

## Encomio y retrato, comparación entre las artes y auto-reflexividad en *Eikones* de Luciano<sup>1</sup>

*Encomium and Portrait, Comparison between the Arts and Self-Reflexivity in Lucian's Eikones*

**Brenda López Saiz**

Universidad de Chile  
Chile

ONOMÁZEIN 43 (marzo de 2019): 32-49  
DOI: 10.7764/onomazein.43.03  
ISSN: 0718-5758



**Brenda López Saiz:** Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile. | Correo electrónico: [blsaiz@gmail.com](mailto:blsaiz@gmail.com)

Fecha de recepción: marzo de 2017  
Fecha de aceptación: octubre de 2017

## Resumen

En este artículo, examinamos el diálogo *Eikones*<sup>2</sup> de Luciano de Samosata, a la luz de su inscripción en la tradición del encomio y uno de sus *topoi*, la comparación entre el poder de las artes visuales y el de la palabra para crear imágenes celebratorias, comparación que a su vez suele implicar una reflexión sobre las cualidades del propio poema o discurso. Considerando el contexto particular en que se sitúa Luciano, esto es, el de los autores de la llamada “Segunda Sofística” en el Imperio Romano durante el siglo II d. C., y algunas de las particularidades que caracterizan a su producción, planteamos que la configuración de un “retrato encomiástico” en este diálogo concede centralidad a la dimensión auto-reflexiva implicada en la tradición encomiástica. A partir de ella, por una parte se establece continuidad con la tradición clásica del encomio y la comparación entre las artes, inscribiendo al autor en la cultura griega clásica. Por otra, al mismo tiempo, el diálogo define una posición que se distancia de la tradición mimética propia del arte clásico, concibiendo la creación literaria como construcción discursiva cuyos referentes primordiales son intertextuales y culturales.

**Palabras clave:** Luciano de Samosata; Segunda Sofística; encomio; comparación entre las artes; *paragone*.

## Abstract

In this paper, we analyse Lucian of Samosata’s dialogue *Eikones*, considering it from the perspective of its inscription in the tradition of *encomium* and one of its *topoi*, the comparison between the power of visual arts and of words to create commemorative images, a comparison which in turn frequently contains self-reflexive considerations about the poem’s or discourse’s qualities. Taking into account the particular context in which Lucian is located, that is, the “Second Sophistic” under Roman rule during the second century A. D., and some

---

1 El presente artículo se inscribe en los proyectos de investigación FONDECYT Regular N°1141210 y FONDECYT de Iniciación N°11140911.

2 En general, el título del diálogo es traducido como *Retratos*. El término *eikon*, sin embargo, posee también las significaciones de imagen, retrato escultórico o pictórico, escultura y símil.

of the particular features exhibited by his production, we propose that the creation of an “encomiastic portrait” in this dialogue emphasizes the self-reflexive dimension implied in the tradition of *encomium*. Through this emphasis, on the one hand the dialogue establishes continuity with the classical tradition of *encomium* and the comparison of the arts’ *topos*, inscribing its author in the Greek classical *paideia*. On the other hand, it simultaneously defines a poetic stance which departs from the mimetic conception of arts characteristic of the classical period, and still dominant at Lucian’s time, and proposes literary creation as a discursive construction, whose main referents are intertextual and intercultural.

**Keywords:** Lucian of Samosata; Second Sophistic; encomium; comparison between the arts; *paragone*.

## 1. Luciano y la Segunda Sofística

Luciano de Samosata, autor de la segunda mitad del siglo II d. C., se sitúa en el contexto de la práctica que ha sido denominada “Segunda Sofística”<sup>3</sup>, la cual se desarrolla en el ámbito de la Roma imperial y agrupa a *rhētores* griegos cuyas características distintivas son, por una parte, el cultivo de la retórica y la oratoria epidíctica y, por otra, la estrecha relación que establecen con la cultura (*paideia*) griega clásica y, muy en particular, con la ateniese: esta se manifiesta en el cultivo de la prosa en griego ático arcaizante (*euglotta*), en la valoración de autores griegos como modelos discursivos y como fuentes temáticas, y en la creación de discursos epidícticos ficticios que introducen sucesos, temas y/o personajes míticos o históricos de la Grecia antigua. Todas esas prácticas, a su vez, se producen en un contexto en que la oratoria y la retórica se abocan predominantemente al discurso público con fines de exhibición y entretención, en un mundo en que el *rhētor* se ha transformado en una celebridad:

certainly by the second half of the first century A.D. declamation seems to have moved into the first rank of cultural activities and acquired an unprecedented and almost unintelligible popularity. Its practitioners were often from the wealthiest and most influential families in their city's aristocracy, and they displayed their skill to enraptured or critical audiences, not only in their native places, but throughout the Greek world, in the great cities that vied with each other in honouring or acquiring as residents the most brilliant exponents - Athens, Ephesus, Smyrna and even Rome (Bowie, 1970: 5)<sup>4</sup>.

A partir del análisis de ese contexto, en que la actividad de los oradores se sitúa en el marco de una elite griega que, al mismo tiempo, se encuentra subordinada al dominio romano, la crítica reciente ha enfatizado la función que dicha actividad literaria y oratoria cumple con respecto a la configuración de identidad de sus autores: en el contexto romano imperial, los autores griegos del periodo hacen de su actividad intelectual, fundada en la *paideia* griega

3 Denominación extraída de *Vidas de sofistas* de Filóstrato. Como postula Whitmarsh, la noción de “Segunda Sofística”, acuñada por Filóstrato, no es unívoca. Mientras para el autor de la Antigüedad el término designa a un conjunto de figuras especializadas en oratoria epidíctica, el uso crítico contemporáneo del término también ha connotado, entre otras, la noción de periodo (siglo I a III) y de tendencia cultural (cfr. Whitmarsh, 2005: 11-12).

4 Cfr. también Whitmarsh, 2001: “In every city worthy of its name, members of the male elite—grown men, and also their younger acolytes—would regularly gather to hear their peers perform oratorical declamations. The aim of these declamations was not to persuade a jury to convict or release a defendant, nor was it to commend a certain course of action to the city. In ancient terms, this was not *dikanic* (i.e. legal) or *symbouleutic* (political) oratory, but ‘epideictic’: the speeches, that is, were delivered for the occasion alone, to solicit the pleasure, admiration, and respect of the audience” (3).

clásica, un “capital cultural” que los distingue. La escritura y la oratoria constituirían, por lo tanto, un acto de configuración y afirmación de la identidad griega de una elite educada (*pe-paideumenoí*). En la perspectiva de Whitmarsh, “literary writing was in this period inherently bound up with the process of negotiation of an identity discrete from Rome. Literary writing was the central (albeit not the only) means of affirming Greekness (...) authors do not write because they are Greek; *they are Greek because they write*” (2001: 2)<sup>5</sup>.

