



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

écfrasis. Del griego *ekphrasis* (ἔκφρασις), resultado de la unión de la preposición *ek* y del verbo *phrazein*. (ing. *ecphrasis*; fr. *ecphrasis*; it. *ecfrasi*; al. *Ekphrase*; port. *ekphrasis*).

Descripción de algo o alguien realizada con gran detalle y claridad, de tal manera que se alcanza una inmediatez, lucencia y viveza tal, que lo descrito pareciera tenerse frente a los ojos, provocando así un particular estímulo sensible que desencadena inmediatamente la imaginación del oyente o lector.

A su primer significado como descripción detallada de personas, lugares, objetos, acciones, periodos temporales, etc., se le atribuye posteriormente otro sentido restringido, el de ser representación y descripción verbal, siempre con un propósito estético, de un objeto artístico, pudiendo ser este último una pintura, escultura, obra arquitectónica, artesanía, etc., o cualquier otra manifestación artística desarrollada en el espacio y percibida mediante el sentido de la vista. Écfrasis está relacionada con los términos griegos de *enargeia* y *phantasia* y los latinos de *evidentia* y *descriptio*.

En la actualidad, la definición de écfrasis se ve limitada a aquellos poemas que describen o se refieren a obras de arte conocidas o identificables (Hollander, 1995: 32), como puede serlo, por poner sólo algunos ejemplos de la lírica escrita en inglés, “Ode on a Grecian Urn” (1820), de John Keats; “Musee des Beaux Arts” (1939) de W. H. Auden; *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962) de William Carlos Williams, o *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975), de John Ashbery, pudiendo dar lugar también a todo tipo de diálogo entre las artes como pueden ser, dentro de la lírica escrita en castellano, las relaciones artísticas de José Ángel Valente y Antonio Gamoneda con Antoni Tàpies o los agrafismos de José-Miguel Ullán y otros fenómenos que llevarían la écfrasis más allá de sus renovados límites. El ejercicio de la *écfrasis*, así considerado, podría incluirse dentro de los fenómenos de *transliteración*, en su acepción de acción y efecto de representar un sistema de signos (los pictóricos, por ejemplo) mediante otro sistema de signos, en este caso los de la escritura, dado que la écfrasis supone, al ejercitarse a partir de la representación de una obra de arte espacial (la obra de arte plástica) y de su transformación en una obra de arte temporal (el poema), la conversión semiótica del espacio en tiempo, entendida como la transposición o traslación de un sistema de signos (espaciales) por otro sistema de signos (temporales). Este movimiento semiótico-figural, que podría añadirse dentro de los de “transducción” que planteara Doležel (1986), y que forma parte de la serie de procedimientos marcados por un impulso dinámico-

metafórico, conlleva una translación del referente y, por tanto, una transposición simbólica del sentido que convertiría el ejercicio ecfástico en un discurso doblemente dependiente e independiente de su objeto. Sin embargo, esta acepción tan específica, así como estas posibles consecuencias propias de una lectura moderna, no son exactamente las mismas que se alcanzaron en los orígenes del término griego, momento en el que las discusiones retóricas no formularon abiertamente cuestiones de interacción entre la palabra y la imagen* (Webb, 1999: 9), situándose la *écfrasis* en el ámbito mucho más extenso que implica la *descripción**, no sólo de cuadros, estatuas o cualquier otra manufactura artística —y si se atiende a la novela griega, no es de hecho la función predominante (Bartsh, 1989: 10)—, sino como descripción detallada de cualquier tipo de referente visible o imaginado, siempre con fines suasorios o estéticos.

