello utilizara bosquejos copiados del natural no implica que tuviera la intención de imitar con realismo, de "retratar", a sus modelos. Ni siquiera en las obras de encargo, como las estatuas conmemorativas de una proeza atlética (por ejemplo, las que Clitón esculpe), se reproducían los rasgos personales del cliente. La estatua representaba un conjunto de características (una postura y unos objetos determinados), que hacía reconocible el tipo de prueba que se conmemoraba. Bastaba con añadir una inscripción con el nombre del personaje que había encargado la escultura para que la victoria se le adscribiera. De cualquier modo, aun en el caso de que los artistas reprodujeran los rasgos de un persona determinada, no parece que fuera éste el procedimiento habitual.¹¹ En otro pasaje de los *Recuerdos* (III 11. 1-2), Jenofonte habla de una mujer ateniense llamada Teódota cuya extraordinaria belleza atrae a los pintores, que acuden a su casa para "retratarla" (πρὸς αὐτῆν ἀπεικασομένους). Desde luego, no creo que pueda suponerse que ella encargara su retrato, sino que los artistas le pedían que posara porque deseaban reproducir sus hermosas facciones, quizá en forma de bocetos que más tarde utilizarían.¹²

Hasta el momento, Sócrates se ha contentado con describir la pintura en función de las características físicas, visibles, de los modelos. Parrasio se ha mostrado perfectamente de acuerdo con la descripción. Los pintores reproducen cuerpos, reales o "ideales", pero en todo caso objetos sensibles. A continuación Sócrates va a indagar acerca de la cuestión que realmente le interesa.

[3] "Y, veamos –siguió–: ¿imitáis (ἀφομοιοῦντες) también aquello que es lo más atrayente (πιθανώτατον) y lo más grato y más amable y que más enciende y enamora, el carácter del alma (τῆς ψυχῆς ἦθος)? O ¿es que ni aun es imitable (μιμητός) eso?". "Pues, ¿cómo puede –respondió– ser imitable (μιμητόν), Sócrates, lo que no tiene medidas ni color ni nada de lo que tú dijiste antes, ni aun en suma es visible?". [4] "Y entonces –dijo él–, ¿es cosa que se dé en el hombre el mirar amablemente y el mirar hostilmente a otros?". "Así lo creo", respondió. "Y bien, ¿acaso no es eso al menos imitable (μιμητόν) en la pintura de los ojos? (ἐν τοῖς ὄμμασι)"¹. "Ya lo creo que sí", le dijo. "Y con motivo de las dichas y las desgracias de los amigos, ¿te parece que tienen igual el rostro los que se preocupan de ellas y los que no?". "A fe mía que no, desde luego –dijo–: pues con las dichas se les ponen radiantes y con las desgracias sombríos". "Y estos rasgos, ¿no es posible representarlos (ἀπεικάζειν)?" "Ya lo creo", respondió. [5] "Bien, pues es lo cierto que también la arrogancia y la dignidad, así como la humillación y la vileza, la templanza y la inteligencia, igual que la desmesura y la zafiedad, así por el rostro como por las actitudes de los hombres, ya parados ya en movimiento, se transparentan (φαίνεσθαι)". "Verdad es como dices", respondió. "¿Así que también entonces son esos rasgos imitables (μιμητά)?" "Sin duda alguna", dijo. "¿Qué es, pues –siguió–, lo que estimas más grato de mirar (ἥδιον ὁρᾶν): los hombres en quienes transparentan los caracteres (ἦθη) hermosos y buenos y dignos de amor o aquellos en que los feos y viles y odiosos?". "Mucha, a fe mía, es la diferencia, Sócrates", contestó. [3] "Y, veamos –siguió–: ¿imitáis (ἀφομοιοῦντες) también aquello que es lo más atrayente (πιθανώτατον) y lo más grato y más amable y que más enciende y enamora, el carácter del alma (τῆς ψυχῆς ἦθος)? O ¿es que ni aun es imitable (μιμητός) eso?". "Pues, ¿cómo puede –respondió– ser imitable (μιμητόν), Sócrates, lo que no tiene medidas ni color ni nada de lo que tú dijiste antes, ni aun en suma es visible?". [4] "Y entonces –dijo él–, ¿es cosa que se dé en el hombre el mirar amablemente y el mirar hostilmente a otros?". "Así lo creo", respondió. "Y bien, ¿acaso

no es eso al menos imitable (μιμητόν) en la pintura de los ojos? (ἐν τοῖς ὄμμασι)".¹³

"Ya lo creo que sí", le dijo. "Y con motivo de las dichas y las desgracias de los amigos, ¿te parece que tienen igual el rostro los que se preocupan de ellas y los que no?". "A fe mía que no, desde luego –dijo–: pues con las dichas se les ponen radiantes y con las desgracias sombríos". "Y estos rasgos, ¿no es posible representarlos (ἀπεικάζειν)?" "Ya lo creo", respondió. [5] "Bien, pues es lo cierto que también la arrogancia y la dignidad, así como la humillación y la vileza, la templanza y la inteligencia, igual que la desmesura y la zafiedad, así por el rostro como por las actitudes de los hombres, ya parados ya en movimiento, se trasparen (φάνεσθαι)". "Verdad es como dices", respondió. "¿Así que también entonces son esos rasgos imitables (μιμητά)?" "Sin duda alguna", dijo. "¿Qué es, pues –siguió–, lo que estimas más grato de mirar (ἡδίων ὄραν): los hombres en quienes trasparen los caracteres (ῥῆθη) hermosos y buenos y dignos de amor o aquellos en que los feos y viles y odiosos?". "Mucha, a fe mía, es la diferencia, Sócrates", contestó.

