

De Samosata a Leiden: Luciano y Rembrandt en el espejo de Zeuxis*

1. Introducción.

El escritor griego de época imperial, Luciano de Samosata, gusta muy a menudo de disfrazar su identidad y ocultarse bajo el nombre de diversos personajes – Licino, Parresiades, el orador Sirio –, a través de los cuales se hace presente él mismo en sus obras¹.

El holandés Rembrandt es en la historia de la pintura europea el artista con mayor número de autorretratos, en los que se representa a sí mismo en diversas circunstancias y bajo apariencias también bastante dispares: joven, en edad madura, con gesto de asombro, alegre, en actitud gruñona, sonriente, con el ceño fruncido, arrogante, con principescos ornamentos o en atuendo de trabajo.

Entre los muchos escritos de Luciano, se encuentra una breve obra cuyo título es *Zeuxis o Antíoco*; y en uno de sus últimos autorretratos se identifica con Zeuxis. De este modo, la palabra de Luciano – imagen escrita – y la imagen de Rembrandt – palabra pintada – encuentran un punto de unión en el nombre de Zeuxis de Heraclea.

2. De la bella Helena a las uvas picoteadas.

El pintor griego Zeuxis fue uno de los artistas más cotizados de su tiempo. Había nacido en la Magna Grecia, pero pasó la mayor parte de su vida en Atenas, donde comenzó a pintar en los albores del s. IV a.C., en torno al año 397, según refiere Plinio:

Las puertas del arte, abiertas por Apolodoro, las franqueó Zeuxis de Heraclea el año 4º de la olimpiada 95, y condujo a su pincel, que ya se permitía ciertas osadías, a una gran gloria –de esto aún hablaremos algo–; algunos le han situado en la olimpiada 89, pero es erróneo, pues es preciso entender que Demófilo de Himera y Neseo de Tasos son anteriores a él, porque fue discípulo de uno de los dos, aunque no se sabe con seguridad de cuál².

Zeuxis, a quien las fuentes antiguas reconocen como uno de los principales pintores griegos de todos los tiempos, estaba, al parecer, especializado en pintar tablas más que murales, y destacó por desarrollar una técnica a base de luces y sombras para sugerir volumen. Plinio constata que Zeuxis «*pinxit et monochromata ex albo*»³, expresión que debe de referirse, probablemente, a dibujos lineales sobre un fondo blanco o a pinturas blancas sobre una superficie sombreada para obtener efectos de

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *Recrear el logos: narrativas griegas de época imperial* (FFI2009-08858), dirigido por la Dra. Francesca Mestre y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ Cf. Dubel 1994; Ní-Mheallaigh 2010.

² Plin. *nat.* 35.61. Las traducciones de Plinio son de Torrego 1987. En otros textos y autores citados, si no se indica el nombre del traductor, las traducciones son mías.

³ *Ibid.* 35.63.

profundidad. Basándose en Plinio, Francisco Pacheco, el maestro de Velázquez, en su célebre *Arte de la pintura* (1649), establece cinco clases de pintura, en función de su invención. La primera o adumbración⁴, surge al cubrir o manchar la sombra de un objeto mirado a la luz del sol; la segunda o monogramon fue la linear o perfil de la sombra; la tercera consistió en trazar otras líneas dentro de los perfiles. Es en la cuarta donde sitúa a Zeuxis:

la cuarta invención, fue pintar de solo un color, que debió de ser ya debuxada la figura con las dos maneras que habemos dicho, bañarla toda con algún color líquido, a temple, de manera que imitase a la piedra, o bronce (pero sin sombras y manifiestos los perfiles) unas veces con el sinabaris que, según dice Plinio, era la sangre del dragón mezclada con la del elefante, otras de solo blanco, como refiere en otra parte que hacía el famoso Zeusis. A esta pintura llamaron monochromaton (esto es de un solo color)⁵.

Aunque Zeuxis, en el mundo antiguo, era sinónimo de excelencia, sin embargo sus pinturas también tuvieron detractores, entre ellos Aristóteles, quien reprochaba al pintor su preferencia por la expresión dramática (*pathos*) frente al carácter y a la psicología de los personajes (*ethos*)⁶. No obstante, a pesar de tales reservas, Zeuxis ejerció una enorme influencia en la pintura de la antigüedad, tanto en Grecia como en Roma, y en los primeros siglos del imperio mantenía un alto prestigio, a juzgar, entre otros, por el testimonio de Petronio y de Fedro. Así, Encolpio explica que tras sus desavenencias con Ascilto se refugió en una pinacoteca y allí conoció a Eumolpo mientras contemplaba «la mano de Zeuxis en aquellas de sus tablas que la injuria del tiempo no había logrado todavía destruir»⁷; y para el fabulista latino el nombre del Zeuxis es antonomástico para decir ‘pintor’, del mismo modo como Esopo se identifica con la fábula o Praxíteles con la escultura:

*Aesopi nomen sicubi interposuero,
Cui reddidi iam pridem quicquid debui,
Auctoritatis esse scito gratia:
Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,
Qui pretium operibus maius inveniunt novis,
Si marmori ascripserunt Praxitelen suo,
Trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem*⁸.

⁴ En latín, a diferencia de *delineo* (‘delinear’, ‘trazar líneas’), el verbo *adumbro* significa ‘dibujar’ o ‘esbozar’, pero también ‘sombrear’, ‘manchar’. Sobre la comparación y los límites entre dibujo y pintura, y la imposibilidad conceptual de separar ambas actividades, es interesante el ensayo de Escobar 2000, 241-71, donde leemos: «el dibujo aplicado a las artes se refiere a ambas cosas a la vez: trazar líneas y manchas, que servirán para dar consistencia o volumen a las formas» (p. 247).

⁵ Lib. 1 cap. 2 (p. 91 en la edición de Bassegoda i Hugas 2001). El quinto lugar en esta escala de invención pictórica se produjo cuando el arte de la pintura halló luz y sombras, y los colores se fueron levantando y avivando entre sí, con la diferencia y la variedad.

⁶ Cf. Arist. *Po.* 1450 a, 1461 b. Galí 2005, 9-13, analiza el significado de *ethos* y *pathos* como rasgos expresivos susceptibles de ser plasmados por el arte, en relación con el concepto de *mimesis* como categoría estética.

⁷ Petron. 83.

⁸ Phaedr. 5 *prol.* 1-7.

Plinio – la principal fuente para el arte de la Antigüedad – consagra el libro 35 de su *Historia natural* a la pintura y el modelado. En los capítulos que dedica a Zeuxis, se encuentra un catálogo de la obra del pintor de Heraclea, de cuya riqueza, ostentación y extravagancias también da cumplida cuenta al recordar cómo el artista exhibía en Olimpia su nombre bordado en letras de oro en los adornos de sus capas; una muestra de su orgullo era que además:

decidió donar su obra porque decía que no había precio digno suficiente para poder pagarla⁹.

Entre estas donaciones Plinio incluye una Alcmena y una representación de Pan, siendo también autor de una Penélope, de un atleta, de un magnífico Júpiter sentado en el trono, y de un Hércules niño estrangulando a dos serpientes¹⁰. Asimismo, Plinio deja constancia de la habilidad de Zeuxis para ejecutar figuras en terracota,

que son las únicas que quedaron en Ambracia cuando Fulvio Nobilior hizo llevar a Roma las Musas¹¹.

Sí que, al parecer, del celebrado pintor llegaron a Roma un Marsias encadenado y una Helena, que podían contemplarse, respectivamente, en el templo de la Concordia y en el pórtico de Filippo. Sobre la satisfacción que Zeuxis sentía por su Helena, da fe Valerio Máximo cuando, al tratar de la confianza en uno mismo, recurre al ejemplo del pintor:

Zeuxis autem, cum Helenam pinxisset, quid de eo opere homines sensuri essent expectandum non putavit, sed protinus [se ad] hos uersus adiecit:

οὐ νέμεσις Τρωῶας καὶ ἑυκνήμιδας Ἀχαιοῦς
τοῦτ' ἄμφι γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.

*adeone dextrae suae multum pictor adrogavit, ut ea tantum formae comprehensum crederet, quantum aut Leda caelesti partu edere aut Homerus diuino ingenio exprimere potuit?*¹²

⁹ Plin. *nat.* 35.62.

¹⁰ Timón en el diálogo homónimo de Luciano identifica, por su aspecto («barba extendida y cejas elevadas, ensimismado, con la mirada titánica, con la cabellera erizada sobre la frente»), al filósofo Trasicles con «el propio Bóreas o Tritón, como Zeuxis los pintó» (*Tim.* 54).

¹¹ Plin. *nat.* 35.66: *fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relictas sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret. Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus, et in Concordiae delubro Marsyas religatus.*

¹² Val. Max. 3.7: «Zeuxis, por su parte, tras haber pintado a Helena, no creyó conveniente esperar la opinión de los hombres sobre su obra, sino que de inmediato escribió sobre el lienzo estos versos: “No es vergonzoso que los troyanos y los aqueos de hermosa grebas / sufran tanto desde hace tiempo por una mujer semejante”. [Il. 3.156 s.] ¿Concedió el pintor tanto mérito a su mano como para creer que con ella había alcanzado tanta hermosura cuanto pudo producir Leda en su celestial parto u Homero con su divino talento?» [trad. de López *et Al.* 2003]. En términos parecidos se manifiesta Elio Arístides, cuando habla sobre la oportunidad de mencionarse uno mismo y pone como ejemplo la insolencia de Zeuxis por creer que era lo mismo hacer un retrato de Helena y que Zeus engendrara a la Helena real (*Aristid. Or.* 28.89 s. Keil).

No sabemos, sin embargo, si esta pintura de la reina espartana a la que se refiere Valerio Máximo, es la misma representación de Helena – o incluso aunque se tratara de una copia – que dio origen a una de las anécdotas más famosas sobre Zeuxis, y de mayor repercusión en la historia de las artes plásticas, pues se convirtió en lugar común de la teoría estética.

En efecto, se contaba sobre el pintor que, cuando recibió el encargo de pintar a Helena de Troya, la mujer más bella de la tradición griega, no se confió a su propio ingenio ni a un único modelo, sino que eligió para ello a cinco doncellas muy hermosas para poder representar en su pintura lo más bello de cada una de ellas.

El comienzo del libro segundo del *De inventione* de Cicerón constituye la exposición más detallada de este suceso:

En cierta ocasión los habitantes de Crotona, que poseían toda clase de recursos y se contaban entre los más ricos de Italia, quisieron enriquecer con pinturas excepcionales el templo de Juno, por el cual sentían una veneración especial. Así pues, contrataron por una enorme suma de dinero a Zeuxis de Heraclea, que en ese momento pasaba por ser el mejor de los pintores. Éste pintó muchos cuadros, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días por la veneración de que ese templo ha sido objeto y, para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatas, que habían oído decir a menudo que superaba a todos en la representación de la figura femenina, se entusiasmaron con la idea. Pensaron, en efecto, que si desplegaba su talento en el género en que era el mejor, les dejaría en aquel templo una obra maestra.