Aunque la técnica de la *écfrasis* ya es llevada a la práctica por Homero, el término aparece en los tratados teóricos mucho más tardíamente. Inaugurándose en autores como Demetrio (*Sobre el estilo*, 165), donde implicaba únicamente ornamento del estilo, o en el tratado de Luciano de Samósatra, *Cómo debe escribirse la historia* (57), donde pide cautela a los historiadores sobre su uso —autor que por otro lado, favoreció a la tradición redactando unas *Eikones*—, su primera aparición llega realmente de la mano de Dionisio de Halicarnaso (*De Imitatione*, 6.3.2 y *Ars Rhetorica*, 10.17). Sin embargo, los últimos escritores de la República habrían utilizado preferiblemente los términos de *descriptio*, *evidentia* o *enargeia*, y no será hasta el florecimiento de la Segunda Sofística en el siglo II d.C. cuando *écfrasis* tome un papel predominante como técnica retórica y literaria desde el punto de vista preceptivo. En una época en la que la educación era fundamentalmente retórica, no es de extrañar el interés que despertó el mecanismo de la *descripción*, sus cualidades y sus efectos, tal como se muestra en los *Progymnasmata* —la primera vez que aparece este término es en el capítulo vigésimo octavo de la *Retórica a Alejandro* (1436a 25)—, manuales de composición dirigidos a estudiantes de las escuelas griegas de declamación que, entre los doce y los quince años de edad, se iniciaban en una serie de ejercicios preliminares, de entre los cuales destacaba el de la *écfrasis* o *descripción**. Con algunas diferencias entre los autores pero otorgando en lo general una definición unánime, aparece descrita la *écfrasis* en cuatro tratados griegos que, escritos bajo el Imperio Romano, y estudiados ampliamente durante el Bizantino, se atribuyen a Elio Teón, Hermógenes, Aftonio y Nicolao (Spengel, 1853-1856), datados en el inicio y final del siglo II, siglo IV y siglo V, respectivamente, según la cronología sugerida, aunque discutida, por Clark (1957). Para estos cuatro autores la *écfrasis* supone la descripción vívida de circunstancias, lugares y momentos, a la que se le puede sumar la

de personas, objetos, animales y acciones. Así, para Elio Teón, “*Ecphrasis (ekphrasis)* is descriptive language, bringing what is portrayed clearly before the sight. There is ecphrasis of persons and events and places and periods of time” (Kennedy, 2003: 45), descripción que, según Elio Teón, no puede añadir opinión moral alguna, ciñéndose a la descripción del objeto. Hermógenes, por su parte, añade la descripción de acciones, lo que adelanta tres problemas que serán después tratados por la crítica moderna: 1) que, como aventura Hermógenes, describir acciones implica tratarlas en un orden temporal: “In describing actions we shall treat them by starting from what went before and continuing with what happened in them and what followed” (*ibid.*: 86); 2) problematizando las diferencias entre las acepciones que *narración* y *descripción* ha recibido a lo largo de su historia, siendo fundamentalmente la primera dominio para la descripción de las acciones, y la segunda para la de los objetos o personas (Genette, 1882: 133), y 3) cobrando independencia la descripción ecfrástica, en cuanto “micro-narrative” (Beaujour, 1981: 33), considerándose la descripción una estampa independiente y móvil engarzada en la narración, “an isolated unit within discourse” (Dubois, 1982: 6), y, dado que es “a self-contained, circular mimesis of a timeless work of art”, en consecuencia, “breaks the continuity of the narrative line” (*ibid.*: 7), como si se tratara del sensible hilo que trazaran las imágenes en un museo. Insiste Hermógenes en la predominancia de la claridad (*saphêneia*) y la viveza (*enargeia*) como virtudes de la écfrasis. Aftonio aumenta la caterva de cosas descriptibles en animales y seres en crecimiento, e introduce la distinción entre écfrasis sencillas, de un solo elemento, o complejas, combinando acontecimientos y cosas al mismo tiempo; recomienda este autor la utilización de figuras, y pone como ejemplo de écfrasis la descripción del santuario de Alejandría y sus acrópolis. Por último, Nicolao, pone el énfasis en las diferencias entre *descripción* y *narración*, “the latter gives a plain exposition of actions, the former tries to make the hearers into spectators” (Kennedy, 2003: 166) —un apunte, el del lector como espectador, que recorrerá la historia del concepto en los siglos venideros, en su doble capacidad, teatral para interpretar, y hermenéutica para esclarecer— y, al ampliar la lista de objetos posibles para la imitación a las impresiones y emociones de los sujetos descritos —pues la demora en el detalle contribuye ciertamente a la viveza de la descripción —, introduce una novedad con respecto a las primeras afirmaciones de Elio Teón, ya que, por un lado, permite la introducción de la interpretación sobre el objeto descrito y, por otro, abre las puertas para la representación de entidades más allá de las realmente presentes en el objeto que sirve como referente: “Mais la description peut communiquer plus que la vision de l’objet. Le descripteur peut en communiquer sa propre vision. En effet, un objet sur lequel on arrête son regard est un point de départ pour le rêve,