Parrasio considera que sólo son reproducibles las cualidades visibles de los cuerpos. De ahí su extrañeza, ya que no entiende cómo puede representarse algo no visible (el carácter del alma) hasta que Sócrates aclara el sentido de su pregunta: hay signos externos (una expresión del rostro, una mirada, un porte) que reflejan los sentimientos y el carácter de los hombres, por lo que aquello que carece de propiedades sensibles puede ser reproducido por medios sensibles [5-6]. Dado que Parrasio, como veremos, era célebre por la cualidad expresiva de sus obras, no ha dejado de causar sorpresa que ignorara este rasgo fundamental de su arte. Sörbom (1966: 91 n. 29) sugiere que el texto no tiene por qué reproducir una conversación real entre Sócrates y Parrasio, sino que puede muy bien ser una invención de Jenofonte o de algún otro. Sin embargo, en mi opinión, no se trata de que Parrasio desconozca la expresividad de sus pinturas, sino que no entiende la pregunta tal como Sócrates la formula, algo tramposamente, al principio. Si Sócrates hubiera planteado la cuestión más explícitamente (¿puede imitarse por medio de la pintura la expresión de un hombre irritado, la actitud de un hombre digno?), sin duda Parrasio no se hubiera extrañado en absoluto. Pero Sócrates, después de definir la pintura como una imagen de las cosas visibles, como una representación de las cualidades físicas, le pregunta, sin transición, por la posibilidad de pintar el "carácter del alma".¹⁴ Parrasio niega tal posibilidad aludiendo a la definición del propio Sócrates: "¿Cómo puede ser imitable lo que no tiene (...) nada de lo que tú dijiste antes?" [3]. No obstante, sus respuestas a las siguientes preguntas de

Sócrates demuestran que el pintor no ignora que los sentimientos o el carácter de los hombres pueden ser expresados por medio de la pintura.

A lo largo de esta conversación se ponen de relieve las posibilidades expresivas del arte pictórico, o, por decirlo en términos griegos, el ἦθος, un concepto que queda aquí asociado a la pintura de Parrasio y sobre el que volveré más adelante.

La escultura y el πάθος

La segunda conversación la mantiene Sócrates con un escultor llamado Clitón del que no tenemos más noticia que la que nos proporciona este breve diálogo.¹⁵ La estructura compositiva es paralela a la de la conversación anterior y el objetivo de Sócrates, expresado aquí con mayor claridad, es, en mi opinión, exactamente el mismo: poner de relieve la inconsciencia con que el artista realiza sus obras.

[6] Y otra vez, habiendo entrado en casa de Clitón el escultor (ἀνδριαντοποιόν) y estando con él de conversación: "Clitón –le dijo–, que tú haces esculturas muy originales (ἀλλοίους)¹⁶ de corredores y atletas, boxeadores y luchadores es cosa que veo y sé; pero eso que es lo que más cautiva el alma de los que miran (ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως), lo de parecer vivos (τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι), ¿cómo produces ese efecto en las estatuas?" [7] Y en vista de que Clitón, quedándose perplejo (ἀπορῶν), no contestó en seguida (...).

Al igual que sucedía en el diálogo con Parrasio, Sócrates pilla a Clitón por sorpresa. Clitón ignora cómo consigue aquello que, al parecer, constituye un rasgo sobresaliente de su arte, esto es, el "efecto de vida" (τὸ ζωτικὸν) que logra conferir a sus esculturas. Por tanto, la perplejidad (ἀπορία) de Clitón sólo puede obedecer a que la habilidad para reproducir la impresión de "parecer vivos" pertenece a su inconsciente técnico.

Sócrates habla de la reacción de quienes contemplan sus esculturas en términos de ψυχαγωγία, literalmente "transporte del alma". El concepto proviene de la sofística, especialmente de Gorgias,¹⁷ y se emplea sobre todo para designar el poder de seducción de la palabra, tanto por lo que se refiere a la oratoria como a la poesía en general.¹⁸ Jenofonte aplica el término a las artes plásticas, resaltando que el hechizo de las esculturas de Clitón se produce a través de la vista (διὰ τῆς ὄψεως), en claro contraste con su aplicación habitual a las artes retóricas y poéticas, en las que la ψυχαγωγία actúa a través del oído (διὰ τῆς ἀκοῆς). Ahora

bien, en el *Encomio de Helena* Gorgias ya establece un paralelismo entre la potencia seductora de la palabra a través del oído y la potencia seductora de la imagen a través de la vista. En el caso de Clitón, la "magia" de sus obras consiste en su poder para captar y reproducir la vitalidad de sus modelos.

A continuación, Sócrates va a formular una serie de preguntas con el propósito de dar respuesta a la cuestión planteada, quedando el papel de Clitón reducido a dar su asentimiento incondicional a las palabras del maestro.

[7] "¿Será que, copiando (ἀπεικάζων) en tus obras las figuras de los seres vivos (τοῖς τῶν ζώντων εἶδεσιν), haces aparecer (φαίνεσθαι) tan como vivientes tus estatuas?" "Sin duda que sí", repuso. "Así que entonces, copiando (ἀπεικάζων) las partes de los cuerpos que por la actitud están distendidas o tensas y las que replegadas o extendidas y tirantes o flojas, es como las haces aparecer (φαίνεσθαι) tan semejantes (ὁμοιότερα) a las verdaderas y tan convincentes (πιθανότερα)?" "Pues sí, ni más ni menos", dijo él.

La primera condición para lograr el "efecto de vida" consiste, pues, en que los modelos que copia Clitón sean seres reales, vivos. Como en el diálogo con Parrasio, Sócrates empieza por referirse al aspecto puramente físico de los modelos. La escultura se describe como una imitación de la realidad corporal. Las cualidades físicas que la pintura imita (contorno, volumen, luz, etc.) equivalen a las que reproduce la escultura: la forma que adoptan los músculos según la posición del cuerpo. La diferencia es que en el caso de la pintura el mundo físico se ilustra con cualidades puramente estáticas, mientras que en el caso de la escultura las cualidades sugieren movimiento. En efecto, para que las estatuas parezcan vivientes, para que resulten convincentes por su semejanza con los cuerpos reales, es necesario que el escultor reproduzca la tensión o relajación muscular del modelo que imita. Pero, evidentemente, no es éste el tema que a Sócrates le importa destacar.

[8] "Y el imitar (ἀπομιμεῖσθαι) también los sentimientos (πάθη) de los cuerpos que están en acción, ¿no causa algún placer (τινα τέρψιν) a los que miran (τοῖς θεωμένοις)?" "Pues sí, seguramente", respondió.