En ese contexto, Luciano, nacido en Siria, ocupa un lugar sumamente particular. Por una parte, se inscribe en la Segunda Sofística a través de todos los aspectos mencionados. Sus más de ochenta textos conservados están escritos en un cuidado griego ático y recurren permanentemente a la tradición griega clásica a través de diversos procedimientos. Por otra parte, si bien sus propios textos son la única fuente de datos de índole autobiográfico —y, por lo tanto, no totalmente confiables—, los conocimientos y destrezas que suponen y exhiben permiten afirmar que Luciano, tal como refiere en su diálogo *Doble acusación*, efectivamente ejerció la oratoria pública, de la que se habría retirado alrededor de los cuarenta años, para abocarse a la composición de diálogos<sup>6</sup>.

Al mismo tiempo, sin embargo, la producción de Luciano se inscribe en dichas prácticas de manera crítica y ambigua. Por una parte, si bien él mismo fue un orador y desarrolló toda su carrera en el marco de las tendencias y condiciones imperantes, su visión de la oratoria contemporánea es ácidamente negativa<sup>7</sup>, posición que se advierte en no pocos de sus diálogos y que es desarrollada como tema central en *El maestro de retórica*, ensayo en el que aquella es descrita como exhibición centrada en aspectos visuales y físicos, cultivada por oradores incompetentes y destinada a un público ignorante<sup>8</sup>. Por otra, si bien gran parte de sus textos establece un claro vínculo con la tradición griega clásica, al mismo tiempo exhibe una distancia histórica y cultural a través del tratamiento frecuentemente irónico y/o cómi-

5 Cursiva en el original. Cfr. también Goldhill, 2001: 157-159.

6 Además de *Doble acusación*, otro de los textos que contiene información de índole autobiográfica es *El sueño*, en el que el narrador refiere su inicial dedicación al oficio de la escultura por decisión familiar —siendo ese un oficio practicado por la familia materna— y su temprano abandono para dedicarse a la retórica. Si aceptamos los datos como autobiográficos, el conocimiento de la escultura que Luciano revela en *Eikones* tiene asidero en sus vivencias personales.

7 Al respecto, véase *El maestro de retórica*. Sobre la centralidad de la ejecución pública o “performance” en la oratoria del periodo, y los aspectos involucrados en ella, cfr. Whitmarsh, 2005: 26; Branham, 1989: 3, 18-19.

8 La siguiente descripción de la “performance” sofística ayuda a comprender y situar la crítica de Luciano: “It is impossible to overestimate the significance of the performance to sophistry: the naked words that we can read today represent only a fragment of the entire communicative package. When fully embodied in performance, the sophist’s declamation would have been dynamized by clothing, props, gesture, intonation, vocal texture, complemented by the surroundings, and framed by an ongoing dialogue with the audience” (Whitmarsh, 2005: 23).

co de sus modelos, lo que hace imposible la simple o nostálgica afirmación de continuidad. Como lo formula Branham:

the complexity of effect that Lucian achieves by selectively evoking the styles and perspectives of disparate traditions creates his oxymoronic appeal as a literary performer: a seriocomic sophist who engages his audience in a playful reappraisal of the contemporary value of its celebrated cultural past, a reappraisal made necessary by the simple historical fact that the significance of ancient Hellenic traditions and institutions for an audience of the second century A.D. could no longer be that of the classical and archaic periods in which the cultural matrix took on its original shape (1989: 7).

Esa relación que da cuenta de una recepción altamente creativa de la tradición clásica se manifiesta de manera patente en la invención del género que lo distingue en la historia de la literatura, denominado por la crítica posterior como “diálogo satírico” o bien “sátira meni-pea”, de cuyo carácter innovador e irreverente Luciano fue plenamente consciente. Así, en su famoso diálogo *Doble acusación*, el “orador sirio” es llevado a juicio por la retórica y el diálogo platónico: la primera lo acusa de haberla abandonado, a pesar de su fidelidad y de la fama y fortuna que le trajo; el segundo lo culpa de banalizarlo y degradarlo, al haberlo intervenido con elementos del yambo, la comedia ática y los textos de Menipo. La estrategia ficcional de la acusación exhibe de manera sintética la cualidad ambigua u oximorónica (en el decir de Branham) de la obra de Luciano a la que nos referimos anteriormente, pues al mismo tiempo que inscribe su producción en disciplinas y géneros prestigiosos de la antigüedad griega, señala su novedad y diferencia. Exhibe, asimismo, la marcada tendencia auto-reflexiva de Luciano, pues tanto este como otros diálogos tematizan el carácter híbrido de su innovación, idea que frecuentemente se manifiesta a través de las imágenes de lo monstruoso o lo extranjero, tal como en *Doble acusación*, en que el orador sirio reconoce haber despojado al diálogo de su “manto griego” para “embutirlo en uno extranjero”. Como plantea Branham, “certainly the idea of an anomalous or paradoxical combination (...) is central to Lucian's art as he represents it: analogous images of strange or monstrous mixtures and grotesque creatures occur whenever he writes about his own work. He consistently presents it as a bizarre union of contrary qualities and antagonistic traditions, a kind of suspect hybrid or literary mongrel” (1989: 28).

El diálogo que nos ocupa en esta exposición, *Eikones*, constituye un ejemplo de esa particular inscripción de Luciano en la cultura griega clásica: él se sitúa en la tradición del encomio, retomando a su vez una característica recurrente en textos encomiásticos durante el periodo clásico, cual es la de incluir alusiones a obras visuales y/o comparaciones entre estas y la palabra con respecto a su capacidad de construir una imagen celebratoria del sujeto alabado, comparación que a su vez suele implicar una definición o reflexión sobre las cualidades y especificidades del propio poema o discurso. En primer lugar, veamos entonces con un poco más de detalle esa tradición, para situar la relación que, a nuestro juicio, *Eikones* establece con ella.