l'émotion, la réflexion" (Patillon, 2008 : 95). La écfrasis tendría, así, un efecto liberador, sería una apertura provocada por la descripción visualmente estimulante que, según indica Román de la Calle (2005: 13), está presente en su etimología, en cuanto implica la acción de “desobstruir”, de “abrir”, de “hacer comunicable” o de “facilitar el acceso y el acercamiento” a algo —etimología que, por su parte, Hamon (1991: 8), no duda en relacionar con el anclaje del fragmento descriptivo y su libertad de movimiento: “Il s'agit donc d'un beau développement «détachable» (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art”—. Incide Nicolao, por último, en el orden de la fábula, algo que liga la descripción al orden temporal —orden que será reinterpretado en época moderna como espacial, al traducirse el camino que recorre la visión por el espacio de una obra artística en su representación progresiva, a medida que el lenguaje sigue con su curso en el poema—: “we shall begin with the first things and thus come to the last” pues, yendo parte por parte en la descripción, “the speech becomes alive throughout” (Kennedy, 2003: 167). En cualquier caso, los cuatro autores mencionan la necesidad de adaptar el discurso al objeto descrito y, así, ejercitarse en el variado estilo.

La écfrasis es, ante todo, “a speech which leads one around (*periegematikos*) bringing the subject matter vividly (*enargos*) before the eyes” (Webb, 1999: 11), de ahí que los romanos la tradujeran como *descriptio* o *demonstratio* y su poder de *energeia* como *evidentia*. En la *Retórica a Herenio* (IV, 55, 68), uno de los primeros tratados retóricos existentes en lengua latina, la descripción aparece definida en su capacidad de estática visión:

La *descripción* [*demonstratio*] consiste en narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos. Conseguiremos esto si incluimos los hechos anteriores, posteriores y simultáneos a los acontecimientos, o si no omitimos hablar de las consecuencias y circunstancias que los rodean. (1997: 313)

La écfrasis no sólo hace que podamos *ver* el objeto descrito con los ojos de la imaginación sino que el modo para llegar a ese tipo de visión es hacer *hablar* al cuadro, a través de su intérprete el poema. Así, según Simónides de Ceos —autoridad atribuida por Plutarco—, la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla”, siendo las características principales de la écfrasis clásica las que se enumeran a continuación: 1) la representación viva y enérgica de lo descrito; 2) la recreación morosa en el detalle; 3) la ilusión, creada por el autor, de haber estado *allí*, de haber sido testigo ocular y presencial de lo descrito y 4) la ilusión, creada en el lector, de tener a la vista, *sub oculos subiectio*, el objeto en cuestión representado.

Es Quintiliano el autor que con mayor desarrollo ha expuesto las cualidades forenses de la écfrasis o *descriptio* (*Inst.* IX, 2, 40), así como también Cicerón (*Or.* 139), o un texto escrito en el siglo I, la carta de Plinio el Joven (*Ep.* V, 6, 42-44), decisivos todos ellos para la formulación visual de la écfrasis, en el caso de Plinio directamente a partir del modelo homérico y virgiliano (Chinn, 2007). Las relaciones cobrarán forma bajo el topos horaciano *ut pictura poesis* (*Epistola ad Pisones*, vs. 361), cuya historia puede rastrearse en Markiewicz (2000). Por su parte, como descripción de una obra de arte, *écfrasis* ha recibido diferentes definiciones, siendo las más celebradas las de Page Dubois (1982: 3) “the verbal description of a work of graphic art”; James Heffernan (1991: 3), “the verbal representation of visual representation”, o W. J. T. Mitchell (1994: 153), “a rhetorical description of a work of art”. El origen de esta concepción se debe, principalmente, a tres motivos: 1) La posibilidad, que no se ofrece desde el punto de vista teórico hasta Nicolao, de que, en la lista ampliada de posibilidades para la imitación, pudieran considerarse los objetos artísticos; 2) la fortuna que tuvieron las obras en prosa que, describiendo pinturas (Menéndez y Pelayo, 1974: 82-90), como es el caso de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo y de Filóstrato el Joven, o describiendo estatuas, en las *Descripciones* de Calístrato, influyeron en la actual definición de écfrasis y en su relación con la interpretación y la exégesis alegórica, de manera similar a la descripción de sueños y visiones (Beaujour, 1981: 44), como en la *Onirocritica* de Artemidoro —en las que se da, por otro lado, como sucede con la écfrasis de obras de arte, una transposición temporal, *metastasis* o *translatio temporum*—. Las *Imágenes* del primer Filóstrato describen e interpretan la serie de pinturas expuestas en una galería de arte y tienen un doble fin pedagógico (Fairbanks, 1931: 193: xxii, Bartsch, 1989: 17) y persuasivo, tanto mediante la verosimilitud alcanzada en lo descrito (Smith, 1995: 37), como por las emociones que es capaz de despertar en el lector (James & Webb, 1991: 9), bajo la forma de la expectación. Su nieto sigue estas mismas convenciones, añadiendo el apóstrofe al auditorio, algo en lo que ya había servido de precedente la interpelación que Filóstrato el Viejo realiza al joven alumno (D’Angelo, 1998: 442), a quien ficticiamente la obra se dirige: “Observa, a ver si soy capaz de entender al pintor” (Filóstrato el Viejo, 1993: 42) o “[...] fijate en Afrodita. ¿Dónde está? ¿Debajo de qué manzano?” (*ibid.*). 2) El segundo motivo para la definición moderna de écfrasis tiene que ver, según Maguire (1981: 22-23), con el papel que tuvieron las descripciones de obras de arte y edificios en la reconstrucción de los monumentos bizantinos perdidos. Se considera, bajo este punto de vista, que la primera écfrasis de la Antigüedad es la descripción del escudo de Aquiles en el libro decimooctavo de la *Ilíada* pero, también, el descenso de Apolo (XV, 237-238), o el momento en que se describe a un exhausto Aquiles vencido por el sueño en