No se vieron defraudadas sus esperanzas. En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían. Condujeron al pintor directamente al gimnasio y le mostraron muchos jóvenes dotados de gran belleza. Pues efectivamente hubo un tiempo en que los crotoniatas superaron a todos por la fuerza y belleza de sus cuerpos y proporcionaron a su patria en las pruebas de atletismo las victorias más honrosas y las mayores distinciones. Y mientras Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos, le dijeron: “En casa están las hermanas de estos jóvenes; por ellos puedes hacerte una idea de su belleza”. “Por favor”, les contestó, “envíadme a las más bellas de esas muchachas mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo”. Entonces los ciudadanos de Crotona, tras una deliberación pública, reunieron a las jóvenes en un mismo lugar y permitieron al pintor elegir la que prefiriese.

Él, sin embargo, eligió cinco jóvenes cuyos nombres nos han transmitido muchos poetas porque les dio su aprobación quien, en lo referente a la belleza, tenía sin duda el juicio más seguro. En efecto, creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto¹³.

En cambio, Plinio narra este episodio de forma mucho más sucinta y con alguna modificación, pues lo sitúa en Agrigento:

Por lo demás su precisión era tan grande que cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia,

¹³ Cic. *inv.* 2.1-3 [trad. de Núñez 1997].

pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas¹⁴.

Ambos relatos, sin embargo, coinciden en lo esencial: señalar que el pintor de Heraclea inauguró un método ecléctico en la creación pictórica de una belleza ideal¹⁵. Este principio compositivo es aplicable a las distintas artes y significa, por lo tanto, como canon, que en cualquier arte la correcta invención nace necesariamente de seleccionar lo mejor de los modelos conocidos por la tradición u ofrecidos por la naturaleza. De este modo, también la anécdota sobre Zeuxis y su Helena – repetida hasta la saciedad durante el Renacimiento al tratar de la invención o creatividad artística¹⁶ – sirve a Cicerón para ilustrar su propia concepción de la invención en la retórica, pues el orador de Arpino, al modo del pintor Zeuxis, aboga también por un cierto eclecticismo académico en la elección de los mejores preceptos y modelos propuestos por los distintos maestros de retórica, entre quienes no es inusual recurrir a ejemplos tomados de la pintura y de la escultura para exponer con precisión sus ideas sobre el estilo y el carácter expresivo de su arte¹⁷.

Las fuentes antiguas nos descubren también la habilidad de Zeuxis para la pintura realista, ya que, si marcó el canon para crear una belleza ideal en el retrato de Helena, sus innegables facultades para imitar y reproducir la realidad natural se ponen de manifiesto en las noticias que recuerdan alguna de sus rivalidades con

¹⁴ Plin. *nat.* 35.64.

¹⁵ Es el mismo método que, con palabras, practica Luciano en *Retratos*, en la descripción de la singular belleza de Pantea. Cf. Gómez – Jufresa 2007; Pretzler 2009, 169; Cistaro 2009, 69-106.

¹⁶ Montes Serrano 2006, 9-17, cita algunos textos renacentistas que aluden explícitamente a esta anécdota, siempre para ilustrar que el artista no debe contentarse con un único modelo al intentar representar una figura hermosa, como prueban, entre otros, el *De pictura* (1435) del humanista Leon Battista Alberti, o un fragmento de la correspondencia del pintor Rafael de Sanzio, quien, después de haber pintado el *Triunfo de la Galatea* (1512), responde a Baldassare Castiglione ante su admiración y curiosidad por la belleza representada en el fresco: «Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V.S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle, con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio»; cf. Camesasca 1994, 166. Todavía Pacheco, en su obra publicada en 1649, recordaba la importancia de este recurso al explicar la concepción plural de lo que es la perfección: «convendrá para hacer lo que hizo Rafael, Micael y otros de su género, y caminar en seguimiento de tales guías, que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este exemplar no se ha de perder de vista jamás. [...] Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra definición), porque con los preceptos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor. [...] Esto es, finalmente, lo que conviene hacer en este último grado, con el exemplo del antiguo Zéusis, que para la bellísima Elena que se le ofreció pintar al pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fue escogiendo lo más perfecto para hacer una figura igualmente acabadísima, aventajando la arte a la mesma naturaleza: pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en muchos» (*Arte de la pintura*, Lib. 1 cap. 12; cf. pp. 274 s. en la edición de Bassegoda i Hugas 2001).

¹⁷ Así lo hace también Quintiliano, por ejemplo en *inst.* 12.10.1 s. Cicerón, aficionado a la pintura y a la escultura, ofrece apreciaciones sobre las artes visuales no sólo en sus obras de retórica, sino igualmente en algunas de las cartas dirigidas a Ático; cf. Leen 1991, 229-45; Poolitt 1998, 66-79.

Parrasio, pintor natural de Efeso, coetáneo suyo y, al parecer, no menos célebre que él también por sus méritos artísticos, tal como refiere Quintiliano:

*Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur) plurimum arti addiderunt*¹⁸.

Plinio, por su parte, reconoce los méritos de Parrasio en su aportación a la pintura, especialmente en el trazado de los contornos, ya que:

Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo eso ejecutado con arte, es raro de encontrar. Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta¹⁹.

Los monocromos a los que hacía referencia Plinio²⁰ al hablar de Zeuxis y esta descripción del principal logro de Parrasio, inducen a pensar que, efectivamente, ambos pintores trabajaron en las posibilidades del sombreado, de modo que, en sus manos, la pintura iba a convertirse en una técnica totalmente nueva, en la que imitación y verdad se fundían en un proceso creativo y con un resultado no exentos de cierta magia, como si de una nueva forma de narración gráfica se tratara. Por ello no es extraño que la tradición explique algunos detalles sobre cómo Zeuxis y Parrasio ejecutaban sus pinturas, y también sobre la capacidad ilusionista de éstas; pero especialmente, anécdotas sobre su mutua rivalidad personal, alentadas, sin duda, por el cambio significativo que ambos introdujeron en el modo de concebir el arte pictórico, ya que, como ocurre también en otros campos, los nombres más destacados están involucrados a menudo en sucesos cuya verosimilitud está siempre al servicio de ensalzar la figura de sus protagonistas y dar razón así de su importancia en la propia tradición, aunque entonces la vida que de ellos conocemos es, sin duda, una vida literaria²¹: el *Certamen* entre Homero y Hesíodo responde a esa intención, así como diversas noticias relativas a disputas o litigios entre

¹⁸ Quint. *inst.* 12.10.4: «Después de éstos [*sc.* Polignoto y Aglaofón], Zeuxis y Parrasio, no muy distantes en edad y ambos en el tiempo de la Guerra del Peloponeso – pues en Jenofonte [*Mem.* 3.10] se encuentra una conversación de Sócrates con Parrasio –, llevaron a este arte a su máxima cumbre» [trad. de Ortega 1996].

¹⁹ Plin. *nat.* 35.67 s.

²⁰ *Supra* n. 3.

²¹ Bergmann 1995, 83-7, advierte que debe administrarse con cautela la ‘heroización’ de los pintores griegos por parte de autores posteriores, sobre todo escritores latinos, cuando describen frescos romanos que, supuestamente, reproducían originales griegos, pues, a menudo, los textos reflejan una doble concepción del arte pictórico: «on the one hand, the heroic, independent, and itinerant Greek artist of portable panels and on the other, the anonymous Roman craftsman, who worked within a workshop, restricted by his medium and architectural frame, not to mention by his social status»; pero, además, relaciona dicho conflicto con un debate más extenso, en los últimos años de la República romana, «about the public and private consumption of artworks and with it, a growing perception of a binary relationship to the Greek past» (p. 87).

filósofos, oradores o sofistas²². Además, en el caso de Zeuxis y Parrasio, éste fue un artista fecundo, pero, como aquél, tampoco se caracterizó por su sencillez, al ser:

el que con más insolencia se ha valido de la gloria de su arte, tomó varios sobrenombres, llamándose a sí mismo *habrodiaetum*, ('el vividor') y, en otros versos, 'príncipe de las artes'; decía que él las había llevado a la culminación y – el colmo de la pretensión – se declaraba del linaje de Apolo y decía que el Hércules que está en Lindo lo había pintado tal como lo había visto a menudo en sueños²³.

Una de esas anécdotas refiere que, cuando Parrasio quiso competir con Zeuxis en realismo, éste presentó unas uvas pintadas con tal acierto que unos pájaros incluso acudieron a picotearlas por creer que se trataba de frutas verdaderas. Sin embargo, Parrasio presentó

una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista²⁴.

Defraudado al descubrir que en el cuadro de su rival la pintura era esa misma tela que él se proponía apartar, Zeuxis pintó, de nuevo, unas uvas portadas en esta ocasión por un muchacho; no obstante, aunque unos pájaros se habían acercado a ellas, con la misma ingenuidad, entonces enfadado, se puso delante de la obra y – prosigue todavía Plinio– exclamó:

he pintado las uvas mejor que el niño, pues, si hubiese logrado la misma perfección en el niño, los pájaros deberían haber tenido miedo²⁵.

El valor de esta anécdota, sumada a la del cuadro de Helena, radica en que, gracias a ambas, la figura y el nombre de Zeuxis quedan asociados, desde la Antigüedad, a principios básicos del arte pictórico y, por extensión, de la creación artística: la representación ideal de la belleza, la mimesis directa de la realidad y también la capacidad del arte para inducir a engaño haciendo ver lo que no es. Así, incluso un gran artista plástico como él fue víctima de una ilusión óptica, el trampantojo del lienzo parrasiano que quiso descorrer, y no pudo.

A pesar de las diferencias entre las obras de Parrasio, preocupado por la limpieza de líneas, y las de Zeuxis, interesado sobre todo por las tonalidades y corpulentas

²² En Platón se encuentran testimonios de la rivalidad entre los sofistas de época clásica; y las disputas y desafíos entre los sofistas de la Segunda Sofística tampoco eran infrecuentes como ilustra Filóstrato a propósito de Polemón con Favorino (*VS* 490 s.), Escopeliano (*VS* 536) o Herodes Ático (*VS* 533), y de éste con Filagro (*VS* 578), o de Hermógenes con Antíoco (*VS* 577), entre otros ejemplos.

²³ Plin. *nat.* 35.71. En Ael. *VH* 9.11 leemos que Parrasio vestía de púrpura, llevaba corona y sandalias doradas.

²⁴ Plin. *nat.* 35.65.

²⁵ *Ibid.* 35.66.

musculaturas – imitando en ello a Homero –²⁶, ambos pintores representan bien los intentos de transformación del arte del dibujo en torno al 400 a.C., orientados a obtener, mediante líneas de distinto grosor o mediante el sombreado tonal, un cierto efecto de relieve hasta entonces desconocido. Si en la superación de los maestros y modelos se descubre al verdadero artista, no cabe duda de que los logros alcanzados por Zeuxis y Parrasio permitieron considerarlos a ellos como tales, pues no fueron hombres a quienes las artes hicieran grandes, sino individuos que, en palabras de Elio Arístides,

destacaban por su talento y dieron honra a las artes, al no quedarse donde las encontraron²⁷.