## 2. Encomio y retrato en la Grecia clásica

En el periodo clásico, los textos encomiásticos son ejecutados por encargo y, tal como los propios textos a menudo indican, forman parte de la celebración de los logros de un personaje que frecuentemente incluye también la elaboración de retratos escultóricos y la realización de festividades, de las que la ejecución de los poemas o discursos pueden formar parte. El ejemplo más claro de dichas prácticas celebratorias lo constituyen los epinicios de Píndaro, destinados a conmemorar la victoria de un vencedor en alguno de los Juegos Panhelénicos y ejecutados en el marco de celebraciones públicas efectuadas en la *polis* del vencedor tras su regreso. Dicha coexistencia —efectiva o probable— se traduce en la inclusión de menciones a las obras plásticas en numerosos textos encomiásticos, inclusión que, como plantea Deborah Steiner en su estudio sobre las relaciones entre escultura y literatura en la Grecia antigua, a su vez da pie a la comparación entre las disciplinas y al desarrollo de consideraciones auto-reflexivas (cfr. Steiner, 2001: 251-294).

A través del análisis de una serie de ejemplos conservados, entre los que se cuentan odas de Píndaro, el fragmento del encomio a Scopas de Simónides (*PMG* 542) y el encomio a Evágoras de Isócrates, la autora propone que la inclusión de referencias a obras escultóricas en los textos da pie a la reflexión sobre especificidades del propio poema o discurso, ya sea a través de la atribución de cualidades de los monumentos al propio texto, o mediante la comparación explícita entre las artes (cfr. 2001: 251-294). Así, por ejemplo, en el caso de Píndaro, las diversas menciones de obras escultóricas, junto a la utilización de vocabulario propio de la escultura para referirse a la composición y el canto poético<sup>9</sup>, cumplirían la función de “incentivar los poderes cohesionadores y armonizadores de su arte” (2001: 273). Gracias a ellos, el canto poético asume propiedades de la escultura tales como la materialidad y la presencia en el espacio de la *polis*, aunándose con esta tanto en la propagación de la gloria de las figuras alabadas y en su inscripción en la comunidad como en la realización de una ofrenda pública a la propia colectividad (cfr. 2001: 252-273).

En el caso de los textos de Simónides e Isócrates, en cambio, la mención de la escultura da pie a la comparación que afirma la superioridad del poema o discurso sobre la representación visual, lo que a su vez suscita la definición de sus propiedades y posibilidades. En el ejemplo de Simónides, su poema inicia con una comparación que define a la escultura por su perfección rígida e inmóvil, oponiéndola a la flexibilidad y a las posibilidades morales realmente alcanzables para la naturaleza humana (imperfecta), atribuciones logradas por el *laudandus* y celebradas a continuación por el propio poema<sup>10</sup>. Ya en el ejemplo de Isócrates, la compara-

9 Las odas de Píndaro analizadas por Steiner son las siguientes: *Nemeas* 2, 3, 4, 6 y 8; *Ístmica* 1, y *Pítica* 7.

10 La diferencia entre escultura y poesía que se advierte en este poema contrasta con la famosa frase atribuida a Simónides por Plutarco, y que constituye una de las formulaciones del tópico del *ut pictura poesis*: la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla (cfr. Plutarco, *De Gloria Ath.* 3).

ción es anunciada al inicio y desarrollada explícitamente al final del encomio, al situarlo en el contexto de la diversidad de festividades y objetos conmemorativos desplegados por Nicocles para honrar la memoria de su padre, el monarca chipriota Evágoras. En la comparación, la superioridad del discurso se basa en tres aspectos: mientras la escultura elabora imágenes que preservan en la memoria solo el aspecto físico, el discurso es capaz de crear imágenes de los actos y el carácter; a diferencia de la escultura, fija e inmóvil, el discurso puede propagar la fama de Evágoras por toda la Hélade, entre hombres de “buen pensar”; finalmente, las imágenes de los actos y el carácter sirven de modelos a ser imitados, a diferencia del aspecto físico, inmodificable e independiente de la voluntad (cfr. *Ev.* 73-75; Steiner, 2001: 278-280).

A pesar de las diferencias entre los ejemplos mencionados, en todos ellos la comparación entre las artes y la reflexión sobre las cualidades y posibilidades del poema o discurso —ya sea en complementariedad, o en contraste y superioridad con respecto a la escultura— se producen en el marco de una coexistencia efectiva de ambas artes, como parte de celebraciones que les atribuyen una precisa función social, la cual a su vez se define con respecto a un referente, objeto del encomio. En consecuencia, la autodefinición de los textos —sus características y su efectividad— se presenta en relación con el cumplimiento de un claro fin, cual es la propagación de la fama del personaje alabado y la preservación de su memoria entre la colectividad, a las que a su vez se asocia el prestigio de toda la comunidad y el beneficio que representa el *laudandus* en tanto figura modélica a ser admirada e imitada. Asimismo, en el ejercicio de ese fin, la existencia conjunta de retrato y poema o discurso como prácticas conmemorativas se traduce en modalidades encomiásticas claramente diferenciadas: en los textos podemos encontrar la presencia de alusiones a las obras plásticas, pero no descripciones discursivas ni de estas, ni del aspecto físico del sujeto alabado. Por último, el texto tiene como objeto aquello que el retrato no puede realizar: el relato de las acciones y del contexto en que estas se sitúan y adquieren sentido, sea este mítico, familiar, social y/o político.

En el particular texto encomiástico que es *Eikones* de Luciano, como veremos, se retoma la asociación entre encomio, retrato, comparación entre las artes y auto-reflexividad, pero en un contexto de producción radicalmente distinto, lo que a su vez altera sustancialmente la relación entre esos elementos. El diálogo-encomio a Pantea no forma parte de ninguna celebración, y por ende no comparte el ejercicio de su tarea con ninguna obra plástica: en él, a nuestro parecer, la introducción de imágenes escultóricas y pictóricas ocurre porque ella es un tópico de la tradición encomiástica clásica en la que el diálogo se sitúa y con la cual dialoga, en una relación intertextual e intercultural marcada por la particular posición de Luciano en el marco de la Segunda Sofística. Así, mientras en la tradición clásica la comparación entre las artes y la auto-reflexividad que esta posibilita se subordinan al objeto y finalidad del encomio, en *Eikones*, a nuestro juicio, el énfasis se invierte: si bien este es, innegablemente, un encomio a Pantea, la amante griega del emperador Lucius Verus, las convenciones de dicha tradición sirven, sobre todo, como vehículo de una reflexión poética e intertextual a partir

de la cual Luciano se inscribe en la *paideia* clásica y, simultáneamente, define su posición autorial a partir de la diferencia.