Si la pintura lograba reproducir los caracteres (ῥῆθη) de los modelos, la escultura tiene la capacidad de representar sus sentimientos (πάθη). Al igual que en la conversación anterior, de la imitación de rasgos físicos se ha pasado a la imitación de características no físicas. El paralelismo con el diálogo de Parrasio sólo queda roto por el asentimiento de Clitón, que no cuestiona la posibilidad de imitar los πάθη de sus modelos. Dado que el objetivo de la escultura no es simplemente la reproducción de lo físico, se impone una ilustración del tipo de sentimientos que es capaz de representar:

[8] "Entonces, ¿no habrá también que reproducir (ἀπεικαστέον) en los que están luchando la mirada amenazadora, y habrá que imitar (μιμητέα) en los que han alcanzado la victoria la faz de la alegría?" "Sí, sin lugar a dudas", contestó. "Por tanto –dijo– es preciso que las actividades del alma (τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα)¹⁹ las haga el escultor similares (προσεικάζειν) a la apariencia externa [del modelo]".²⁰

Del mismo modo que a la pintura se le ha reconocido su capacidad para expresar diversos ῥῆθη, el arte de la escultura puede imitar los sentimientos mediante los rasgos externos que los revelan. Sus representaciones no han de limitarse a copiar las características físicas, la tensión o relajamiento de los músculos de los atletas, sino las expresiones faciales que denotan lo que el alma siente.²¹

Beneficios de la palabra socrática

En el brevísimo prólogo que precede a los dos diálogos citados, Jenofonte ha afirmado que la conversación de Sócrates reportaba beneficios a los artistas. Pero, ¿en qué les son útiles las observaciones socráticas acerca de sus τέχνηαι? En opinión de Hartmann (*apud* Delatte 1933: 133), el primer diálogo pretende determinar los límites del arte pictórico, que no debe imitarlo todo, sino seleccionar los hermosos rasgos que proporcionan placer al espectador. La conversación con Clitón tiende a un fin parecido, si bien el tema central es el método de la imitación artística: no hay que reproducir todos los rasgos del modelo, sino únicamente aquellos que revelan el alma y el carácter del sujeto. Por su lado, Döring (*apud* Delatte 1933: 134-135) cree que el objetivo de Sócrates es que los artistas se hagan conscientes de la finalidad de las artes. A Parrasio le sugeriría la representación de la belleza moral y no sólo física. En el diálogo con Clitón Sócrates definiría una tarea esencial de la escultura: sobrepasar la representación de los πάθη simples para lograr un grado superior de placer estético, comunicando a los

espectadores, mediante una acción simpatética, las pasiones representadas. Esta concepción anticiparía la teoría de la *κάθαρσις* de Aristóteles.

Ninguna de estas dos interpretaciones me parece convincente. A mi juicio, sólo responden a un intento de hacer encajar las observaciones que Sócrates hace a los artistas con las palabras introductorias de Jenofonte.²² En primer lugar, una lectura del texto sin ideas preconcebidas y sin dejarse influir por la pretendida intención del historiador, contradice tanto una tesis como la otra. Sócrates no les "descubre" nada a Parrasio y a Clitón. Lo único que los dos diálogos ponen de manifiesto es que los que se dedican a las τέχναι ignoran lo que hacen desde un punto de vista **teórico**. Estoy de acuerdo con García Calvo (1967: 257 n. 116), quien observa que cuando Sócrates visitaba los talleres de artistas como Parrasio, no debía de ser con el propósito de hacerles este tipo de observaciones triviales ("con las que el buen Jenofonte – comenta– quiere atribuirle parte en el creciente psicologismo de las artes representativas"), sino para averiguar hasta qué punto el saber técnico es inconsciente de sí mismo. Como se cuenta en la *Apología* de Platón, esta indagación la había iniciado Sócrates a raíz de la respuesta del oráculo que le había asignado la máxima sabiduría. En un determinado momento de la conversación, Parrasio y Clitón se muestran sorprendidos. Pero su sorpresa no obedece a que Sócrates les esté desvelando un rasgo de su arte ignorado por ellos. En el caso del pintor, su desconcierto responde al modo en que Sócrates le formula la pregunta. Sin embargo, en cuanto le aclara qué quería decir, Parrasio se muestra perfectamente de acuerdo. La perplejidad de Clitón es aún más acorde con la hipótesis propuesta, ya que Sócrates no le pregunta si los πάθη son representables, sino cómo logra representarlos. Lo que ambos artistas manifiestan no es, pues, un desconocimiento de las posibilidades prácticas de su propio arte. Sócrates no les sugiere temas nuevos o nuevas formas de representarlos, sólo pone de relieve su incapacidad para explicar cómo logran reproducir lo que de entrada parece invisible. Si hay algún rasgo constante del pensamiento socrático es su interés por demostrar que la mayoría de los hombres no están capacitados para dar cuenta teórica de su propia actividad. Desde los primeros diálogos de Platón, los que presumiblemente reproducen con mayor fidelidad la filosofía socrática, queda atestiguado tal interés.

ἦθος y πάθος

¿En qué consiste el ἦθος, cuya manifestación visible puede reproducir el pintor? Sabemos que tradicionalmente el ἦθος pictórico pictórico era una cualidad que se atribuía más a los pintores que sobresalían por su habilidad con el dibujo, como Polignoto, Parrasio y Arístides,

que a aquellos que excelían por el color, como Apolodoro y Zeuxis.²³ Parrasio, que en el diálogo aparece como representativo de los pintores con ἦθος, era célebre por la calidad de su dibujo. Cuando al escultor Mys se le encargó que estampara en relieve el escudo de Atenea Promakhos (c. 440), él fue quien realizó los dibujos previos.²⁴ El ἦθος como una especial cualidad pictórica de Parrasio no sólo queda puesto de manifiesto en el texto de Jenofonte. La descripción que hace Plinio de un cuadro suyo titulado "El demos de Atenas" muestra claramente que este pintor estaba particularmente interesado en la expresión facial.²⁵

Pero, ¿qué entendían los griegos por ἦθος cuando querían designar una especial característica del arte? El término aparece en textos de Platón y Jenofonte; y Aristóteles, en la *Poética*, lo utiliza como un criterio estético fundamental para juzgar tanto la tragedia como la pintura. En general, aplicado a obras artísticas, suele traducirse por "carácter", "disposición del alma o del espíritu", es decir, una cualidad permanente que caracteriza algo o a alguien.²⁶ Keuls (1978) pone de relieve la dificultad semántica de analizar la noción de ἦθος,²⁷ pero sostiene que en muchas ocasiones se trata de un concepto dinámico, incluso cuando va referido a las artes plásticas.²⁸ Sin embargo, a pesar de estar de acuerdo en que la concepción griega de "carácter" no se corresponde exactamente con la nuestra, creo que su interpretación se basa en una lectura errónea del texto de Jenofonte.