Entre estos hombres, el sofista de época imperial cita explícitamente a Zeuxis, junto a Hipócrates, Fidias o Demóstenes cuando, en su discurso *Contra Platón: en defensa de la retórica*, reflexiona sobre la primacía del arte o de la naturaleza; éste fue un tema de discusión que, en el enfrentamiento entre retórica y filosofía, ciertamente, nutrió el debate intelectual de la época en que vivió el pintor de Heraclea. Asimismo, las actitudes provocativas e histriónicas de ambos pintores tenían puntos de contacto con otros contemporáneos suyos, los sofistas: también Hippias y Gorgias se presentaban en público con vestidos de púrpura²⁸; y, del mismo modo, en paralelo estético con los sofistas, Zeuxis y Parrasio explotaron bien su papel de magos y encantadores²⁹, de creadores de confusión, pues posiblemente ambos pintores suscribirían la afirmación del anónimo sofista, según la cual:

en la composición de tragedias y en la pintura, quien logra el engaño perfecto creando ficciones semejantes a la verdad, es un artista insuperable³⁰.

Desde esta perspectiva, la nueva pintura que ellos representan tendía, con sus particulares y específicos medios, a unos objetivos no distintos en esencia a los que Gorgias, por ejemplo, define cuando expone el poder de la palabra, de ese poderoso soberano (δυνάστης μέγας) que es el *logos*:

los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión³¹.

²⁶ Cf. Quint. *inst.* 12.10.4 s. Según este autor latino, Parrasio era llamado el ‘legislador’, pues trazó sus formas con tal exactitud que los demás imitaban los modelos de dioses y héroes cual él los transmitió.

²⁷ Aristid. *Or.* 2.120 Behr.

²⁸ Cf. Ael. *VH* 12.32.

²⁹ Junto a τεχνίτης, términos como ἀλαζών o γόης son utilizados por Luciano para calificar a los sofistas coetáneos suyos; cf. Gómez 2003, 281-4.

³⁰ *Dialex.* 3.10.

³¹ Gorg. *Hel.* 10 [trad. de Melero 1996].

En efecto, la virtud del *logos* se canaliza a través de la persuasión (πειθώ), que produce en el oyente una ilusión o engaño (ἀπάτη); sin embargo, resulta paradójico que, incluso cuando el *logos* reproduce fielmente la realidad externa, no es más que ilusión, como el lienzo pintado por Parrasio. Por ello, si la verosimilitud es la cualidad fundamental de un discurso retóricamente concebido, esa concepción de la retórica, sin duda, trasciende el campo de la oratoria e invade, entre otros ámbitos, también el de la representación plástica de las imágenes. De este modo, cuando conceptos como persuasión o ilusión y engaño se aplican al arte de la pintura, se descubre que Zeuxis y Parrasio no se mostraron, ciertamente, ajenos al pensamiento de su época, y aprovecharon incluso la tendencia de los sofistas a valorar el placer como un bien indiscutible e independiente de la verdad y de la utilidad³², al introducir el planteamiento subjetivo en el criterio estético, de modo que el concepto de bello o feo no es nunca una noción absoluta, sino relativa y supeditada, como formuló Gorgias en su doctrina del καιρός, al momento oportuno o inoportuno en que se produce o percibe³³.

En realidad, la comparación con las artes plásticas devino, desde la época clásica, una constante para definir el proceso de creación retórica y literaria, como confirman algunos testimonios a propósito de Zeuxis que van de Platón o Aristóteles hasta Elio Arístides, Claudio Eliano, Máximo de Tiro o Dionisio de Halicarnaso. Sin duda, ello tiene que ver también con el concepto de *mimesis* en el contexto de la definición misma de arte, sea el arte de la palabra escrita o de la imagen representada, y que es, por otra parte, un concepto fundamental en la literatura griega de época imperial romana³⁴.

3. Entre elefantes y centauros.

Zeuxis o Antíoco es una de las *prolaliaí* de Luciano, compuesta en los primeros años de su carrera³⁵. La *prolaliá* – una creación netamente retórica y sofística³⁶ – servía como preámbulo a una pieza oratoria de mayor longitud declamada por el mismo

³² Tal como se formula en el anónimo tratado sofístico *Δισσοὶ λόγοι* (*Discursos dobles*) al considerar que justo e injusto son idénticos: «Aducen, por otro lado, artes en las que no existe lo justo ni lo injusto. Además los poetas componen sus poemas no con vistas a la verdad, sino al placer» (*Dialex.* 3.17) [trad. de Melero 1996].

³³ El segundo de los *Δισσοὶ λόγοι* versa sobre la bello y lo feo, y en él podemos leer: «Yo creo que si alguien ordenase a todos los hombres reunir en un solo lugar todas las costumbres que cada uno considera feas y escoger, después, de este montón aquellas que cada uno considera bellas, no quedaría ni una sola, sino que entre todos se repartirían todas» (*Dialex.* 2.18) [trad. de Melero 1996].

³⁴ Cf. Reardon 1971, 3-11; Whitmarsh 2001.

³⁵ Schwartz 1965, 131 y 149, la incluye entre las obras anteriores al año 160 d.C., cuando Luciano estuvo en Atenas, aunque apunta la posibilidad de que hubiera sido declamada lejos de la ciudad ática, tal vez en Macedonia; sin embargo Brandão 2001, 82, afirma que el destinatario de esta pieza es el público ateniense.

³⁶ La *prolaliá* no pertenece a ningún género retórico, sino que constituye, de hecho, una manera muy particular de tratar las diversas especies del género epidíctico, debido, sobre todo, a su brevedad y a su carácter fantasioso. Este modelo retórico es, según Menandro, «el más útil para un sofista, porque se adecua a las dos formas de la retórica, la deliberativa y la epidíctica, al reunir en él la utilidad de ambas» (= Spengel 1856, 388, ll. 17-20).

autor-orador-escritor, términos éstos tres difíciles de no identificar como sinónimos en la literatura griega producida bajo el imperio romano. Los temas y motivos de estas breves composiciones son de índole diversa, pero su finalidad era, básicamente, la autorrecomendación del orador ante su auditorio: el autor trataba de alcanzar su objetivo o bien pidiendo la benevolencia del destinatario de su declamación, o bien anticipándole algunas ideas sobre la calidad y la naturaleza de la obra que seguidamente iba a escuchar – tan inusitada, la mayoría de las veces, en el caso de Luciano.

Dentro del *corpus* luciano las *prolaliai* constituyen un conjunto de unas diez obras³⁷. En ellas Luciano, partiendo de diversos elementos retóricos de la tradición escolar, trata de elaborar también algo nuevo, y sigue, por lo tanto, el procedimiento que constituye el quehacer habitual de su creación retórico-literaria, ya que tampoco la brevedad de estas piezas es óbice para que Luciano renuncie en ellas a sus dos principales métodos creativos, la transposición y la contaminación. Por el contrario, estos proemios son un puente fructífero entre la retórica y la literatura, y facilitan la libertad creadora del samosatense, acompañada siempre, entre otros aspectos, de un refinado humor.

En *Zeuxis o Antíoco* Luciano recuerda al famoso pintor de época clásica para reflexionar también sobre su propia creación y actividad literaria. Esta reflexión recurre en otros pasajes de sus obras³⁸ y constituye – como señaló Brandão – una muestra de la madurez de Luciano en su oficio, ya desde los inicios mismos de su carrera, no sólo por el dominio de las técnicas de composición del texto, sino por revelar:

uma consciência clara do que pretende fazer, como e visando a que fins. Essa consciencia manifesta-se sobretudo em termos de afirmação da diferença contra o pano de fundo da expectativa reinante³⁹.

El doble título de la pieza, en el que junto a Zeuxis se presenta en asociación disyuntiva el nombre de Antíoco, a diferencia de lo que ocurre en otras ocasiones, no tiene aquí un valor meramente acumulativo, sino que responde a una doble intención del samosatense en esta obra. Luciano propone dos ejemplos para explicar una experiencia personal – a su juicio negativa – sufrida durante una sesión declamatoria. Con ambos ejemplos, extraídos uno del ámbito artístico – la pintura – y otro del ámbito militar – la batalla del rey Antíoco contra los gálatas – intenta dar razón de su propio proceso de creación literaria y de su actividad como sofista, es decir, no sólo cuestiona su producción desde un punto de vista teórico, sino que se muestra asimismo preocupado por la importancia de la difusión y recepción de su obra.

³⁷ Bompaire 1958, 286-9, incluye *Herodoto, El escita o el cónsul, Harmónides, Acerca del ámbar o de los cisnes, Zeuxis o Antíoco, Sobre las dipsadas, Proemio: Dioniso, Proemio: Heracles*; obras a las que se pueden añadir los casos dudosos de *El sueño* y *Acerca de la casa*.

³⁸ *A quien dijo: “eres un Prometeo en tus discursos”, o Acerca del ámbar* son también ejemplos destacados de esa preocupación de Luciano por definir el marco y los límites de su creación literaria. Cf. Romm 1990, 74-98.

³⁹ Brandão 1995, 410.

Como hemos señalado ya, esta faceta de Luciano como analista y crítico literario de sus propios escritos no es un tema nuevo para él ni tratado en *Zeuxis o Antíoco* por vez primera en su vasta producción; y tampoco es en esta *prolaliá* la única vez en que la atención del samosatense asocia creación literaria y artes plásticas – quizás sea oportuno recordar que Luciano mismo nos cuenta con detalle sus inicios como aprendiz de escultor, aunque acabó dedicándose a la literatura, seducido por Paideia, según relata en *El sueño o Vida de Luciano*⁴⁰ – para justificar cómo concibe su propia obra. Sirva como ejemplo de ello un pasaje de *A quien dijo: “eres un Prometeo en tus discursos”*, que, sin duda, puede considerarse programático, por parte de Luciano, para explicar en qué consiste o en qué no consiste su tarea:

No obstante, alguien podría decir, a modo de consolación, que no ha hecho la comparación con Prometeo en este sentido, sino porque elogiaba el carácter innovador de mi oficio que no ha imitado tampoco respecto a cualquier otro original, como aquél, que, cuando todavía no había hombres, los inventó y modeló dándoles la forma de seres vivos que tienen y proveyéndolos para que se movieran con facilidad y fueran agradables de ver. Él, por sí mismo, era en todo un maestro, pero también en algo colaboraba Atenea, puesto que insufló el barro e hizo que aquellas criaturas tuvieran vida. Uno podría expresarse así interpretando tus palabras en el sentido más favorable, y quizá esta opinión subyacía en lo dicho. Pero para mí no es en absoluto suficiente si parece que innovo y que nadie pueda decir que no existe creación alguna más antigua cuyo vástago es esta mía. Pero si no resultara agradable, me avergonzaría, sábelo bien, de ella y pateándola la destruiría. Ni la novedad, al menos por lo que a mí respecta, libraría a una obra, si es imperfecta, de ser hecha añicos. Y, si no pensara así, me parece que merecería ser descuartizado por dieciséis buitres, por no comprender cuánto mucho más feas son las rarezas que obedecen a estos criterios⁴¹.