### 3. Encomio y retrato en *Eikones*

El objeto inmediato y evidente de *Eikones* es la descripción laudatoria de Pantea, la amante jonia del emperador Lucius Verus. En él, la inusual forma del diálogo otorga posibilidades ficcionales que redefinen la situación encomiástica y las circunstancias que dan pie a la inclusión de obras visuales en el texto. El diálogo comienza con el encuentro entre Polístrato y Licino, quien expresa el efecto poderoso que la contemplación de una mujer bellísima, de identidad desconocida, ha producido sobre él; ante ello, Polístrato se muestra interesado en averiguar quién es la mujer, demanda que Licino no puede satisfacer, siendo solo capaz de referir que ella hizo su aparición rodeada de un gran séquito, y que entre los que la contemplaban logró escuchar de un admirador esmirneo que era jonia, probablemente también de Esmirna. Polístrato requiere entonces que le “muestre su apariencia mediante las palabras” (τὸ εἶδος ὡς οἶόν τε ὑπόδειξον τῷ λόγῳ) para poder reconocerla, petición que suscita una *recusatio* inicial por parte de Licino, quien sentencia la incapacidad de aquellas para conseguir tal objetivo: “No hay palabras, y menos las mías, que puedan trazar un retrato tan prodigioso” (οὐ κατὰ λόγων δύναμιν, καὶ μάλιστα γὰρ τῶν ἐμῶν, ἐμφανίσαι θαυμασίαν οὕτως εἰκόνα) (*Im.* 3)<sup>11</sup>. Sin embargo, en lugar de abandonar la tarea, Licino decide entonces recurrir a los “artistas de antaño” (τῶν παλαιῶν τεχνιτῶν), Praxíteles, Alcámenes, Calamis y Fidias — todos muertos hace siglos, como hace notar Polístrato—, para que ellos “le modelen a la mujer” (ἀναπλάσειάν μοι τὴν γυναῖκα), a los que luego se agregan además los pintores Polignoto, Eufranor, Apeles y Aecio, convocados para completar la imagen.

Los sucesos básicos de esta primera parte del diálogo exhiben de inmediato dos aspectos en los que la aparente continuidad con la tradición encomiástica encierra, sin embargo, cambios significativos: mientras los encomios del periodo clásico a menudo explicitan su cualidad de encargo —tal como vimos en el ejemplo de Isócrates—, y desarrollan un discurso explícitamente laudatorio, vinculado a algún acontecimiento o logro particular, aquí la alabanza surge de manera “espontánea” y gratuita a partir de un encuentro de los dos personajes e interlocutores. En segundo lugar, así como no estamos aquí frente a un encomio

11 La referencia al texto se hace siguiendo la convención de usar la abreviatura de su título en latín, *Imagines*, seguido del número de sección. Las citas en español son de la traducción de José Luis Navarro, salvo algunas citas de frases puntuales que son de traducción nuestra. En este caso, nos parecería más adecuado traducir literalmente la primera oración, es decir, “no está en el poder de las palabras” en lugar de “no hay palabras”, debido a la dimensión auto-reflexiva implicada en la referida tradición que asocia encomio con comparación entre las artes, en la que este texto se sitúa.

encargado por familiares o grupos cercanos al *laudandus*, que realice directamente su tarea, con una función y un contexto claramente definidos, tampoco procede la mención a una obra escultórica efectivamente existente como parte de una celebración. No obstante, Luciano inventa una estrategia ficcional que le permite introducir no solo una, sino cinco estatuas en su diálogo, estrategia que, al ser desvinculada de un contexto efectivo, exhibe claramente su condición literaria y auto-reflexiva: si Luciano decide introducir estatuas en su encomio, es porque ellas son necesarias para desarrollar una comparación entre las artes, la cual a su vez es el eje en torno al cual el diálogo despliega la dimensión auto-reflexiva.

A seguir, Licino emprende entonces la creación del retrato de la mujer desconocida, usando para ello un particular método de composición: este es producido a través de la selección de “las más bellas” (τὰ κάλλιστα) esculturas de cuatro de los artistas más importantes de la Grecia clásica: la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles, la *Afrodita en los jardines* de Alcámenes, la *Sosandra* de Calamis y la *Atenea Lemnia* y la *Amazona* de Fidias. De ellas, a su vez, se seleccionan cuidadosamente partes, “para conformar una sola imagen que tenga lo mejor de cada una” (ἐξ ἀπασῶν ἤδη τούτων ὡς οἷόν τε συναρμόσας μίαν σοι εἰκόνα ἐπιδείξω, τὸ ἐξαιρέτων παρ' ἐκάστης ἔχουσιν) (*Im.* 5): de Praxíteles, “la cabeza...los laterales del cabello y la frente, y el trazo de las cejas (...) y lo sensual, junto con lo radiante y alegre de la mirada”; de Alcámenes, “las mejillas y las partes frontales de la cara (...) y, además, los rebordes de las manos y lo proporcionado de las muñecas y la finura progresiva de los dedos”; de la *Atenea Lemnia* de Fidias “el perfil general del rostro, la suavidad de las mejillas y el tamaño proporcionado de la nariz”, y de su *Amazona* “la comisura de los labios y el cuello”; finalmente, la sonrisa y “lo curioso y sencillo del vestido” de Calamis (*Im.* 6). Una vez realizada la escultura, se procede a darle el color adecuado, y para ello se recurre nuevamente a la realización de un trabajo por partes, esta vez remitiendo a obras específicas de pintores del pasado:

Repártanse ellos el trabajo: que Eufranor ponga la cabellera del mismo tono que tiñó la de Hera; Polignoto, la apariencia de las cejas y el aspecto sonrosado de las mejillas, tal como pintó a Casandra en la *lésche* de Delfos, y que le haga un vestido trabajado en la línea de máxima finura, de modo que tenga cuantos pliegues convenga y pueda ser movido por el viento por muchos lugares. Que el resto del cuerpo lo represente mejor Apeles siguiendo el modelo de Pacate, no demasiado blanco, sino ligeramente sonrosado. Los labios que los haga Aecio como los de Roxana. Y aunque tenemos aquí a Eufranor y Apeles, hemos sacado a la luz a Homero, el mejor de los pintores. Igual que él barnizó los muslos de Menelao de un color que parecía marfil ligeramente teñido de rojo, pon que sea así todo su cuerpo. Que el mismo Homero pinte los ojos de ella haciendo de ella una “ojibovina” (*Im.* 7).