La palabra ἦθος está relacionada con el verbo * ἔθω (εἶωθα), "tener la costumbre". En plural está atestiguada desde Homero con el significado de "lugar donde yacen habitualmente los animales",²⁹ y desde Hesíodo se utiliza para referirse a la morada habitual de los hombres.³⁰ En singular aparece por primera vez en Hesíodo con las acepciones de "comportamiento habitual, costumbres, carácter".³¹ Comenta Pollitt (1974 : 197) que la acepción de "carácter" deriva de forma natural del significado "comportamiento habitual", ya que la manera de comportarse alguien es el resultado de su naturaleza. Sin embargo, se produce aquí una evidente inconsistencia lógica (el carácter deriva del comportamiento que deriva del carácter), motivada, sin duda, por la idea moderna de carácter. Por tanto, hay que simplificar los términos de la proposición: la "naturaleza" de alguien, esto es, su carácter, es el resultado de su comportamiento habitual. Un célebre aforismo de Heráclito describe el ἦθος como un *daimon* para el hombre (ἦθος ἀνθρώπων δαίμων).³² La traducción más usual vierte ἦθος por "carácter" o "modo de ser", sin que deje de señalarse que tales expresiones deben entenderse como "comportamiento habitual".³³ Es indudable que para la mentalidad griega el carácter es un concepto más dinámico que para nosotros. El propio texto de Jenofonte habla de una serie de cualidades que se muestran no sólo en el rostro, sino también "en las actitudes de los hombres, ya parados, ya en

movimiento" [5]. En mi opinión, para los griegos las cualidades atribuibles a un individuo consisten en la suma de sus acciones, no en un "cuadro psicológico" que pueda definirse incluso con independencia del comportamiento. El ἦθος de un hombre queda determinado por sus acciones y no a la inversa.

Ignoramos en qué momento el concepto de ἦθος comenzó a utilizarse en tanto que criterio estético.³⁴ Si bien como *terminus technicus* no emerge claramente hasta Aristóteles,³⁵ en Jenofonte y Platón ya aparece vinculado a la esfera del arte. Me resulta más bien poco convincente la interpretación que adscribe el origen del concepto artístico de ἦθος a la teoría de la música, sobre todo a Damón, preceptor de Pericles y uno de los primeros teóricos musicales de Grecia.³⁶ Ante todo, porque las principales fuentes en que se basa esta interpretación son extremadamente tardías, como el tratado *De re musica*, de Arístides Quintiliano (siglo II d. C.), que supuestamente recoge la doctrina musical de Damón. Además, la inexistencia de un término griego específico para "música" descarta la mayoría de fuentes más tempranas. La palabra μουσική engloba todas las artes del dominio de las Musas, y μέλος, literalmente "miembro" y por derivación "miembro de una frase musical",³⁷ se usa tanto en el sentido de "melodía",³⁸ como en el de "canción", "poesía".³⁹ Así pues, los autores del periodo clásico sólo son utilizables si el contexto deja claro que estos términos se refieren exclusivamente a la música en sentido restringido.

En su diálogo con el pintor, Sócrates alude dos veces al ἦθος. La primera ocurrencia del término surge cuando le pregunta a Parrasio si le parece imitable "el carácter del alma" (τῆς ψυχῆς ἦθος) [3].⁴⁰ La segunda, al final de la conversación [5], al preguntarle si son más gratos de contemplar aquellos hombres que traslucen (φαίνεται) caracteres (ἦθη) hermosos y amables o los que traslucen caracteres viles y odiosos. En mi opinión, las dos ocurrencias de ἦθος aluden a rasgos de carácter permanentes (que no estáticos). Pero antes de proseguir con la lectura del diálogo de Sócrates con el pintor, conviene examinar el que mantiene con Clitón.

En la conversación con Parrasio se plantea el problema de si algo en principio no visible, el ἦθος del alma, es imitable y de qué forma lo es. El diálogo con Clitón no cuestiona la posibilidad representativa de lo no visible. Sólo habla del efecto que produce: la imitación de los "sentimientos" (πάθη) causa placer a los que miran [8]. Estos πάθη, ejemplificados por la "mirada amenazadora" y la "faz de la alegría", son actividades del alma (τῆς ψυχῆς ἔργα) que el escultor ha de imitar. Por lo que parece, Jenofonte asocia el ἦθος con la pintura y el *pathos*

con la escultura.⁴¹ Esta asociación responde tal vez a que el arte pictórico se percibe como algo más estático que el escultórico.