También en *Retratos*, cuyo protagonista es, precisamente Licino, uno de sus ‘dobles’, Luciano explora y profundiza sobre la reciprocidad y conexión entre el dominio literario y el artístico⁴², arguyendo que una bella composición sólo puede ser siempre el resultado de combinar los elementos más bellos. En esta ocasión, el samosatense aplica dicho principio cuando con palabras crea y construye la imagen de Pantea. Luciano actualiza así de nuevo el viejo dicho de la pintura que habla y de la palabra que representa y dibuja, pues esa asociación entre literatura, bien sea poesía o prosa, y artes visuales no es nueva en su época, sino que remonta a una larga tradición. La génesis del tópico horaciano *ut pictura poiesis* tiene ya una primera formulación en el poeta arcaico Simónides, y experimenta un punto de inflexión importante con Platón⁴³, quien compara la literatura con las artes para evidenciar que las τέχναι, por su estrecha vinculación con la *mímesis* y dependencia de ella, no merecen formar parte de los conocimientos de un hombre educado, y, por ello, el filósofo destierra la poesía de su ciudad ideal⁴⁴.

⁴⁰ Cf. Gómez 1994, 205-11.

⁴¹ Cf. Lucianus *Prom. Es* 3.

⁴² Cf. Benediktson 2000, 147.

⁴³ Cf. Galí 1999, 233-367.

⁴⁴ Cf. Pl. *Lg.* 769 b.

En *Zeuxis o Antíoco*, Luciano arremete, defraudado, contra quienes sólo han sabido valorar en su lectura-exhibición (ἐπίδειξις) la novedad por ella misma, desdeñando, en cambio, otros aspectos que, según él, son los únicos que pueden hacer al artista merecedor de un verdadero prestigio o, al menos, dan crédito al reconocimiento que se espera obtener de un público entendido. En cambio, con la actitud que Luciano ha constatado ahora entre sus oyentes, es como si de Zeuxis – se lamenta el samosatense – sólo se pudiera y debiera apreciar el hecho de haber pintado un centauro hembra – imagen bastante insólita⁴⁵ –, o en el caso de Antíoco, como si el éxito militar alcanzado hubiera sido posible sólo por la novedad, inesperada para el enemigo gálata, de incorporar elefantes en la formación de combate.

Zeuxis fue el mejor pintor entre los antiguos: ὁ Ζεῦξις ἐκείνος ἄριστος γραφῶν γενόμενος⁴⁶. Pero para Luciano esa excelencia (ἀριστεία) no viene dada a Zeuxis por pintar una centaura; imagen, por otra parte, que tal vez no deba considerarse superficial ni falta de significado en su momento histórico – si realmente existió *La familia del centauro*⁴⁷ –, ya que estaría en consonancia con una cierta tendencia del arte griego, a partir del s. V a.C. y con posterioridad a las Guerras Médicas, de reflejar la voluntad de asimilar lo extranjero y dar cabida también a la representación del otro como manifestación de que el espacio de la *polis* puede acoger igualmente elementos marginales e incluso salvajes⁴⁸. A Luciano, no obstante, le interesa destacar otras razones que tienen que ver con el proceso de creación, con la concepción y la ejecución de sus obras y, por lo tanto, la superioridad artística de Zeuxis no radica sólo en la rareza o la novedad en la elección del tema representado, a pesar de que Luciano mismo señala como un mérito del pintor de Heraclea el hecho de no limitarse a repetir temas comunes, vulgares y trillados por los pintores, como dioses, héroes o guerras, sino que:

⁴⁵ La iconografía del Centauro, mitad hombre y mitad caballo, a pesar de ser, ciertamente, un fenómeno extraño, era totalmente familiar en la tradición griega desde el templo de Zeus en Olimpia, y se identificaba con la fuerza salvaje y brutal, con el género masculino; cf. *LIMC VIII* (1997) 671-91. De su representación pictórica o escultórica, dan cuenta, en época imperial, tanto Filóstrato (*Im.* 2.2, 3; 3.16) como Calístrato (Callistr. 12) en sus descripciones literarias. Las centauros, en cambio, no gozan de la misma tradición figurativa, aunque la invención o innovación introducida por Zeuxis según el texto de Luciano – que es, por otra parte, la única fuente sobre este cuadro del pintor griego, presenta algunos puntos en común con la imagen descrita por Filóstrato (*Im.* 2.3), pues en ambos casos se destaca el papel maternal de esas figuras, ya que junto a ellas aparecen sus crías. Schlegelmilch 2009, 156-8, señala como característica del mito griego un mundo compartido entre hombres y dioses, cuyas criaturas no tienen una apariencia plenamente humana, tampoco estatus divino ni son objeto de culto, pero «sie haben Familie» (p. 157).

⁴⁶ Cf. Lucianus *Zeux.* 3.

⁴⁷ Ante las dudas de que Luciano describa un cuadro real, defienden la autenticidad de éste Kraiker 1950; Gschwantler 1975, 61 s.; Scheibler 1994, 48; Morawietz 2000, 43-6; o Schörner 2002, 101, con un buen resumen de la discusión y bibliografía.

⁴⁸ Cf. Schörner 2002, 116-23.

trataba siempre de innovar, y si concebía algún tema extraño o insólito, lo pintaba poniendo en él la precisión de su arte⁴⁹.

Sólo con esta presentación inicial de Zeuxis, Luciano revela ya su propia concepción literaria: un buen sofista, y también un buen escritor, ni debe dedicarse a repetir de forma puramente mecánica los temas y los motivos consagrados por la tradición – tampoco necesariamente en las formas en que los ha vehiculado esa misma tradición – ni la novedad o extravagancia por ella misma deben de ser entendidas como sinónimo de buen hacer⁵⁰. Por el contrario, cualquier autor que se precie de serlo, deberá conseguir un equilibrio entre ambos aspectos y, al mismo tiempo, deberá buscar igualmente la combinación armoniosa de diversos compuestos para que el resultado no sea un híbrido desacomode. Por ello, cuando alguien quiso comparar a Luciano con Prometeo, en tanto que modelador de figuras desconocidas e inexistentes antes de él, el de Samosata matiza el concepto de originalidad y defiende sobre todo la mezcla armónica como principal ingrediente en una creación artística de calidad, puesto que nada significa ser innovador si el producto resultante es ἄμορφον; además, Luciano insiste en que, si faltan la armonía y la proporción, incluso la combinación de los más bellos componentes – como puedan serlo para la creación luciana, en el contexto de la tradición griega, el diálogo y la comedia – tampoco garantiza la belleza externa de la nueva obra, e incluso teme que una mezcla inoportuna llegue a dañar la belleza de cada uno de los elementos⁵¹. Desde esta perspectiva, no en vano Luciano proclama que su mayor logro compositivo es haber conseguido una equilibrada composición entre diálogo y comedia, ambos antes aislados, ambos antes incluso enfrentados⁵².

Así pues, tomando como referente lo acaecido al pintor de Heraclea, en la primera parte de *Zeuxis o Antíoco* – y, sin duda, para marcar claramente la distancia que lo separa de sus coetáneos sofistas cuyas declamaciones tienen como único objetivo alcanzar con facilidad el aplauso lisonjero del público⁵³ –, Luciano se queja con dureza de haber sido sólo alabado por la rara novedad y gran originalidad de sus palabras (ἐπήνουν μόνον τὸ καινὸν τῆς προαιρέσεως καὶ ξενίζον), pues el público no fue capaz de valorar ni de elogiar, en cambio, lo que para él constituía la principal riqueza de su obra: un vocabulario compuesto según las normas tradicionales (ὀνομάτων δὲ ἄρα καλῶν ἐν αὐτοῖς καὶ πρὸς τὸν ἀρχαῖον κανόνα συγκεμμένων), agudeza de pensamiento (νοῦ ὀξέος), capacidad de imaginación

⁴⁹ Lucianus *Zeux.* 3: ἀεὶ δὲ καινοποιεῖν ἐπειρᾶτο καὶ τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας ἐπ' ἐκείνῳ τὴν ἀκρίβειαν τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο.

⁵⁰ En este sentido, Brandão 2001, 88, se refiere a la poética (de ποίησις) luciana como una opción compleja, que se fundamenta en «una cierta *mimesis* da diferença».

⁵¹ Cf. Lucianus *Prom. Es* 3-5. En *Dos veces acusado*, Diálogo no se reconoce en la nueva dimensión que le ha dado Luciano y se queja de que quienes lo escuchan lo consideran un extraño fenómeno, «igual que un hipocentauro» (*Bis Acc.* 33). Cf. Mestre 1997, 28 s.

⁵² Cf. Lucianus *Prom. Es* 6 s.; Mestre – Gómez 2001, 111-22.

⁵³ Las recomendaciones para llegar a ser con rapidez un orador de prestigio y de éxito constituyen el núcleo del discurso que el representante de la nueva oratoria pronuncia en *Maestro de oradores* (13-23), donde Luciano caricaturiza la práctica oratoria contemporánea. Cf. Gómez 2007, 491-3.

(περινοίας τινός), una gracia ática (χάριτος Ἀπικῆς), una construcción armónica (ἀρμονίας) o el arte de la pieza en conjunto (τέχνης τῆς ἐφ' ἅπασι)⁵⁴.

Luciano sustenta la incomprensión de que él mismo ha sido objeto por parte de un público ignorante y demasiado dado a las novedades gratuitas poniéndose en parangón con Zeuxis, víctima de esa misma ignorancia por parte de quienes, fijándose sólo en la insólita imagen plasmada en el cuadro, entienden mal cuánto de original pudiera tener esa pintura y la elogian inadecuadamente, renunciando, en cambio, a admirar el verdadero potencial artístico de dicha creación. Pero Luciano no se limita a constatar la similitud de las circunstancias en que él se encuentra, con las del pintor, sino que, además, describe con detalle en qué consistía el auténtico valor pictórico del cuadro de Zeuxis, cuando concreta explícitamente ese mérito en un preciso trazado de las líneas (τὸ ἀποτεῖναι τὰς γραμμὰς ἐς τὸ εὐθύτατον), la mezcla perfecta de colores (τῶν χρωμάτων ἀκριβῆ τὴν κρᾶσιν), la proporción, el equilibrio y la correspondencia de los detalles en el conjunto de la composición (τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότητα καὶ ἀρμονίαν)⁵⁵, sin olvidar un aspecto que el pintor mismo consideraba como uno de sus mayores logros: la captación de los efectos lumínicos y su artística disposición (τῶν δὲ αὖ φώτων εἰ καλῶς ἔχει καὶ κατὰ τὴν τέχνην)⁵⁶.

Luciano, aunque se declara un simple aficionado (ἰδιώτης) en materia pictórica, da cumplida cuenta de todos esos aspectos cuando describe el cuadro, haciendo gala de sus habilidades como sofista⁵⁷; pero en esa descripción incide sobre todo en señalar la capacidad de ejecución del artista y la armonía del conjunto, deteniéndose en destacar la perfección con que Zeuxis unió la parte humana y la equina:

La mitad superior femenina es bellísima, salvo las orejas, que es lo único que tiene de sátiro. La fusión y conjunción de los cuerpos, donde se acopla y se ensambla la parte equina con la femenina, están ejecutadas como un cambio progresivo y no brusco, y esa transición, al ser gradual, no se percibe al mirar de una parte a otra⁵⁸.