Las menciones a Homero como “mejor de los pintores” en la descripción física de la mujer, introducen ya en este momento el tópico de la comparación entre las artes, el cual será explicitado y desarrollado tras la conclusión del “retrato” de Licino y la identificación de la mujer. Sin embargo, mientras la mención de Homero apunta al tópico del *ut pictura poesis*, estableciendo una hermandad entre las artes basada en su capacidad de crear imágenes visuales

—la que a su vez presenta la *recusatio* inicial de Licino como gesto de humildad a través del cual asumiría implícitamente su inferioridad ante el maestro de la poesía antigua—, la segunda parte del encomio se desarrollará enfatizando la diferencia entre artes visuales y *logos*, y afirmando la superioridad del segundo sobre las primeras: en el juicio de Polístrato, mientras la escultura y la pintura han creado una imagen de la belleza física de Pantea —de su cuerpo (σῶμα) y forma (μορφή) (*Im.* 11)—, falta aún un retrato de la “excelencia de su alma” (τῆς ψυχῆς ἀρετή), componente fundamental de la “belleza integral” (τὸ δ' ἐντελὲς κάλλος), de la que Pantea es poseedora. Para ello, a petición de Licino, Polístrato procederá a “trazar un retrato de su alma” (τινα εἰκόνα γραψάμενος τῆς ψυχῆς), capaz de “desvelar con la palabra lo que no se manifiesta externamente” (τὰ ἄδηλα ἐμφανίσαι τῷ λόγῳ) (*Im.* 12).

La comparación entre las artes retoma así la posición planteada por Isócrates en *Enágoras*, asignando a las artes visuales la representación de lo físico y al discurso la de la dimensión moral. Para ello, al igual que Licino, Polístrato también recurre a los “moldes de antaño” (τὴν ἀρχαίαν πλαστικήν), aun cuando procede de un modo distinto: en lugar de hacer “una sola imagen a partir de muchas otras”, realizará “un retrato de cada una de las excelencias de su alma, imitado del modelo original” (αἱ πᾶσαι τῆς ψυχῆς ἀρεταὶ καθ' ἑκάστην εἰκῶν μία γεγράφεται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον μεμιμημένη) (*Im.* 15). Cinco son las virtudes retratadas en su discurso: la voz de Pantea al hablar y cantar (καλλιφρονία καὶ αὐοιδή); su cultura y educación griega (παιδεία); su sabiduría y entendimiento (σοφία καὶ σύνεσις); su filantropía y su actitud moderada ante la buena fortuna. Y si bien cada una recibe su propio retrato, el procedimiento mediante el cual cada uno de ellos es elaborado no es cualitativamente distinto al utilizado en la elaboración de la imagen física: cada imagen se compone por un conjunto de referencias clásicas, que son atraídas ya sea mediante comparación, cita, filiación o referencia. Así, por ejemplo, en el retrato de la voz de Pantea se “describe” su belleza utilizando epítetos y un verso homérico —ella es “dotada de habla” (αὐδήεσσα: *Od.* 10, 136) y “melodiosa” (λίγεια: *Od.* 24, 62), y “de su lengua fluían palabras más dulces que la miel” (*Il.* 1, 249)—; se grafica la perfección de su canto mediante comparaciones con figuras de la mitología griega como Procne, Orfeo y Anfión, a los cuales Pantea supera gracias a su dominio técnico del uso de la voz acompañada de la cítara; y se manifiesta su efecto a través de la comparación con el canto de las Sirenas. Finalmente, tanto su canto como su uso del lenguaje “preciso” (ἀκριβής), “puramente Jonio” (καθαρῶς Ἴωνικόν), dotado de facilidad de palabra (ὁμιλῆσαι στωμύλη) y “gracia ática” (τῶν Ἀττικῶν χαρίτων), son situados en un linaje triple: las musas Terpsícore, Melpómene y Calíope; la lengua paterna y la de sus antepasados (πάτριον καὶ προγονικόν), al haber sido Esmirna colonia de Atenas; y Homero, de quien es “compatriota” (τοῦ Ὀμήρου πολίτης οὖσα).

Como se aprecia en esta breve síntesis de los retratos, la introducción de imágenes de las artes visuales en *Eikones*, y la comparación entre las artes que a partir de ellas se suscita, cumple en primer lugar la función de alabar a Pantea por ser la realización de la “belleza integral” que conjuga forma física y valor moral. Como afirma Polístrato a modo de conclusión, ha sido elaborado “el retrato más preciso, que simultáneamente manifiesta belleza de cuerpo y no-

bleza de alma” (ἀκριβεστάτη εἰκῶν γένοιτ' ἂν σώματος κάλλος καὶ ψυχῆς ἀρετὴν ἅμα ἐμφανίζουσα) (*Im.* 23)<sup>12</sup>. Ahora bien, la particular forma en que son realizados todos esos retratos —el físico y los morales— apunta a un particular ideal de “belleza integral”: Pantea es la realización superlativa de las cualidades y logros de toda la cultura griega clásica, congregándolos y a la vez, por ello mismo, superándolos. Así, el particular procedimiento compositivo del retrato escultórico de Licino puede ser leído como estrategia encomiástica, cuyas connotaciones se aprecian a la luz de la anécdota de Zeuxis, famosa en la Antigüedad y sin duda conocida por Luciano<sup>13</sup>. En ella, la creación de un retrato de Helena por parte del pintor se realiza a partir de la contemplación de un selecto grupo de las más hermosas muchachas de Delos, entre quienes escoge sus más bellas partes. Dicha estrategia ilustra la imperfección del mundo humano y sensible, en el que no es posible encontrar en un solo cuerpo particular la belleza perfecta<sup>14</sup>. En la conformación de la imagen de Pantea, de manera inversa, son las estatuas, cada una realización de la belleza ideal, las que sin embargo son incapaces de representar individualmente su belleza, cuyo retrato se constituye hiperbólicamente como la conjunción de las partes más logradas de cada una de las más hermosas estatuas de la Grecia clásica, estrategia cuyo sentido, más que mimético, es retórico<sup>15</sup>. A su vez, como argumenta Polístrato en esa misma línea de razonamiento encomiástico, pero a la vez explicitando las connotaciones políticas de un encomio que se dirige a la amante del emperador, Pantea no solo es la suma