El término πάθος no aparece atestiguado hasta el siglo V. La etimología del verbo del cual procede, πάσχω, es oscura.⁴² Aplicado a las artes, el πάθος puede definirse como una reacción emocional pasajera que se experimenta ante circunstancias externas y, con frecuencia, extremas,⁴³ en tanto que ἦθος, aun cuando se considere no como una característica estática, sino dinámica, no se adapta a esta definición, al menos en lo que concierne a las artes representativas. La diferencia clave entre ἦθος y πάθος la establece el propio texto de Jenofonte: el "carácter del alma" [3] y las "actividades del alma" [8].⁴⁴ El primer término se refiere a una **cualidad permanente** del hombre (resultado de su comportamiento habitual), en tanto que el segundo alude claramente a una **reacción circunstancial** (resultado de un estímulo externo). Esto significa, en mi opinión, que el concepto de ἦθος se aplica a los ejemplos del párrafo [5], no a lo dicho en el párrafo anterior, que caería dentro de la definición de πάθος.⁴⁵ Sócrates le muestra a Parrasio en qué sentido es imitable el carácter del alma, pero lo hace, por así decirlo, en dos etapas. Primero, el pintor ha de admitir que las expresiones faciales provocadas por una circunstancia externa (=πάθος) son imitables. Luego, que también los caracteres (=ἦθος) lo son. La mirada de odio o simpatía, la expresión radiante o sombría del párrafo [4] equivalen a la mirada amenazadora y a la expresión triunfante, designadas como πάθος en el párrafo [8]. La pregunta acerca de la posibilidad de imitar el carácter del alma provoca el estupor de Parrasio [3]. Sócrates ilustra entonces la cuestión proponiendo ejemplos de expresiones imitables (=πάθος): benevolencia, hostilidad, alegría o tristeza [4]. Y, finalmente, se refiere a una serie de rasgos caracteriológicos (=ἦθος): arrogancia, vileza, templanza, etc., que se manifiestan tanto en el rostro como en las actitudes, tanto en la quietud como en el movimiento. La última intervención de Sócrates retoma en cierto modo el tema inicial (la pintura reproduce cosas que se ven), dado que le pregunta a Parrasio qué hombres (en tanto que exteriorizan determinados ἦθος), son más agradables a la vista. El diálogo termina algo abruptamente, pues se echa en falta alguna conclusión de Sócrates, por muy previsible que sea, al estilo de la que cierra la conversación con Clitón.

Tanto ἦθος como πάθος aluden a determinados rasgos expresivos susceptibles de ser plasmados en una pintura o en una escultura. Como concepto aplicado a las artes plásticas, el ἦθος se refiere a rasgos caracteriológicos intrínsecos, en tanto que con πάθος se alude a características, por así decirlo, extrínsecas y coyunturales. En cualquier caso, y reproduzca

Jenofonte o no observaciones propias de Sócrates, lo que parece indudable es que las posibilidades expresivas de las artes figurativas constituían un tema de debate vivo en aquella época.⁴⁶ La propia evolución del arte griego a lo largo del siglo V, con su creciente tendencia hacia la caracterización psicológica, debía de favorecer este tipo de discusiones.

Dos artes de la μίμησις

En las dos conversaciones socráticas, las posibilidades expresivas del arte se explican en términos miméticos. La noción de μίμησις se adscribe a las artes plásticas como una característica básica y definitoria.⁴⁷ Podría decirse que aquí vemos ya reflejado el concepto de μίμησις imitativa en tanto que categoría estética imperante.

Esto marca una radical diferencia con el uso de los términos del grupo μιμῆσθαι en textos anteriores.⁴⁸ Cuando alguno de estos términos hacía referencia a una reproducción de tipo estático, no se trataba de establecer una determinación categorial. Algunos productos de la τέχνη podían ser miméticos sin que este rasgo los definiera y los incluyera en una suerte de rango aparte. Por otro lado, las ocurrencias del grupo μιμῆσθαι aplicadas a objetos materiales (pinturas, esculturas, joyas, columnas, etc.) podían reducirse a la fórmula "a es un μίμημα de b", con los posibles significados de "hace las veces de", "reproduce características de", "simboliza". Pero en el texto de Jenofonte la noción de "copia" ya se ha hecho inherente al vocabulario de la μίμησις. De hecho, el significado de las palabras del grupo no presenta aquí mayor problema, ya que está internamente definido. Del texto se desprende que la imitación consiste en "hacer una cosa a semejanza de otra". Sócrates aplica la terminología de la μίμησις al proceso mismo de elaboración de las obras de arte: las pinturas y las esculturas son el resultado de una actividad mimética. Este proceso se describe mediante términos del grupo μιμῆσθαι (ἐκμιμῆσθαι, ἀπομιμῆσθαι, μιμητόν, μιμητά) usados como equivalentes de otros de distinta raíz léxica (εἰκασία, ἀπεικάζειν, προσεικάζειν, ἀφομοιοῦν), en los que las nociones de "copia", "semejanza", "reproducción" son evidentes. Cabe preguntarse si Jenofonte trata estos términos como sinónimos y los emplea por mor de la variación, o bien si cada uso responde a un deseo de precisión. Sörbom (1966 : 83 n. 14) sostiene que no pueden considerarse sinónimos y establece una distinción semántica entre μιμῆσθαι, ἀπεικάζειν y ἀφομοιοῦν, tres palabras que atañen básicamente a la relación de similitud, pero que, en su opinión, tienen diferentes centros de connotación⁴⁹ Sin embargo, como él mismo admite (p. 86 n. 23 en relación al párrafo [8]), en ocasiones son términos intercambiables.

Es indudable que para Sócrates las artes figurativas son el producto de la μίμησις imitativa. El "efecto de vida", que cautiva el alma de los que miran (ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως) [6], lo logra Clitón a partir de la copia del natural, que hace tan semejantes (ὁμοιότερα) a las verdaderas (ἀληθινοῖς) y tan convincentes (πιθανώτερα) sus esculturas [7]. Este "efecto de vida" requiere que también los πάθη de sus obras sean reproducidos por semejanza con los πάθη reales [8]. Las estatuas son valoradas en función de su proximidad con la realidad sensible.

Algunos de los términos que emplea Jenofonte proceden de la sofística. Por ejemplo, observa Delatte (1933 : 137) que la palabra πιθανόν –que aparece dos veces: una aplicada a la pintura [3] y otra a la escultura [7]– está vinculada a la teoría de la retórica y de la poética que asigna a las obras literarias la finalidad de persuadir mediante una fiel reproducción de la realidad o a través de artificios ilusionistas. El empleo del verbo ψυχαγωγεῖ, típico de la retórica de Gorgias, confirmaría esta asociación entre la teoría de las artes representativas y la teoría de las artes de la palabra. En un pasaje del *Fedro* platónico (271e-273d), Sócrates reproduce la definición gorgiana de la fuerza del discurso –es un modo de seducir las almas– y afirma que esta seducción sólo es posible si el orador, además de ser experto en las distintas clases de discursos (εἶδε λόγων), conoce las diferentes clases de almas (ψυχῆς εἶδε).⁵⁰