Con estas palabras, Luciano no niega, en modo alguno, el valor de la novedad del cuadro de Zeuxis, sino que, al reconocer en él una mezcla perfecta entre arte (τέχνη) y agudo rigor (ἀκριβεία), exhorta a no cifrar la calidad del producto artístico por su grado de reproducción directa de la realidad: un hipocentauro no es, ciertamente, un ser real, y, por esa razón, sirve a Luciano como paradigma perfecto de su propia mixtura compositiva, pues el pintor ha sido capaz de unir en una sola pieza múltiples elementos contrapuestos en una bella imagen (κάλλιστον θέαμα, *Zeux.* 8)⁵⁹. Por el contrario, la mera novedad, en la *prolaliá* de Luciano, estaría representada por el ejemplo de Antíoco: los elefantes, a diferencia de los hipocentauros, no son, en sí

⁵⁴ Cf. Lucianus *Zeux.* 2.

⁵⁵ *Ibid.* 5.

⁵⁶ *Ibid.* 7. Cf. Pretzler 2009, sobre las novedades que Luciano con su *Zeuxis* introduce en la propia tradición de la *ekphrasis*.

⁵⁷ Piot 1914, 48 s.; Aygon 1994, 41-56; Maffei 1994, xv-lxxi; Cistaro 2009, 20-55.

⁵⁸ Lucianus *Zeux.* 6.

⁵⁹ Cf. Camerotto 1998, 76-140, sobre la μῆξις como procedimiento básico de toda la creación luciana.

mismos, seres imaginados ni híbridos deformes; existen, pero sorprendieron a los gálatas, simplemente porque éstos los desconocían.

Luciano es, pues, consciente de que su obra puede ser entendida por el público de manera distinta a como él la ha imaginado, y ante esas distintas posibilidades de lectura, en realidad, no aspira a ser ni Zeuxis ni Antíoco. De este modo, no quiere generar entre el público una conducta semejante a la provocada por los elefantes sobre los gálatas; ni tampoco privar a la audiencia de su creación, como otrora hiciera Zeuxis, cuando, indignado por la reacción de unos espectadores incapaces de ponderar el cuadro en su justa medida como resultado de un proceso creativo, mandó retirar de la exhibición pública *La familia del centauro* mientras era expuesto en Olimpia:

¡Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógedlo y llevároslo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles⁶⁰.

Luciano, en cambio, no se esconde, sino que desea presentar una obra digna del público en cuya ἀκριβεία también confía, y por eso él mismo se preocupa por la reacción de los destinatarios porque:

Il pubblico deve essere in grado di riconoscere e valutare i caratteri tecnici della composizione e gli elementi che la costituiscono, in relazione alle forme e ai testi della tradizione⁶¹.

La armonía de la creación artística debe, por lo tanto, incluir también la recepción pertinente de la obra, que sólo se alcanza cuando se resuelve la tensión entre intención del autor y correcta aceptación por parte del espectador, de la audiencia, que, no es única ni siempre homogénea, pues incluye tanto un círculo restringido, el de los *pepaideumenoí*, como el conjunto del vulgo⁶². Siendo así, Luciano se propone guiar al público:

ministrando-lhe a perspectiva do que deve ser uma apreciação adequada, recusando assim a attitude de Epimeteu, o que sabe depois e se arrepende. Agindo desse modo, mais que criticar as falhas de fruição observadas no passado, preocupa-se com o futuro⁶³.

Sin embargo, a pesar de los pormenores de la pintura de Zeuxis que Luciano refiere, éste advierte que no se trata de una descripción directa de dicha pintura – a diferencia, por ejemplo, de la que propone Filóstrato en sus *Descripciones de*

⁶⁰ Lucianus *Zeux.* 7.

⁶¹ Camerotto 1998, 270 s.

⁶² Cf. Branham 1985, 238: «The prologue must work in two directions seeking to define both the artist and the kind of audience he seeks».

⁶³ Brandão 2001, 88.

*cuadros*⁶⁴ –, sino que él ahora sólo realiza, de memoria, una reseña, a partir de una copia de la pintura, que por azar tuvo la oportunidad de ver recientemente en Atenas, pues el original – justifica el samosatense – se perdió en un naufragio cuando era llevado hacia Roma formando parte del botín de Sila⁶⁵; es decir, Luciano recurre de nuevo aquí a la *ἔκφρασις*⁶⁶ para, a través de la palabra, dotar de realidad al objeto que intenta describir⁶⁷. De este modo, en *Zeuxis* la evidencia de la descripción es también retórica, pues el objeto de referencia – el cuadro *La familia del centauro* – sólo *existe* en la medida en que *es dicho*: la suya es una realidad ficticia construida sólo con palabras⁶⁸. Algo parecido ocurre en *Retratos* con la descripción de Pantea, donde Luciano tampoco describe directamente una pieza de arte o un objeto entero, como hace en otras obras, sino que en esta ocasión se limita a imaginar la figura física de una mujer real – tal vez la favorita del emperador⁶⁹ – construyendo de ella una única imagen (*μίαν εἰκόνα*)⁷⁰ a partir de la reseña parcial de algunas obras de arte: la Afrodita cnidia de Praxíteles⁷¹, la Atenea lemnia de Fidias, la Casandra de Polignoto, o la Roxana de Etión⁷². Es, pues, por comparación con la belleza femenina que plasman idealizándola cada una de esas reconocidas piezas artísticas, el modo como Licino logra su propia composición. Esta nueva obra ha consistido en modelar, no con arcilla ni mármol, sino con palabras la imagen de la mujer que, como una Gorgona, ha estado a punto de convertirlo en piedra al cautivarlo con su extraordinaria belleza.

El retrato de Pantea está hecho de palabras, pero en él Luciano responde al mismo principio compositivo del retrato de Helena pintado por Zeuxis: la

⁶⁴ El sofista de Lemnos dice tener ante sí las pinturas que describe, las cuales, en realidad, son, a su vez, representación de relatos y, por lo tanto, constituyen una evidencia retórica que deviene literaria. Cf. Miralles 1996, 38-48; Cassin 1997, 15-29; Mestre 2004, 159-71; Cannatà 2010, 374.

⁶⁵ Sabemos por Plutarco (*Sull.* 12) que el general romano saqueó los tesoros de los santuarios griegos, como Epidauro o Delfos, así como la propia ciudad de Atenas, pero que el cuadro de Zeuxis, *La familia del centauro*, formara parte del rico botín obtenido en suelo griego por Sila, es una noticia que sólo refiere Luciano en este pasaje de *Zeuxis o Antíoco*. No obstante, Pretzler 2009, 164, considera que la contextualización que Luciano incorpora en la descripción del cuadro, así como dar el nombre del pintor – a diferencia de lo que hace Filóstrato – no es una prueba definitiva para aceptar la realidad de la pieza.

⁶⁶ Bompaire 1958, 707-35, hace un repaso exhaustivo a las *ἔκφράσεις* del corpus luciano, y afirma que, tal vez, *Retratos* sea la más completa y, a la vez, compleja, de toda la producción del samosatense (p. 728). Sobre el uso de los *progymnasmata* en Luciano, cf. Reardon 1971, 165-71.

⁶⁷ Este procedimiento no es extraño en una obra de corte claramente retórico, pues como señaló Piot 1914, 43: «Dans ces ouvrages, l'Écphrasis est abondante et variée. Lucien y a manié les thèmes les plus aimés des sophistes asiatiques qui lui ont succédé, la plupart des motifs signalés par les recueils de προγυμνάσματα. Il y a étalé, avec plus ou moins affectation, un goût très net de la forme plastique, de la couleur, du spectacle, des ressources poétiques». Webb 2009, 61-86, analiza los temas propios de la *ekphrasis*.

⁶⁸ Gómez – Jufresa 2007, 280-3.

⁶⁹ Cf. Maffei 1994, xlvi-lv.

⁷⁰ Lucianus *Im.* 5.

⁷¹ También dos de los epigramas atribuidos a Luciano (*AP* 16.163, 164) son, en realidad, sendas *ekphrasis*. Ambos están dedicados a Afrodita, y uno de ellos se refiere, con toda probabilidad, a la escultura de la diosa cincelada por Praxíteles. Sobre la relación entre la *ekphrasis* y la poesía epigramática, cf. Goldhill 1994.

⁷² Luciano describe el cuadro de las nupcias de Roxana y Alejandro en *Herodoto o Etión*.

combinación de los más bellos elementos. En el caso de Pantea la belleza fusionada de distintas obras de arte da consistencia a la singular hermosura de una mujer real; el mérito de Zeuxis, en cambio, radica en haber unido con armonía y proporción la belleza real de unas jóvenes para representar a Helena, paradigma ideal de suprema belleza.

4. Un pincel inconformista.

Rembrandt, como Zeuxis, llegó a ser uno de los artistas más famosos de su tiempo y uno de los artistas europeos más originales y profundos en su forma de plasmar emociones humanas.

Se formó en su Leiden natal junto a otros pintores que estaban transformando tradiciones heredadas de la pintura flamenca y de los modelos italianos para dotarlos de un lenguaje más natural y atento al contexto local. Sin embargo, Rembrandt, a diferencia de otros grandes pintores del s. XVII, no viajó nunca a Italia, sino que – como suelen apuntar sus biógrafos⁷³ – el joven pintor asimiló parte de la cultura artística de este país que todos los europeos consideraban como modelo a seguir en cuestiones artísticas, a través de sus maestros y otros pintores activos en su ciudad durante su período de formación.

Todos los biógrafos de Rembrandt señalan como esencial la relación del pintor con otro joven artista local, Jan Lievens, con quien coincidió, en Amsterdam, en el estudio de Lastman y con quien se asoció más tarde, ya en Leiden, para crear en esta ciudad un taller propio, donde ambos compartieron una aproximación experimental hacia la pintura, en la que, a pesar de las diferencias de temperamento y estilo, la mutua emulación y rivalidad, pero también ayuda, influyeron decisivamente uno en otro hasta que Lievens partió hacia Londres y Rembrandt se traslada definitivamente a Amsterdam como socio del marchante Hendrick van Uylenburgh. Ello ocurría hacia 1631.

Al poco tiempo de su llegada a Amsterdam, Rembrandt se había convertido ya en el artista de mayor éxito en la ciudad gracias a sus espléndidos retratos. Los veinte años posteriores a su matrimonio con la sobrina de su socio, la joven Saskia, celebrado en 1634, fecha en la que Rembrandt es también aceptado como ciudadano de Amsterdam e ingresa en el gremio de pintores de la ciudad, coinciden con un creciente éxito social, artístico y económico del artista. Sin embargo, los ingresos obtenidos con sus obras no fueron suficientes para hacer frente a las deudas que Rembrandt, paulatinamente, fue contrayendo para pagar su casa y por la adquisición de obras de arte, hasta el punto que en 1656 todo su patrimonio es vendido en pública subasta, aunque el dinero obtenido tampoco alcanzó para liquidar las deudas y en 1658 el pintor tuvo que declararse en bancarrota.

⁷³ Constantijn Huygens (1596-1687) incluyó en su autobiografía datos y opiniones sobre Rembrandt a quien describe como un artista inquieto y ambicioso, ávido de aprender y de trabajar. De referencia para la biografía del pintor, son Schama 1999; Schwartz 2006; Westermann 2006, 557-84. Específicamente, para su período de formación en Leiden y primeros años como artista independiente, cf. Chong 2000; Korevaar 2001, 12-21; Van de Wetering 2001, 39-55.