- 
- 12 No seguimos aquí la versión de Navarro, quien traduce de la siguiente manera: “el retrato más perfecto que podría trazarse, que lleva en su interior y muestra al exterior, respectivamente, la belleza de cuerpo y nobleza de espíritu”.
- 13 Entre las fuentes de la anécdota de Zeuxis se cuentan Cicerón *De Inventione* 2.1; Plinio *Historia Naturalis*, 35.64 y Dionisio de Halicarnaso *De Imitatione* fr. 6.1 (cfr. Whitmarsh, 2001: 73). Whitmarsh menciona que la historia parece ser evocada e invertida en *Eikones*, pero no desarrolla la idea (2001: 73). Asimismo, refiere a dos artículos relacionados con el tema, Khorus (1981) y Maffei (1986), a los que lamentablemente no hemos podido acceder hasta ahora.
- 14 La formulación de dicha idea se encuentra en Jenofonte *Memorabilia* 3.10, donde Sócrates interroga al pintor Parrasio sobre su arte: “Y además, cuando copias tipos de belleza, es tan difícil encontrar un modelo perfecto que tú combinas los detalles más bellos de varios modelos, y así procuras hacer que la figura entera parezca bella”. Como plantea Steiner, el texto de Jenofonte “offers the most detailed introduction to the work of art in the classical age as both an externalization of the inner and a move from the individualized to the generic, idealized and concomitantly ‘civic’ account” (2001: 33).
- 15 La crítica en general no considera dicha dimensión retórico-encomiástica al referirse al peculiar retrato escultórico configurado por Licino. La crítica más reciente tiende a considerar la imagen solo como un “artefacto híbrido” (cfr. Steiner, 2001). Una visión opuesta, ejemplo de tendencias estéticas y críticas anteriores al post-estructuralismo, que postulan la unidad como característica definitoria de la obra artística, lo constituye el análisis de Edenbaum, quien hace el ejercicio imaginativo de “recrear” la imagen creada por Luciano a partir del examen de las obras escultóricas utilizadas por Licino que aún son conocidas a partir de copias romanas, llegando a la conclusión de que ella podría constituir una “synthesis of fifth and fourth century elements [which] can be called ‘pure Greek style’” (Edenbaum, 1966: 70).

de la cultura griega, sino que lo es bajo el dominio de Roma, lo que la dota de una grandeza, poderío y extensión jamás lograda por el mundo griego. Como afirma Polístrato en la configuración del retrato de su sabiduría, tras convocar a Esquines y Sócrates para modelarla, y elegir a Aspasia como modelo:

POLISTRATO: (...) Nótese que aquella [Aspasia] queda retratada en cuadro pequeño, mientras ésta, en lo que al tamaño se refiere, resulta colosal. LICINO: ¿Qué quieres decir? POLISTRATO: Pues que las imágenes son semejantes, pero sus tamaños no; no es igual, ni por aproximación, la constitución política de los atenienses de aquella época y el poderío actual de los romanos. De modo que sí es la misma en semejanza, pero en tamaño, ésta es mucho mejor; como si la hubiéramos pintado sobre un cuadro enormemente ancho (*Im.* 17).

Ahora bien, tanto las cualidades atribuidas a Pantea como las estrategias usadas para elaborar sus retratos desdibujan el objeto del encomio al punto de confundirlo con la propia *paideia* de la cual ella es portadora: a través de la alabanza a Pantea, contemplamos una visión encomiástica de toda la cultura griega clásica. La inclusión de obras visuales en el texto, y la comparación entre las artes a través de la elaboración de retratos físicos y morales, cumple entonces el rol de presentar a la *paideia* como un canon de obras, autores, figuras modélicas y referentes culturales, que incluye a las artes visuales junto a las producciones cuyo medio expresivo es la palabra, y a la vez los presenta como portadores de un conjunto de valores. Al mismo tiempo, a través de la interacción entre ambos personajes del diálogo, ella se presenta como un universo cultural que confiere identidad y pertenencia. Así, todas las imágenes construidas en el diálogo suponen un conocimiento previo compartido, sin el cual resultaría absolutamente imposible su configuración y efectividad. Por ejemplo, el ya referido método de composición del retrato realizado por Licino, basado en la selección, descomposición y reorganización de obras preexistentes, supone por una parte el conocimiento directo de estas por parte de Licino y de Polístrato, y, por otra, su capacidad de configurar una nueva imagen mental a partir del conocimiento previo y compartido de referentes artísticos, cuyas imágenes han sido preservadas en la memoria. Dicho conocimiento compartido es explícitamente tematizado a través del diálogo, antes de proceder a la elaboración misma de la imagen, tal como se aprecia en el siguiente pasaje:

LICINO.— ¿Has estado alguna vez, Polístrato, en el país de los cnidios?

POLISTRATO.— Claro que sí.

LICINO.— ¿Viste a su Afrodita?

POLISTRATO.— Sí, por Zeus, la obra más hermosa de Praxíteles.

LICINO.— (...) contéstame sin rodeos si en los jardines sagrados de Atenas has visto la de Alcámenes.

POLISTRATO.— Sería yo el más negligente, Licino, si hubiera dejado, sin verla, la más bella de las esculturas hechas por Alcámenes.

LICINO.— No dejaré de preguntarte aún, Polístrato, si al subir muchas veces a la Acrópolis has contemplado la *Sosandra* de Calamis.

POLISTRATO.— También a aquella la he visto muchas veces (...) (*Im.* 4).

De esa manera, en sintonía con la Segunda Sofística, tanto la composición del retrato físico, como la de los demás retratos “morales”, configurados a través de múltiples referencias clásicas, cumplen por una parte la función de inscribir a ambos amigos, a potenciales lectores y al autor del diálogo, en un determinado grupo social que se define por la posesión de la *paideia* clásica, demarcando y afirmando su identidad<sup>16</sup>. Asimismo, el propio diálogo, en la medida en que se constituye a partir del conocimiento, selección y apropiación creativa de la cultura clásica, se presenta como realización actual de esa *paideia*.

Por otra parte, así como *Eikones* actualiza de manera particular la inclusión de imágenes visuales en función de la realización del encomio, estableciendo para ello una complementariedad entre retrato físico y moral, el diálogo también desarrolla la comparación entre las artes, retomando explícitamente tópicos propios del *paragone* a través de los cuales se afirma la superioridad del discurso por sobre las artes visuales, tal como se aprecia en su conclusión. Una vez que han sido trazados los retratos físicos y morales de Pantea, el diálogo finaliza “entremezclándolos” (*ἀναμίξαντες ἤδη τὰς εἰκόνας*) y “juntándolos todos en uno solo y estampándolo en un libro” (*μίαν ἐξ ἅπασων συνθέντες εἰς βιβλίον καταθέμενοι*), “para que lo admiren, a disposición de todos los hombres, los de ahora y los que vengan después. Sería al menos más duradera que las obras de Apeles, Parrasio y Polignoto, y le gustará a la mujer mucho más que otras parecidas, en la medida en que no ha sido hecha de madera o cera o colores; antes bien, se ha trazado con los mejores retazos de inspiración proveniente de las Musas” (*Im.23*).