Sólo si sabe distinguir las almas puede pronunciar discursos acordes con ellas y resultar convincente para quienes le escuchan. El escultor logra hacer convincentes sus estatuas copiando las partes de los cuerpos (τοῖς τῶν ζώντων εἶδεσι ἀπεικάζων) y reproduciendo las actividades del alma tal como aparecen reflejadas en el modelo (τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν). Es de este modo, representando no sólo los cuerpos (σώματα), sino también la forma en que se exteriorizan las pasiones del alma, como consigue que sus esculturas se parezcan a los hombres de carne y hueso y resulten convincentes, hechizando así a los espectadores. La seducción de las artes representativas depende fundamentalmente de su capacidad para imitar la realidad con la mayor fidelidad posible. Pero la exactitud de las obras figurativas requiere que la copia no se limite a ser una representación de lo físico. Si quiere cautivar a los espectadores ha de saber reproducir lo que más les atrae y enamora: el carácter y las pasiones del alma. Podría establecerse una analogía entre las clases de discursos y las partes del cuerpo –primer estadio del conocimiento imprescindible que el orador, por un lado, y el artista, por otro, han de poseer– y la reproducción (por medio de la palabra o por

medio de la materia) de las distintas clases de almas, requisito indispensable para poder hechizar la ψυχή de los oyentes o de los espectadores.

El texto de Jenofonte no se adentra en especulaciones acerca de la μίμησις. El proceso imitativo de la elaboración artística se da por sabido. La indagación socrática obedece más bien, como se ha dicho, al deseo de averiguar hasta qué punto los artistas son conscientes de su propia τέχνη. Tampoco hay valoración, ni positiva ni negativa, de la μίμησις artística. La apariencia no está, como en Platón, sujeta a crítica. Que los pintores hagan aparecer (φαίνεσθαι) hermosos los cuerpos de sus cuadros [2] o los escultores aparecer ((φαίνεσθαι) vivos los cuerpos de sus estatuas [6] no conlleva ningún matiz peyorativo. Para los griegos, tanto la pintura como la escultura son imágenes del mundo visible. Únicamente pueden reproducir lo que se percibe a través de los ojos (διὰ ὄψεως), los φαινόμενα. Si el ἦθος y el πάθος son susceptibles de ser representados es porque se manifiestan en lo visible.

¹ Para la cronología de los *Recuerdos*, cf. Sörbom 1966 : 80 n. 7.

² I 3.1: "... en apoyo de mi parecer de que era él beneficioso a los que con él andaban, tanto por las acciones que revelaban su manera de ser, como por sus conversaciones, voy, por fin, a poner por escrito cuantas cosas pertinentes a ello pueda recordar" (traducción de García Calvo 1967).

³ Los artistas que Sócrates visita son descritos como profesionales de sus artes. Cultivan sus respectivas τέχναι como ἐργασίαι para procurarse los medios de subsistencia. De acuerdo con la noción griega de τέχνη, la práctica de pintores y escultores no aparece diferenciada del oficio del fabricante de armaduras. Todos ellos son sido calificados de poseedores de un arte determinado.

⁴ No entro aquí en el problema de si realmente el material es de primera mano o si Jenofonte recurrió a otras obras socráticas. El estado de la cuestión sólo permite avanzar hipótesis indemostrables.

⁵ Plinio fecha el nacimiento de Parrasio en el 397 a. C., lo que haría imposible, desde luego, este diálogo. Por otra parte, sabemos que Parrasio realizó los dibujos para el escudo de la Atenea Promakhos (c. 440).

⁶ Reproduzco la traducción de García Calvo 1967.

⁷ Para las referencias de otros autores al "retrato ideal", cf. Galí 1999: 288 n. 16.

⁸ Para la polémica acerca de la existencia o no de retratos en el siglo V, remito a Richter 1965 y a Sörbom 1966 : 44-53. Lo que aquí me interesa es la práctica habitual de los artistas representativos, no discutir en qué momento aparece el género del retrato en Grecia.

⁹ Cf. Galí 1999: 267-278.

¹⁰ En el *Simposio* (IV 21), Jenofonte alude a la imitación de imágenes mentales: "Pero, ¿es que –otra vez– no vas a dejar de tener a Clinias en la boca?" "Y con que no lo nombre, ¿crees que por eso me voy a estar un punto menos acordando de él? ¿No sabes que tan clara tengo en el alma una imagen (εἶδωλον)

de él que, si fuera escultor o pintor que fuera, no menos cierta podría de esa imagen sacar figura igual a él que mirándolo a él mismo?" (traducción de García Calvo 1967).

¹¹ Si entendemos "retrato" *sensu stricto*, es decir, como la "reproducción de los rasgos personales de una persona dada en un momento dado de su vida". Sörbom (1966: 52 n. 21) observa que los así llamados "retratos" del siglo V tal vez sólo reproducen rasgos genéricos: "We cannot prove that the comical nose of Socrates represents the actual comical nose of Socrates rather than a typically comical nose".

¹² Cf. Sörbom (1966 : 89 n. 27), quien sugiere que ésta debía de ser una práctica corriente entre los artistas: "...the artists used their recollections and previous observations of things, as well as sketches and the rules, habits, and conventions they learnt in their studios. In *Memorabilia* III 11.1. Xenophon describes a situation which is easily understood as a searching and practising of this kind".

¹³ ὄμμα significa "ojo", pero también "rostro", "expresión". Lo más probable es que aquí se refiera a la zona alrededor de los ojos, donde, según Plutarco (*Alex.* I 3) se revela el carácter.

¹⁴ En su estudio crítico del libro III de los *Memorables*, Delatte (1933 : 138) pone en relación la teoría del arte con la teoría de la retórica y observa: "Ce qu'il ignore, au dire de Xenophon, et ce qu'il admet d'ailleurs, dès que Socrate lui a ouvert les yeux, c'est cette théorie esthétique de l' ἦθος plastique, équivalent des moeurs oratoires, et les moyens à mettre en oeuvre pour obtenir cet effet nouveau".

¹⁵ La identificación de Clitón con Policeto es rechazada con sólidos argumentos por Delatte (1933: 141-142).