La tentación y la pretensión de explicar el arte de Rembrandt según su biografía – como sucede en artistas de todas las épocas y también de otras artes – constituye, no cabe duda, una línea exegética posible que, no obstante, puede condicionar la interpretación de la obra artística. Así, por ejemplo, algunos autores han afirmado que la pintura religiosa de Rembrandt era testimonio de su afiliación a una u otra congregación o rama de la iglesia protestante; sin embargo, los temas tratados en sus cuadros religiosos – que tampoco sabemos si fueron encargos o realizados por iniciativa propia para venderlos en el mercado – posiblemente revelan más el conocimiento de la tradición pictórica del pasado que la adscripción a un credo concreto, pues – como señala Vergara – «en su pintura religiosa, más que reflejar las doctrinas de una iglesia particular, Rembrandt buscaba comprender y transmitir los sentimientos dramáticos o piadosos de las historias que representaba»⁷⁴.

Pero, la pintura, en tanto que creación personal, no sólo es registro de una experiencia visual, sino que – también como las palabras y, sin pasar por alto que en griego el mismo verbo, γράφω, designa igualmente la acción de escribir y de pintar – es siempre, de algún modo, registro de la experiencia vital, tal como ilustra, a nuestro juicio, el autorretrato del artista flamenco que nos interesa observar ahora en este trabajo, donde, por otra parte, sólo hay espacio para fijarnos – y aun de modo parcial – en algunos aspectos de la vida, obra y estilo de Rembrandt, que puedan ser relevantes para el objetivo marcado. Para ello, no obstante, antes de seguir en Holanda, debemos volver por un instante a la Grecia clásica.

Según la leyenda, Zeuxis murió de un ataque de risa mientras pintaba, por encargo, a una vieja decrépita y arrugada:

*Pictor Zeuxis risu mortuus, dum ridet effuse pictam a se anum γράειν*⁷⁵.

La risa letal fue provocada, al parecer, por las condiciones que al pintor de Heraclea impuso la cliente: ella misma posaría como modelo, pero el retrato debía ser una Afrodita. Como hemos visto, Zeuxis era competente en copiar y reproducir la realidad natural – podía, pues, pintar a su modelo, a pesar de su feo aspecto – y en representar un ideal de belleza – como hizo con Helena y pudo haber hecho con una diosa. Sin embargo, si damos crédito a esta anécdota, Zeuxis no habría sido capaz de superar la cómica situación en que él mismo, como artista, se vio envuelto, y acabó por ser así, simplemente, una víctima de la vanidad y la estupidez humana.

En ese registro de experiencia que es la pintura, y al que antes nos referíamos, no cabe duda de que el autorretrato ocupa un lugar especial. Así, la biografía plástica de un hombre culto e inteligente como Rembrandt refleja no sólo cambios físicos, sino también trazos de su carácter, de modo que, a través de sus numerosos autorretratos,

⁷⁴ Vergara 2008, 37, con bibliografía sobre la relación de Rembrandt con las comunidades religiosas de su tiempo. En los años de juventud del pintor, la ciudad de Leiden se encontraba en un período de expansión y vivió una tensa polémica religiosa que enfrentó a dos sectas de la Iglesia reformada, en un clima de marcada intolerancia.

⁷⁵ Fest. p. 209. La fuente original sobre la muerte de Zeuxis no se ha conservado, ya que Sexto Pompeyo Festo, en el s. II d.C., hizo un epítome del *De verborum significatu*, obra enciclopédica redactada en época de Augusto por el gramático Marco Verrio Flaco.

va apareciendo la ambición del joven, la mirada penetrante de un hombre maduro, más reflexivo, la satisfacción por el éxito social y artístico, la felicidad familiar, el cambio hacia una mayor introspección, y también la tristeza. Por ello, en el caso del pintor holandés, el autorretrato es una auténtica reafirmación de independencia artística:

con la posible excepción de Van Gogh, es el único artista que ha hecho del autorretrato un medio principal de expresión artística. Y es sin duda el único que ha convertido el género del autorretrato en una autobiografía. Acompañarle en su exploración de su propio rostro es una experiencia equiparable a la de leer a los grandes novelistas rusos⁷⁶.

Rembrandt murió en 1669. Poco antes de su muerte retoma el tipo de autorretrato llamado teatral, cultivado ya por los pintores manieristas, en el cual el pintor se identifica con personajes representados en historias mitológicas o religiosas para transmitir las emociones de ese personaje. Así, hacia 1667⁷⁷, el pintor holandés realizó uno de sus autorretratos más sugerentes y enigmáticos, en el que, a pesar de las distintas interpretaciones, hay un cierto consenso, después de los argumentos esgrimidos por Blankert⁷⁸, en considerar que Rembrandt se figuró como Zeuxis. No cabe duda, sin embargo, de que Rembrandt quiso representarse como un pintor. Se trata de un óleo sobre lienzo (86 x 65 cm) actualmente conservado en el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia. Es un cuadro casi monocromático, de pincelada suelta y trazo espontáneo, entre sombras, y luces marfileñas, en el que aparece un Rembrandt doblegado por los años, de pie, ante el caballete; de su hombro izquierdo cuelga un ancho pañuelo, de seda, que cae en una cascada de tonos amarillos y dorados. Rembrandt aparece vestido con indumentaria de trabajo, como delatan la gorra distintiva de su oficio y el tiento, así como la gruesa cadena y medallón que penden de su cuello⁷⁹; el rostro del pintor, que mira hacia el espectador, está rodeado de oscuridad, y esboza una sonrisa como inicio de una carcajada, semejante, tal vez, a la que habría provocado la muerte del célebre pintor griego.

Antes, en efecto, se habían barajado otras hipótesis sobre la personalidad que Rembrandt había querido adoptar en esta obra. Una de ellas invocaba un tema popular en las artes desde el Renacimiento como era asociar a los filósofos griegos Demócrito y Heráclito, uno sonriendo y otro llorando. Así pues, en este autorretrato Rembrandt se habría imaginado como el risueño Demócrito – γελασῖνον lo llamaban los ciudadanos de Abdera⁸⁰ – en la acción de pintar un busto del lloroso Heráclito⁸¹, representando respectivamente dos actitudes contrapuestas ante la vida, vista por uno desde una óptica irónica y cómica, mientras que para el filósofo

⁷⁶ Clark 1989, 13.

⁷⁷ El cuadro no está fechado, pero hay acuerdo en que Rembrandt lo pintó en sus últimos años, de modo que se sitúa entre 1663 y 1669. La literatura sobre esta pieza, así como la discusión en torno a su datación está sintetizada en Vey – Kesting 1967, 89-92.

⁷⁸ Cf. Blankert 1973, 33-5.

⁷⁹ Sobre el significado de estos atributos como emblemas del elevado estatus del arte y del artista, cf. Chapman 1990, 48-53.

⁸⁰ Cf. Ael. *VH* 4.20.

⁸¹ Cf. Stechow 1944; Blankert 1967, 107.

llamado “el obscuro” la existencia no sería más que un trágico teatro. Otra teoría, en cambio, apuntaba a identificar el busto difuminado que aparece en la parte superior izquierda del lienzo, no con el filósofo de Efeso, sino con un herma de Terminus, el dios de la muerte, a quien Rembrandt aguardaría escéptico, pero con la sonrisa maliciosa de quien ya no tiene nada que perder ni ganar, tras haber vivido muchas tragedias personales:

Rembrandt faces (and paints) the symbol of death, who yields to no one. He confronts us in the midst of his misfortunes with a mild, serene smile, expressive of a mind prepared for its destiny⁸².

Sin duda, el tema de los filósofos formaba parte de la iconología flamenca del XVII – basta recordar las versiones de Rubens, maestro emulado por el propio Rembrandt. Sin embargo, Blankert, al revisar de nuevo la perplejidad que produce esa extraña expresión del artista ya anciano, retomó la noticia contenida en un catálogo de pinturas, fechado en 1761, donde se habla de un «Rembrandt painting an old woman»⁸³, y la relacionó con un autorretrato de 1685 en el que Aert de Gelder se representó pintando a una mujer anciana⁸⁴. Habida cuenta de que este pintor no sólo fue uno de los más talentosos alumnos de Rembrandt, sino también uno de sus más devotos seguidores, puesto que él fue el único artista holandés que dio continuidad al estilo de su maestro, incluso entrado ya el s. XVIII, la pintura de Frankfurt podría derivar directamente de una composición de Rembrandt, cuyo tamaño original habría sido mayor que el del cuadro conservado en Colonia, de modo que éste sería un fragmento, suficiente, sin embargo, para apreciar la profunda similitud de dos piezas que recrean un tema, por otra parte, sin paralelos hasta entonces:

Looking closely at the Rembrandt and at Aert de Gelder's *Laughing Self Portrait*, we discover that their similarity to each other does not end with their otherwise unparallelled motif. In both paintings the artist stands at right angles to us, turning his laughing face to us over his shoulder. In both the painter leans forward, in both the maulstick is held at the same angle. The damaged profile in Rembrandt's painting occupies nearly exactly the same position, above and to the left of the artist's head, as he painted an old lady on Aert de Gelder's easel. The similarity extends even to the only other detail we can identify in Rembrandt's mysterious figure, the necklace. Aert de Gelder's sitter too wears a looping pearl necklace⁸⁵.

Pero Blankert, además, tuvo presentes las fuentes literarias para aunar la figura del pintor sonriendo y la acción de pintar a mujer anciana: esa conjunción lleva inevitablemente a Zeuxis⁸⁶. No obstante, si Rembrandt – como un nuevo Zeuxis –

⁸² Bialostocki 1966, 60.

⁸³ Cuando el cuadro formaba parte de la colección del banquero judío Samson Gideon (1699-1762).

⁸⁴ Este cuadro se encuentra actualmente en el Städlosches Kunstinstitut de Frankfurt. Blankert 1973, 38 n. 17, señala que ya en 1914 K. Lilienfeld había enfatizado la deuda de Aert de Gelder hacia su maestro.

⁸⁵ Blankert 1973, 34.

⁸⁶ No sólo se trata de la fuente original de la Antigüedad clásica (cf. *supra* n. 75), que quizás no conoció Rembrandt directamente, sino también de los tratados de arte contemporáneos al pintor

sólo hubiera querido reírse de la estúpida vanidad humana – esa misma vanidad e inconsistencia que hace reír al barquero del Hades⁸⁷ y a tantos otros personajes del universo luciano – también Demócrito podía servir de paradigma. Es por ello que Blankert sustenta la identificación con el pintor griego no sólo por un deseo de emulación de Rembrandt hacia un gran nombre de la historia de la pintura, ni como documento de su ocaso personal, sino, ante todo como una reafirmación de su posicionamiento artístico y estilo pictórico frente al academicismo clasicista imperante, a partir de 1660, entre los teóricos del arte flamenco, de cuyas críticas Rembrandt fue diana predilecta, porque, según ellos, no ajustaba su pincel a las reglas del arte de las que eran incondicionales partidarios, sino que:

should he paint, as he sometimes did, a nude, no Grecian Venus would he seek out for model but a washerwoman or female peat-stamper from a shed, and call his aberration imitation of nature, condemning all the rest as idle elegance. Sagging breasts, twisted hands, even the bulges of the stays in the belly, of the garters around the leg, it all had to be copied, if nature were to be satisfied; if his [Rembrandt's nature] were to be, in any case, which admitted of no rules or standards of proportion in human⁸⁸.