A la capacidad del discurso de retratar la dimensión moral antes esgrimida y desarrollada por Polístrato en sus retratos, se suma aquí la de propagar más efectivamente la fama del sujeto encomiado, ambos tópicos que veíamos en el encomio de Isócrates, uno de los oradores clásicos modélicos para Luciano y la Segunda Sofística. Al mismo tiempo, sin embargo, dicha continuidad recibe una vuelta de tuerca, implícita ya en la configuración escultórica-pictórica textual de la imagen física de Pantea —tarea que, como vimos, no era ejecutada por los poemas o discursos encomiásticos clásicos—: aquí, no hay estatua existente con la que el texto rivalice o se complemente, sino la unión de retratos físicos y morales hechos *solo* por pala-

16 Como propone Deborah Steiner, el tipo de apreciación de las esculturas demostrado por Polístrato y Licino también es testimonio del cambio sufrido por la función social de las obras escultóricas, y por el consecuente modo de apreciarlas: “On several counts the two protagonists (and Lucian behind them) unwittingly show themselves practitioners of a mode of viewing particular to members of a postclassical elite Greek culture. The aura of a work now derives not from its function and religious charge, its capacity to instantiate this or that living goddess, but from the individual artist who had created it; no statue enters the text without the attendant name of its producer, now as important as the representation itself. Polystratus’s visits, and his repeat visits for a second look, to the different places where these images are found put him in the company of other educated travelers of the age, who perform Grand Tours of the cult sites of Greece, in order to see the famous works of art displayed there” (2001: 298).

bras que serán inscritas en un libro. Así, la inscripción de obras visuales en el texto cumple también el objetivo de desplazar a estas de su función laudatoria, reasignándosela a la palabra puesta por escrito. A través de ese gesto, a su vez, el diálogo retoma e invierte el tópico de la permanencia garantizada por la materialidad, tradicionalmente adjudicada a la escultura en oposición a la palabra efímera. Dicha inversión, puede ser comprendida a la luz de la realidad concreta de la cultura letrada en la que se sitúa Luciano, en la que ha aumentado tanto la producción y conservación de manuscritos como su circulación y accesibilidad, a diferencia de lo que ocurre en el periodo clásico, marcado aún por la predominancia de la oralidad y la relativa escasez de soportes de escritura. Por otra parte, ella puede ser leída como valoración ideológica de la cultura letrada en tanto manifestación acabada de la *paideia* griega de la que el diálogo y su autor son portadores: si bien las artes visuales son parte del acervo griego, tal como ha sido proclamado a través del retrato físico, su significación cultural y su lugar en el marco de la *paideia* le son otorgados por la cultura letrada, heredera y actualización de aquella en el presente, de la cual el propio diálogo es portadora.

Al final del encomio, entonces, la inicial *recusatio* de Licino a ejecutar un retrato de la mujer mediante las palabras ha dado paso a una reivindicación del poder de las palabras para configurar retratos que pareciera invocar el tópico del *ut pictura poesis* y la categoría retórica de la *enargeia*, definida como la capacidad de “poner ante la vista” el objeto referido, recurrente tanto en los tratados retóricos desde Aristóteles en adelante como en los ejercicios mediante los cuales la retórica es enseñada (*progumnasmata*). Sin embargo, como pudimos apreciar, y en contra de lo que sería de esperar en un diálogo que lleva tal título y en el que se configuran seis retratos, en *Eikones* no se realizan descripciones directas de Pantea. Esa omisión, a nuestro juicio, no es azarosa, sino que forma parte central del planteamiento poético que es postulado a través de los retratos y, muy en particular, por el retrato escultórico-pictórico desarrollado por Licino, el cual condensa las propiedades de los demás retratos elaborados en el diálogo. Como postula Steiner con respecto al encomio clásico, en este “the statue (...) satisfies a reflexive end, permitting the composer of a song or speech to scrutinize his own activity and to hold that activity for display; for image-maker read author, for statue the poem or address, and for statue-viewer substitute the reader or listener to the piece” (2001: 252). Luciano retoma entonces esa característica del encomio en un diálogo altamente autorreflexivo, como hemos visto hasta aquí, y le concede un carácter programático: el retrato no refiere solo a las cualidades del discurso en tanto encomio, sino que reflexiona acerca de la concepción de la obra literaria y de su relación con la realidad propias del arte clásico y vigentes hasta el momento contemporáneo del autor.

En primer lugar, el método usado por Licino para configurar su estatua desconoce el carácter unitario y orgánico de las obras clásicas, tanto al cercenar obras preexistentes como al componer una nueva imagen a través del procedimiento de ensamblaje de partes de obras diversas. Además de la función retórica antes mencionada, en línea con el encomio, dicha estrategia puede ser interpretada como un planteamiento poético, en sintonía, como vimos,

con otras autodefiniciones que Luciano realiza de su propia obra, en las que reivindica la “mezcla” y el ensamblaje de obras o géneros preexistentes como método compositivo, diferenciándose explícitamente de las concepciones clásicas que se asocian a la unidad. En el particular caso de las artes visuales durante el periodo clásico, esa unidad a su vez está asociada a la representación de una belleza ideal y genérica, fundada en el cálculo matemático de las proporciones del cuerpo humano. Como plantea Steiner acerca de las investigaciones de Polícleto, uno de los modelos de Licino, estas “use numbers as a means of making visible a reality obscured by variations in individual examples of the type, and to display the underlying configuration of phenomena. Numbers and proportions for the Pythagoreans, and perhaps for Polykleitos, too, are the tools through which we can represent the essence of things (...)” (2001: 41). Volviendo a la anécdota de Zeuxis que probablemente es evocada en la creación de la estatua, su inversión puede entonces ser leída como un distanciamiento de la concepción del arte como representación unitaria de esa belleza ideal y genérica, la cual, a su vez, es parte de la concepción mimética del arte sobre la cual se funda la praxis artística y la reflexión teórica del periodo clásico.