¹⁶ ἀλλοίους es la lectura de los mss. y de Estobeo. La mayoría de editores adopta la variante καλοὶ οὖς propuesta por Dindorf.

¹⁷ Cf.. Schuhl 1952²: 32.

¹⁸ Como señala Delatte (1933: 136-137), los términos ψυχαγωγία y ψυχαγωγεῖν tienen el mismo sentido en los teóricos del siglo IV. En efecto, Platón emplea la palabra ψυχαγωγία en el *Fedro* (261a, 271c) para describir la función persuasiva de la retórica, y Aristóteles utiliza la forma verbal del término para referirse a los efectos emocionales de la tragedia (*Poética* 1450a 33).

¹⁹ La variante τὰ τῆς ψυχῆς πάθη, elegida por Hude en su edición crítica (1934), aparece únicamente en un manuscrito.

²⁰ Me aparto aquí de la traducción de García Calvo ("Por tanto –dijo– debe el escultor representar las actividades del alma por medio de la figura"), ya que me interesaba una mayor literalidad. La versión de Marchant (*LCL* 1938) es similar a la de García Calvo: "It follows, then, that the sculptor must represent in his figures the activities of the soul". Sin embargo, προσεικάζειν *cum acc. et dat.* significa literalmente "asimilar", "hacer una cosa similar a otra" (cf. Sörbom 1966 : 87 n. 24: "We have to understand the whole sentence in the following way: the manifestations of the soul as they are rendered in the work of art have to be made similar to the outward appearance of the models.").

²¹ Fougères (1923: 73ss. *apud* Delatte 1933 : 135-136) recuerda que Sócrates era hijo de un escultor y que empezó practicando el arte de su padre, lo que le habría llevado a interesarse por las cuestiones de estética aplicada.

²² Soy de la misma opinión que Klett, sobre quien dice Delatte (1933 : 134): "est d'avis que Xenophon a déformé, en vue de les faire concourir au but qu'il leur assigne et qui est de montrer les services rendus par Socrate aux artistes, des entretiens qui avaient un objet différent et suivaient un autre cours". Para Delatte, "cette explication montre simplement le désarroi de l'interprète devant les problèmes que pose le

texte et elle constitue, somme toute, un aveau d'impuissance". A pesar de semejante descalificación, creo que la interpretación de Klett tiene mucho más sentido del que le atribuye Delatte.

²³ Aristóteles (*Poet.* 1450a) califica a Polignoto de ἀγαθός ἤθογράφος ("un excelente pintor de caracteres"; cf. *Pol.* 1340a 35ss.), en tanto que considera a Zeuxis un pintor sin ἤθος. Según Plinio (XXXV 58), Polignoto "instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare", y Quintiliano (XII 10. 3), que considera a este pintor algo primitivo por su "simplex color", dice de Zeuxis y Parrasio: "Quorum prior [scil. Zeuxis] luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus [scil. Parrhasius] examinasse subtilius lineas traditur". Por otra parte, en el texto de Jenofonte queda clara la capacidad expresiva de Parrasio.

²⁴ Pausanias I 28. 2, quien añade que todas las obras de Mys fueron dibujadas por Parrasio.

²⁵ *Nat.Hist.* XXXV 69: "Pinxit demon Atheniensium argumento quoque ingenioso: Ostendebat namque varium iracundum iniustum inconstantem, eundem exorabilem clementem misericordem; gloriosum [modestum] excelsum humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter".

²⁶ Pollitt (1974 : 194-199) recopila los pasajes de autores clásicos que emplean ἤθος como término estético. En su opinión, en todos los textos que se refieren a las artes visuales el significado de ἤθος es "carácter, bueno o malo" (p. 197). También Keuls (1978 : 95-109) lleva a cabo un análisis del término ἤθος aplicado al arte, pero su interpretación difiere, como veremos, de la habitual, expresada, e.g., por Pohlenz (1933 : 58-59): "Die Lexis muss die Stimmung des Sprechenden (πράθος) hervortreten lassen, seinem ἤθος (je nach Alter, Geschlecht, Herkunft, Geistetart) entsprechen..." o Dale (1969 : 149): "Ethos (by Aristotelian definition, especially in the Ethics) is primarily something which a man *is* rather than what he says or does." (*apud* Keuls p. 96).

²⁷ En su opinión, no hay ninguna palabra moderna que pueda traducir ἤθος con exactitud. La paráfrasis que propone es: "the manifestation of individual character in action" (p. 100).

²⁸ "The ἤθος of a representational artist must be his skill in capturing, snapshotlike, a moment of dramatic interaction in a still image" (p. 100).

²⁹ Cf. *Il.* VI 511 ("establo"); *Od.* XIV 411 ("porqueriza").

³⁰ *Op.* 167, 525.

³¹ *Op.* 67, 78, 137; *Theog.* 66.

³² 22 B 119 Diels-Kranz.

³³ Por ejemplo, Eggers Lan y Juliá (Biblioteca Clásica Gredos 1978): "el carácter es para el hombre su demonio" y observan en su nota *ad loc.* que sería más correcto hablar de "comportamiento". García Calvo (1985) traduce: "su modo de ser es lo que es para un hombre su genio divino". En su opinión, ἤθος "significa algo así como el hábito o forma de ser que se adquiere y se ratifica por costumbre, hasta venir a ser el conjunto de actitudes y reacciones que a uno lo caracterizan, la costumbre de ser de una manera determinada; lo cual no implica (más bien al contrario) nada innato en esa constitución..." De estas traducciones se aparta completamente Martínez Marzoa (1994), quien elige la acepción antigua de la palabra ἤθος: "Morada para el hombre el dios".

³⁴ Como señala Keuls (1978 : 105), el concepto de ἤθος como criterio valorativo ya se había formulado al menos en el siglo IV y se asociaba con artistas célebres del siglo V, entre ellos Parrasio, que trabajaba en Atenas durante la juventud de Platón.

³⁵ Cf. Keuls (1978: 96).

³⁶ Entre los autores que sostienen esta teoría: Abert 1899, Howald 1919, Koller 1954, Moutsopoulos 1959 (*apud* Keuls 1978: 105 n. 54).