Ante tales reproches, no es difícil imaginar que el canon de belleza ideal propuesto por Zeuxis al pintar su Helena era de especial importancia para los críticos de Rembrandt⁸⁹, quien, en cambio, tomó la naturaleza como única guía y punto básico de su estética. Con *su* Zeuxis el maestro de Leiden quizás reacciona contra aquellos, pero, ante todo, muestra de nuevo su heterodoxia, esta vez a través de su propia imagen, pues la imagen de uno mismo siempre puede tratarse con mayor libertad que la de los demás, sean amigos, familiares o clientes⁹⁰. De este modo, en el autorretrato de Colonia, donde la pincelada audaz y el trazo espontáneo atestiguan aún el genio técnico del pintor, Rembrandt afirma que otros Zeuxis son posibles: aquel que supo reproducir con exactitud la naturaleza y, al mismo tiempo, por el efecto ilusorio de la pintura, consiguió engañar; y todavía aquel otro que había de pintar una vieja y fea mujer.

A diferencia de otros artistas como Rafael, Bernini o Rubens, por citar algunos nombres, Rembrandt no dejó documentos escritos sobre teoría del arte ni sobre su obra, y sólo el testimonio de otros – coetáneos suyos, discípulos o críticos

holandés en los que se hacía referencia a la vida, obra y muerte de Zeuxis; cf. Blankert 1973, 35, 39 n. 23, 24 y 25.

⁸⁷ Cf. Lucianus *Cont.* 1.

⁸⁸ Son palabras de Andries Pels (1631-1681) en su *Gebruik en misbruik des toneles*, donde también podemos leer: «What a shame for the sake of art, that so able a hand made no better use of its in-born gift! Who could have bettered him in painting? But ah! The nobler the man, the wilder he'll become if he does not tie himself to a basis, a rein of rules, trying instead to learn everything all by himself». En ambos casos la cita procede de Blankert 1973, 36, 37.

⁸⁹ Motivo, por otra parte, que tuvo su propia tradición pictórica como atestiguan las obras de J. Heiss (1687), F.-A. Vincent (1789), A. Kauffmann (1778), N.-A. Monsiau (1797), V. Motezz (1858).

⁹⁰ Según Rosenberg 1987, 48-65, los autorretratos de Rembrandt, que suponen más del diez por ciento de su producción, reflejan un cambio gradual que, a lo largo de su vida, va de la caracterización y descripción externas hasta el autoanálisis, introspección e incluso contemplación.

posteriores – confirma lo que, en realidad, explican sus pinturas: alejamiento de los cánones, reivindicación de naturalismo⁹¹, extraordinaria independencia, necesidad de seguir el propio impulso en la elección del tema y en su realización, pues no en vano se atribuye al de Leiden el dicho de que un cuadro está terminado cuando el maestro ha conseguido lo que se proponía con él; en definitiva, voluntad de expresarse con libertad. Desde esta perspectiva, si bien Rembrandt no dejó escritos, el autorretrato de Colonia, tan personal, distinto e individual, es, sin duda, autorreferencial y constituye, además, un verdadero testamento artístico y personal; después de tantos autorretratos pintados, al ver su propia cara en el espejo, Rembrandt recuerda a Zeuxis y a la vieja mujer:

Looking into the mirror self-portrayal, which, meaningless in the face of death, can assure him only earthly immortality⁹².

5. El triángulo de artistas: Zeuxis-Luciano-Rembrandt.

Zeuxis – el pintor griego tan realista que cuando pintaba uvas los pájaros se acercaban a picotearlas – fue vencido por Parrasio, creador de engaño con su cortina pintada. También el naturalismo de Rembrandt tuvo sus detractores y no fue siempre bien aceptado en los círculos academicistas, aunque él dio sobradas muestras de su decidida voluntad al apartarse del gusto imperante. Por ello, el holandés con *su* Zeuxis ofrece una mirada irónica y jocosa sobre las cosas del mundo, incluido el arte. Este modo de proceder no es ajeno al del samosatense: si para el de Leiden la pintura encierra algún objetivo que ultrapasa la mera representación de la apariencia, a pesar incluso del naturalismo que le critican, en las palabras de Luciano siempre se puede leer entre líneas.

Rafael, Rubens o Tiziano configuran la *paideia* artística, el universo pictórico en el que crece y se forma Rembrandt. Sin embargo, a pesar de su deuda hacia ellos, el pintor holandés no deja de mostrar su independencia y capacidad de inventarse a sí mismo, de reafirmar su propia individualidad⁹³. Así lo hizo también Luciano, quien, atento a las reglas de una formación escolar, literaria y retórica, defiende siempre, por encima de todo, la libertad de su creación, la capacidad de construir nuevos horizontes literarios a partir de la transposición y contaminación de elementos formales o de contenido de la propia tradición: ello explica que los elefantes de Antíoco no formen parte de su poética y, en cambio, encuentren en ella cabida los hipocentauros.

Por otra parte, la emulación y asimilación de los grandes maestros hacen que, bajo una notable apariencia de naturalidad, las obras de Rembrandt desvelen un dominio absoluto de la construcción pictórica. Un dominio semejante, en el ámbito

⁹¹ No identificado con vulgaridad, como quisieron destacar los críticos de Rembrandt, sino entendido, tal vez, como algo global que abarca la totalidad de la vida y, por lo tanto, tiene que ver no sólo con aspectos externos, sino también con el interior de los individuos; cf. Rosenberg 1987, 301-5.

⁹² Chapman 1990, 104.

⁹³ No obstante, ese individualismo estaría en consonancia con el *milieu* del pintor, ya que diversos factores, de índole religiosa, económica, filosófica, social, contribuyeron «to the formation of this new kind of autonomous individual», Chapman 1990, 5.

de la creación literaria, puede rastrearse también en las obras de Luciano, cuya habilidad como escritor en el uso simultáneo de la literatura del pasado y de los métodos escolares del presente, lo destaca entre sus contemporáneos, y su producción responde a un complejo mecanismo literario por mor del cual no hay, propiamente, temas lucianos, sino combinaciones lucianas de los referentes clásicos que configuran su *paideia*: la poesía de Homero y Hesíodo, Platón, Aristófanes, los historiadores o los oradores⁹⁴.

Igualmente, en el caso de Luciano, a pesar de su evocación del pasado y de la estilización literaria de ese pasado, característicos de la Segunda Sofística, también su propia época encuentra espacio y se halla reflejada en sus obras, que son las de un ciudadano romano; pero, no menos patente es, en las obras de Rembrandt, la presencia, por ejemplo, de la clase que lo había adoptado, pues el pintor de Leiden encontró notables clientes entre la alta burguesía de Amsterdam, que él gusta de representar y bajo cuya protectora apariencia él mismo se complace en mostrarse, especialmente en aquellos autorretratos en que desempeña un papel⁹⁵.

Ambos artistas, además, también saben canalizar su imaginación, combinada siempre con un gran talento, siempre que es necesario a través de la sonrisa, incluso cuando parece que no hay motivos para reír. Además, ambos ponen de manifiesto un interés común por su propia identidad, para darse a conocer y, al mismo tiempo, para esconderse y esconderla.

Y ambos se ampararon en Zeuxis para mostrar su preocupación por la propia obra, para dejar testimonio de su concepto de creación artística, de su percepción como artista. Luciano, al inicio de su carrera, se sirve de Zeuxis como referente para explicar y dar a conocer su obra, no exenta de contenido innovador. Rembrandt, al final de su vida, también se ampara en el pintor de Heraclea para dejar constancia de su indocilidad estética, de su carácter no academicista, de sus personales horizontes plásticos, de las muchas lecturas que también puede ofrecer su pintura.

El espejo de Zeuxis en que ambos artistas se miran quizás no sea suficiente para determinar en qué grado Rembrandt conocía o había leído la obra de Luciano, y en particular la *prolaliá* titulada *Zeuxis o Antíoco*. Tampoco era ese nuestro propósito inicial, sino señalar por ahora probables afinidades temáticas y consideraciones estéticas que puedan unir a uno y otro creador. No obstante, es difícil pasar por alto que Luciano era bien conocido en época de Rembrandt, pues no en vano es uno de los autores griegos con mayor fortuna en toda Europa, ya que desde la *editio princeps* de 1496, al cuidado de J. Láscaris, fueron numerosas las ediciones, traducciones y adaptaciones de sus textos⁹⁶. De este modo, la obra del samosatense contribuyó de forma decisiva a la evolución de diversos géneros en la literatura europea, pero, al mismo tiempo, marcó trazos esenciales en la creación literaria de algunos autores en cuyos escritos pueden identificarse préstamos formales y temáticos, de contenido e intención, tomados directamente de Luciano, como ha sido

⁹⁴ Cf. Anderson 1976, 21 s.

⁹⁵ Cf. Clark 1989, 20.

⁹⁶ Un resumen esquemático de los traductores e imitadores de Luciano en Europa puede verse en Vives 1959, 9-17. La bibliografía es abundante y señalamos sólo algunos títulos: Robinson 1979; Zappala 1980; Mattioli 1980; Lauvergnat-Gagnière 1988; Ligota – Panizza 2007.

ampliamente reconocido en el caso del insigne humanista holandés Erasmo de Rotterdam⁹⁷. Pero además, la recuperación de Luciano en época moderna no fue sólo textual, sino que incidió también en las artes plásticas, ya que las descripciones de algunas pinturas de Apeles, Etión o Zeuxis, contenidas en el abigarrado tejido de los textos lucianeos, fueron utilizadas para dar vida desde el Renacimiento a nuevas imágenes, de modo que esas *ekphraseis* de Luciano contribuyeron igualmente a promover la reconstrucción de piezas pictóricas de la antigüedad clásica perdidas, entre ellas *La familia del centauro* de Zeuxis⁹⁸.

Todo ello, permite, desde nuestra perspectiva, establecer paralelos estéticos, aunque sean genéricos, entre Luciano y Rembrandt. El carácter poliédrico y ecléctico del *corpus* luciano, el juego sofisticado dominante en las obras del samosatense, dotan a sus textos de un *chiaroscuro* digno del pintor holandés; y, al mismo tiempo, la pintura de Rembrandt, sus personajes, lejos de ser un arte ‘del silencio’ (διὰ σιγῆς) – según afirmaba Platón a propósito de la pintura, al definir como propio de la retórica la palabra⁹⁹ – nos habla en términos que, tal vez, habría suscrito el samosatense. Y, sobre todo, se deja oír en esa voluntad firme, por parte del pintor flamenco, de representar la condición humana en sus más variados aspectos, de plasmar la tragedia que puede esconder la existencia y también la resignación con que se puede aceptar, de ahí también la risa o la mueca cómica; y, al mismo tiempo, proclama siempre el propósito de recrear y emular, pero haciéndola nueva con un toque personal, la tradición pictórica, en la historia o en la religión, e incluso de modular personajes tipo en sus retratos de género. También Luciano, por ejemplo, hizo de la religión tradicional vehiculada por la literatura, de los dioses olímpicos, su propia versión convirtiendo el espacio divino en pequeños cuadros de género. E igual que Rembrandt, el samosatense también es capaz de definir a algunos de sus protagonistas con escasas palabras, como si de un *impasto* se tratara, o sin prescindir del detalle que requiere el trazo sutil de un grabado.