Como plantea Halliwell, a partir del siglo V la noción de *mimesis*, entendida como correspondencia o equivalencia con un referente, engloba a todas las prácticas vinculadas a la *mousikē* —poesía, canto, danza, melodía— y a las artes visuales (cfr. Halliwell, 2002: 15)<sup>17</sup>. Si bien la sistematización más acabada y también más conocida de dicho concepto es realizada por Aristóteles en su *Poética* (1.1447a 13-28), en la primera mitad del siglo V palabras de la raíz *mim-* ya habían llegado a ser asociadas con las artes músico-poéticas y con las artes visuales, mientras que su primera conceptualización como representación efectuada tanto por las artes visuales como por la poesía se produce en el libro X de la *República* de Platón (cfr. Halliwell, 2002: 19, 56). Bajo esa concepción de *mimesis*, la creación de una imagen (*eikon*) y la significación del término adquiere una connotación específica: ella es concebida como acto mediante el cual se produce intencionalmente una similitud (cfr. Arist. *Tópicos* 6.2, cit. en Halliwell, 2002: 157).

Teniendo en consideración lo anterior, es posible afirmar que tanto el retrato escultórico-pictórico de Pantea como todos sus retratos morales no realizan una representación mimética de su supuesto referente o, dicho en otros términos, sería imposible reconocer a Pantea a través de ninguno de los retratos efectuados. En ellos, la propia Pantea prácticamente no es descrita, ni en estado de quietud ni en acto; en cambio, como vimos, los retratos de Pantea

---

17 En la lectura de Halliwell (2002), dicho referente puede ser un dato externo constatable, o bien uno hipotéticamente proyectable a partir de las propias obras: “The common thread running through these otherwise various uses is an idea of correspondance or equivalence – correspondance between mimetic works, activities, or performances and their putative real world equivalences, whether the latter are taken to be externally given and independent or only hypothetically projectable from the mimetic works themselves” (15).

son un conjunto de citas tanto de obras visuales como de fuentes textuales poéticas y prosaicas, que se relacionan entre sí y a su vez aluden y remiten a otras obras y textos. En suma, el referente de los retratos no es Pantea, sino el canon de la cultura griega clásica.

Las “imágenes” configuradas en *Eikones* se definen así por su carácter no mimético, distanciándose de la concepción de las artes imperante desde el periodo clásico, y afirmando una concepción de la obra “literaria” como construcción discursiva intertextual, cuya relación con los referentes de la realidad no se da de modo directo, sino mediado por dicha construcción. En la perspectiva de Halliwell, la noción de *mimesis* desarrollada por Aristóteles en la *Poética* involucra tanto el medio como el objeto, reconociendo dos aspectos complementarios de la representación mimética: “its status as created artifact, as the product of an artistic shaping of artistic materials, as well as its capacity to signify and ‘enact’ the patterns of supposed realities” (2002: 172). Si adherimos a dicho planteamiento, podríamos entonces decir que en Luciano la dimensión mimética es desechada y cede paso a la dimensión constructiva de la obra de arte. En *Eikones*, tal como vemos en los retratos individuales de Pantea, y en el diálogo en su conjunto, la obra se presenta como producto y exhibición de la *technē* de su autor, la cual implica el uso preciso del griego ático y el conocimiento de los usos lingüísticos de sus modelos; familiaridad con el repertorio de temas, figuras y argumentos de la mitología, oratoria, historia y filosofía griega; conocimiento de las artes visuales y de estructuras, estilos y procedimientos retóricos y poéticos, entre otros, los cuales son desplegados en la creación de una nueva obra que, a través de su particular conformación, se confronta con sus modelos. Significativamente, en *Eikones* son dos las únicas “descripciones” breves de la propia Pantea realizando alguna acción: en una de ellas, lee o, como se insinúa, relee: “Tenía un libro en ambas manos plegado en dos y parecía estar leyéndolo y, a la vez, haberlo leído. Al tiempo que avanzaba, dialogaba con uno de los testigos presenciales sobre no sé qué; no hablaba como para que se le pudiera escuchar” (*Im.* 9). En la segunda, Pantea canta y toca la cítara. La narración de la escena, sin embargo, no se realiza como una descripción de un acto particular, sino que constituye una descripción técnica precisa y pormenorizada de lo que constituye una ejecución poético-musical impecable:

Cuando entonaba aquella hermosa melodía, y sobre todo acompañada de la cítara, entonces sí era tiempo de silencio para alciones, cigarras y cisnes (...) El mantener por encima de todo la exactitud de la armonía, para no alterar el ritmo, sino medir a la perfección el canto en su momento con los tiempos marcados y no marcados yendo de acuerdo con la cítara, la sincronización de la voz con la cuerda, el suave toque de los dedos, la modulación del canto, ¿de cuándo acá iba a tener todo eso el famoso tracio aquel y aquel otro que se preocupaba de tocar la cítara mientras apacentaba rebaños en las laderas del Citerón? (*Im.* 14).

El pasaje, además de revelar una vez más —tal como en el examen de las esculturas y pinturas— el conocimiento técnico de Luciano, revela también su concepción de la creación y ejecución artística, en las que la maestría y la precisión en el manejo de los elementos involucrados resultan fundamentales. Pantea, además de figura cúlmine de la *paideia*, es también

una consumada *technitēs* y, en este diálogo en donde todo pareciera poseer más de un significado, puede ser aquí también considerada como imagen del autor.

Así, lo que parece ser, y en parte es, un encomio a Pantea, puede ser también leído como declaración poética y, al mismo tiempo, tal como declaró Gorgias al final de su *Encomio a Helena*, como un *paignion*, un juego en el que el *rhētor* demuestra su destreza en el manejo de un *logos* que es, en este periodo, una gran construcción intertextual y un complejo universo cultural, aún capaz de encantar, persuadir y también engañar.

#### 4. Bibliografía citada

ARISTOTLE, 1995: *Poetics*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

BOWIE, E. L., 1970: "Greeks and their Past in the Second Sophistic", *Past & Present* 46, 3-41.

BRANHAM, R. B., 1989: *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

EDENBAUM, Robert I., 1966: "Panthea: Lucian and Ideal Beauty", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 25, n.º 1, 65-70.

GOLDHILL, Simon, 2001: "The erotic eye: visual stimulation and cultural conflict" en Simon Goldhill (ed.): *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 154-194.

HALLIWELL, Stephen, 2002: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford: Oxford University Press.

ISOCRATES, 1945: *Volume III*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

JENOFONTE, 1967: *Memorias*, Madrid: Aguilar.

LUCIAN, 1925: *Works IV*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

LUCIANO, 1988: *Obras*, Madrid: Gredos.

STEINER, Deborah T., 2001: *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

WHITMARSH, Tim, 2005: *The Second Sophistic*, Cambridge: Cambridge University Press.

WHITMARSH, Tim, 2001: *Greek Literature and the Roman Empire: the Politics of Imitation*, Oxford: Oxford University Press.