³⁷ Cf. el verso 16 del *Himno homérico a Pan*, donde el sonido del caramillo del dios se compara a los cantos (μελέεσσιν) de los pájaros.

³⁸ Cf. *Gorgias* 502c.

³⁹ Cf. *e.g. Resp.* 379a, 398d, 607a.

⁴⁰ Keuls (1978: 96) señala que cuando Platón usa ἦθος con el significado de "carácter" generalmente lo determina con τῆς ψυχῆς.

⁴¹ En opinión de Pollitt (1974: 197), estos dos términos, que a menudo aparecen juntos, no han de confundirse: "The basic difference between ἦθος and πάθος is that the former is a part of a man's inner makeup while the latter is a temporary reaction to external stimuli". Ambos conceptos son fundamentales en las comparaciones aristotélicas entre pintura y poesía.

⁴² Cf. Chantraine *DELG* s.v. πάσχω.

⁴³ Chantraine lo define como "ce qui arrive à quelqu'un ou à quelque chose, experience subie, malheur, émotion de l'âme, accident au sens philosophique du terme".

⁴⁴ Observa Plinio (*Nat. Hist.* XXXV 98): "Aequalis eius [*scil.* Apelles] fuit Aristides Thebanus. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci, ἦθη, item perturbationes, durior paulo in coloribus". Como señala Keuls (1978: 100), con "sensus et perturbationes" intenta Plinio representar el griego ἦθη καὶ πάθη. El hecho de que se vea obligado a mantener la palabra original ἦθη, indica que "sensus" es una traducción aproximada. En su opinión, "by no stretch of meaning can *sensus* be taken as "character"; instead we have here the notion of ἦθος as a less pronounced form of πάθος". Ahora bien, en ocasiones la palabra latina *sensus* puede tener la acepción de "carácter", si bien habitualmente significa "emociones" o "sentimientos". Por otra parte, la interpretación de Plinio no prueba nada con respecto al verdadero sentido del término griego *êthos*.. Tampoco puede decirse que *perturbationes* sea una traducción fiel de πάθη. Quintiliano (VI 2.8) traduce mejor πάθος por "affectum" y lamenta que en latín no haya un equivalente del término griego ἦθος: "Horum autem, sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci πάθος vocant, quod nos vertentes recte ac proprie affectum dicimus, alteram ἦθος cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus".

⁴⁵ No estoy, por tanto, de acuerdo con Keuls (1978: 102-103), quien en su análisis del pasaje considera todos los ejemplos como ἦθη. A su juicio, en el texto se entremezclan los dos aspectos de ἦθος, la noción estática de "carácter inherente" (párrafos [1] y [5]) y el sentido dramático de "expresión temporal inducida por la acción" (párrafo [4]).

⁴⁶ Como señala Keuls (1978 : 95): "Xenophon's pedestrian reference makes it clear that the question whether or not a painting could or should express ἦθος, was debated in the later part of the fifth century B.C."

⁴⁷ Sörbom (1966 : 80-82) observa que, si bien es posible que algunos diálogos de Platón en que se trata de la μίμησις artística sean anteriores al texto de Jenofonte, con todo, los puntos de vista que expone éste pueden considerarse como más simples y tradicionales y, por tanto, conceptualmente anteriores a la especulación platónica. Jenofonte había de hacerse comprender por sus posibles lectores si pretendía que su defensa de Sócrates fuera efectiva. Es lógico suponer que sus consideraciones acerca de la práctica

artística eran compartidas por sus conciudadanos, de otro modo no hubieran sido capaces de entender en qué había beneficiado Sócrates a los que ejercían las artes.

⁴⁸ Cf. Galí 1999: 93-135.

⁴⁹ "Μιμῆσθαι is closely associated with the outward representation of something by means of similarities. There is something of show and exhibition, but the notion of the relation of similarity is not essential except that it has to function in the given situation, *i.e.* that the μίμημα really is recognized as exhibiting something. Ἀπεικάζειν is not centred around show and exhibition by means of similarities but around the εἰκόν, the image, the likeness, or the picture and its production. Finally, ἀφομοιοῦν is centred around ὅμοιος, *i.e.* the fact that both something A and something B have or are given the same property or properties. If we accept these differences between these three words and do not regard as at least roughly equivalent, the text becomes more comprehensible and pregnant".

⁵⁰ Cf. Delatte 1938: 137.

Bibliografía citada

XENOPHONTIS OPERA OMNIA (edidit Marchant, E.C.) Oxford Classical Text.

XENOPHON: MEMORABILIA, OECONOMICUS, SYMPOSIUM, *Apologia*, Marchant, E.C. & Todd, O.J., Loeb Classical Library.

JENOFONTE, *RECUERDOS DE SÓCRATES, APOLOGÍA, SIMPOSIO*, traducción, prólogo y notas de Agustín García Calvo.

DIELS, H. & KRANZ, W. (1974¹⁷) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Zurich.

EGGERS Lan, C. y JULIÁ, V. (1978) *Los Filósofos presocráticos*, Madrid.

GARCÍA CALVO, A. (1985) *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*, Madrid.

ABERT, H. (1899) *Die Lehre vom Eikos in der griechischen Musik*, Leipzig.

DALE, A. M. (1933) "Ethos and Dianoia", *Collected Papers*, edd. Turner and Webster.

DELATTE, A. (1933) *Le troisième livre des souvenirs socratiques de Xénophon*, Paris.

HOWALD (1919) "Eine vorplatonische Kunsttheorie", *Hermes* 54: 197-207.

KEULS, E. (1978) *Plato and Greek Painting*, Leiden.

KOLLER, H. (1954) *Die Mimesis in der Antike*, Bern.

MARTÍNEZ MARZOA, F. (1994) *Historia de la Filosofía I*, Madrid.

MOUSOPOULOS, E. (1959) *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris.

POHLENZ, M. (1933) "To Prepon, Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes", *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*.

POLLITT, J. J. (1974) *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven.

RICHTER, G. (1965) *The Portraits of the Greeks*. I-III, London.

SCHUHL, P.-M. (1952²) *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*, Paris.

SÖRBOM, G. (1966), *Mimesis and Art*, Uppsala.