Separados en el tiempo, Luciano y Rembrandt, sin embargo, están próximos por su actitud contestataria ante el dogma como único principio creativo y estético; y, quizás por ello, uno y otro – sea con carácter programático Luciano, sea como testamento artístico y vital Rembrandt – recuerdan al famoso Zeuxis, cuya celebridad, sin duda alguna, fue debida también a su rica personalidad artística en la que, como en el caso del samosatense y del holandés, realidad y ficción, invención realista y realidad idealizada, son difíciles de aislar en sus obras.

Barcelona

Pilar Gómez
pgomez@ub.edu

⁹⁷ Robinson 1979, 165-97, dedica a este tema un detallado análisis.

⁹⁸ Cf. Faedo 1994, 129-42, donde podemos leer: «E sorprendentemente è alla descrizione di Luciano, e non al testo di Filostrato, che si ispira l'incisione che illustra l'*ékphrasis Kentaurides* ne *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates*, di Blaise de Vigenère, che ebbe cinque edizioni tra 1614 e 1637» (pp. 141 s.).

⁹⁹ Pl. *Grg.* 450c.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anderson 1976 = G.B. Anderson, *Theme and Variation in The Second Sophistic*, Leiden 1976.
- Aygon 1994 = M. Aygon, *L'ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, Pallas 91, 1994, 41-56.
- Bassegoda i Hugas 2001 = F. Pacheco, *Arte de la pintura*, reedición de B. Bassegoda i Hugas, Madrid 2001².
- Benediktson 2000 = D.T. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Oklahoma 2000.
- Bergmann 1995 = B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions*, HSCPh 97, 1995, 79-120.
- Bialostocki 1996 = J. Bialostocki, *Rembrandt's 'Terminus'*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, 49-60.
- Blankert 1967 = A. Blankert, *Heraclitus en Democritus, in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18, 1967, 31-124.
- Blankert 1973 = A. Blankert, *Rembrandt, Zeuxis and Ideal beauty*, in J. Bruyen – J.A. Emmens – E. de Jong – D.P. Snoep (eds.), *Album amicorum J. G. van Gelder*, The Hague 1973, 32-9.
- Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.
- Brandão 1995 = J.L. Brandão, *O Hipocentauro de Zêuxis. A poética da diferença*, Humanitas 47, 1995, 409-24.
- Brandão 2001 = J.L. Brandão, *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samosata*, Belo Horizonte 2001.
- Branham 1985 = R.B. Branham, *Introducing a sophist: Lucian's Prologues*, TAPhA 115, 1985, 237-43.
- Camerotto 1998 = A. Camerotto, *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.
- Camesasca 1994 = E. Camesasca (a c. di), *Raffaello. Gli Scritti*, Milano 1994.
- Cannatà 2010 = M. Cannatà, *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati*, in L. Belloni, A. Bonandini – G. Ieranò – G. Moretti (a c. di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 373-94.
- Cassin 1997 = B. Cassin, *Procédures sophistiques pour construire l'évidence*, in C. Lévy – L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, 15-29.
- Chapman 1990 = H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton NJ 1990.
- Chong 2000 = A. Chong, *Rembrandt Creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden, 1629-1631*, Boston 2000.
- Cistaro 2009 = M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. 'Imágenes' e 'Pro imaginibus' di Luciano*, Messina 2009.
- Clark 1989 = K. Clark, *Introducción a Rembrandt*, Madrid 1989 (trad. cast. de *An Introduction to Rembrandt*, New York 1978).
- Dubel 1994 = S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in A. Billault (éd.), *Lucien de Samosate*, Paris 1994, 19-26.
- Dubel 1997 = S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy – L. Pernot (edd.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, 249-64.

- Escobar 2000 = I. Escobar, *Dibutades o el arte de dibujar*, Arte, Individuo y Sociedad 12, 2000, 41-271.
- Faedo 1994 = L. Faedo, *Le immagini dal testo*, in S. Maffei, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994, 129-42.
- Galí 1999 = N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona 1999.
- Galí 2005 = N. Galí, *La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte*, Synthesis (La Plata) 12, 2005, 37-58.
- Goldhill 1994 = S. Goldhill, *The Wise and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 197-233.
- Gómez 1994 = P. Gómez, *De Musa a Paideia: a propósito de la 'Vida de Luciano'*, in *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid 1994, 205-11.
- Gómez 2003 = P. Gómez, *Sofistas, según Luciano*, in J.Mª Nieto Ibáñez (ed.), *Lógos hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo*, I, León 2003, 277-84.
- Gómez 2007 = P. Gómez, *Luciano y la escuela*, in J.A. Fernández Delgado – F. Pordomingo – A. Stramaglia (edd.), *Escuela y literatura en Grecia antigua*, Cassino 2007, 485-96.
- Gómez – Jufresa 2007 = P. Gómez – M. Jufresa, *Un siri seduït per la tradició: imatges i paraules a Llucià de Samòsata*, in P. Gilabert et Al. (eds.), *Estudis Clàssics: Imposició, apologia o seducció?*, Lleida 2007, 277-87.
- Gschwantler 1975 = K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zurantiken Künstlerbiographie*, Wien 1975.
- Korevaar 2001 = G. Korevaar, *Leiden in Rembrandt's Time*, in E. van de Wetering – B. Schnackenburg (eds.), *The Mystery of the Young Rembrandt*, Wolfratshausen 2001, 12-21.
- Kraiker 1950 = W. Kraiker, *Das Kentaurenbild des Zeuxis*, Berlin 1950.
- Lauvergnot-Gagnière 1988 = C. Lauvergnot-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève 1988.
- Leen 1991 = A. Leen, *Cicero and the Rhetoric of Art*, AJPh 112, 1991, 229-45.
- Ligota – Panizza 2007 = Ch. Ligota – L. Panizza (edd.), *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, London-Turin 2007.
- López et Al. 2003 = Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables*, Introducción, traducción y notas de S. López – Mª.L. Harto – J. Villalba, Madrid 2003.
- Maffei 1994 = S. Maffei, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Traduzione, commento e introduzione, Torino 1994.
- Mattioli 1980 = E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli 1980.
- Melero 1996 = *Sophistas. Testimonios y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de A. Melero Bellido, Madrid 1996.
- Mestre 1997 = F. Mestre, *Retórica y diálogo contra el sirio*, Synthesis (La Plata) 4, 1997, 21-31.
- Mestre 2004 = F. Mestre, *La tradición griega en imágenes: Filóstrato y su galería de pinturas*, in A.M. González de Tobia (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, La Plata 2004, 155-75.
- Mestre – Gómez 2001 = F. Mestre – P. Gómez, *Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.*, Myrtia 16, 2001, 111-22.

De Samosata a Leiden

- Miralles 1996 = C. Miralles, *Introducción*, in *Filóstrato. Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros. Calístrato. Descripciones*, Traducción y notas de F. Mestre, Madrid 1996, 38-48.
- Montes Serrano 2006 = C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid 2006.
- Morawietz 2000 = G. Morawietz, *Der Gezähnte Kentaur*, München 2000.
- Ní-Mheallaigh 2010 = K. Ní-Mheallaigh, *The Game of the Name: Onymity and the Contract Reading in Lucian*, in F. Mestre – P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona 2010, 121-32.
- Núñez 1997 = *Cicerón. 'La invención retórica'*, Introducción, traducción y notas de S. Núñez, Madrid 1997.
- Ortega 1996 = *Quintiliano de Calahorra. Obra completa, I, 'Sobre la formación del orador'*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca 1996.
- Piot 1914 = H. Piot, *Les procédés littéraires de la Seconde Sophistique chez Lucien. L'Ecphrasis*, Rennes 1914.
- Poolitt 1998 = J.J. Poolitt, *The Art of Rome. Sources and Documents*, Cambridge 1998.
- Pretzler 2009 = M. Pretzler, *Form over Substance? Deconstructing Ecphrasis in Lucian's 'Zeuxis' and 'Eikones'*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge 2009, 157-71.
- Reardon 1971 = B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.C.*, Paris 1971.
- Robinson 1979 = Ch. Robinson, *Lucian and His Influence in Europe*, London 1979.
- Romm 1990 = J. Romm, *Wax, Stone and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist*, *ClAnt* 9, 1990, 74-98.
- Rosenberg 1987 = J. Rosenberg, *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid 1987 (trad. cast. de *Rembrandt. Life and Art*, Oxford 1964²).
- Schama 1999 = S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, New York 1999.
- Scheibler 1994 = I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.
- Schlegelmilch 2009 = S. Schlegelmilch, *Bürger, Gott und Götterschützling: Kinderbilder der hellenistischen Kunst und Literatur*, Berlin-New York 2009.
- Schörner 2002 = G. Schörner, *Ἡ θήλεια Ἰπποκένταυρος des Zeuxis – Familiarisierung des Fremden?*, *Boreas* 25, 2002, 97-124.
- Schwartz 2006 = G. Schwartz, *Rembrandt's Universe. His Art. His Life. His World*, London 2006.
- Schwartz 1965 = J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles 1965.
- Spengel 1856 = *Rhetores Graeci*, III, ex recognitione L. Spengel, Lipsiae 1856.
- Stechow 1944 = W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, *The Art Quarterly* 7, 1944, 233-8.
- Torrego 1987 = M.E. Torrego, *Plinio el Viejo. Textos de Historia del Arte*, Madrid 1987.
- Van de Wetering 2001 = E. Van de Wetering, E. *Rembrandt's Beginnings: an Essay*, in E. van de Wetering – B. Schnackenburg (eds.), *The Mystery of the Young Rembrandt*, Wolfratshausen 2001, 39-55.
- Vergara 2008 = A. Vergara, *Historias de Rembrandt*, in A. Vergara (ed.), *Rembrandt. Pintor de historias*, Madrid 2008, 17-57.
- Vey – Kesting 1967 = H. Vey – A. Kesting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1967.
- Vives 1959 = A. Vives, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid 1959.

Webb 2009 = R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham (England)-Burlington (USA) 2009.

Westermann 2006 = M. Westermann, *Les vies de Rembrandt*, *Perspective* 4, 2006, 557-84.

Whitmarsh 2001 = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford 2001.

Zappala 1980 = M.O. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac 1980.

Abstract: Zeuxis was one of the most famous painters of classical Greece. However, none of his paintings have survived; the only way to appraise their value is to consult some words and texts which describe them and tell us who Zeuxis was, what kinds of works he painted, and how he did so. Using Zeuxis as our link, in this paper we aim to bring together the figures of Lucian and Rembrandt, two great names in their respective fields of literature and painting, and consider their conceptions of themselves as artists. As a reference point we use three anecdotes from the written tradition about the Greek painter and his work which may help us reach our goal. The first deals with the execution of a particular painting, the second with his technique, and the third with his death.

Keywords: Zeuxis, Lucian of Samosata, Rembrandt, oratory, painting.