el que se le aparecerá Patroclo (XXIII, 232), una escena que los lectores de la Antigüedad consideraron como una *acción de écfrasis*, utilizando el concepto también como verbo (Erbse, 1977: 404). La descripción del escudo de Aquiles se ha convertido en emblema de lo ecfástico suponiendo no sólo la forja del escudo, sino de todo un paradigma intelectual para las relaciones entre las artes (Squire, 2013: 157) y su rivalidad (Becker, 1995: 5-7). Suelen compararse las écfrasis de Homero con las écfrasis en Virgilio, en particular con el escudo que construyó Vulcano para Eneas en el libro octavo de la *Eneida*. Aparte de esta écfrasis, el poema cuenta con otras descripciones de objetos de arte, como son las decoraciones del templo de Juno en el libro primero, o el grabado que consagró Dédalo para las puertas del templo de Apolo en el sexto, situándose todas ellas en momentos fundamentales para la fábula —“The *ekphrasis* serves also as a «milestone», a marker in the narrative progress of the hero” (Dubois, 1982: 6)—. Si son cuatro los niveles que señala Becker (1995: 42-44) en toda écfrasis —*Res Ipsae*, “a focus on the events and characters that constitute the subject matter of the picture; *Opus Ipsum*, “a focus on the physical medium”; *Artifex y Ars*, “a focus on the creator and creation of the work of art, and their relation to the medium and the referent”, y *Animadversor*, “A focus on the effect of or reaction to the work of visual art”—, la función de la écfrasis es, a juzgar por los ejemplos de Homero y Virgilio, triple: 1) por un lado, la écfrasis sirve desde el punto de vista narrativo como descansadero, digresión o desvío de la trama principal, abriendo un paréntesis descriptivo cuyo efecto estético provoca cierto placer hipnótico en la ejecución y en la recreación imaginaria de su lectura, por un lado, y dota al discurso de viveza y enérgica fuerza por otro, siendo todo fragmento ecfástico una suerte de herma que señala su propio paso; 2) llama la atención sobre su propia “objectness” (Putnam, 1998: 2), su cualidad artificial como representación verbal realizada conscientemente sobre la representación de un objeto artístico, convocándose y erigiéndose a sí misma como “an interpretative signpost for the reader” (Heffernan, 1991: 69) y, finalmente, dada su inserción en momentos capitales, 3) sugiere vías “in which the larger text can be interpreted and reinterpreted” (Putnam, 1998: 10), iluminando el polivalente sentido de la obra. Las écfrasis de Homero y de Virgilio se diferencian, según ha venido señalando la crítica, por estar centrada la primera en la elaboración del escudo, y por dramatizar la segunda el momento de su recepción por parte del héroe, una vez ya ha sido confeccionado. En cualquier caso, la insistencia en señalar que se trata de un artificio es algo común a las apariciones en ambos textos; baste como ejemplo de ello un pasaje del libro séptimo de la *Eneida* (vs. 788-791) en el que se describe el escudo de Turno, donde figura Ío cincelada en oro, amada de Júpiter convertida en vaca —“Embellecía su pulido escudo Ío tallada en oro, / erguidos los cuernos, cubierta ya de pelo, / vaca ya,

portentosa invención, y Argo, guardián de la muchacha, / y su padre Ínaco vertiendo su caudal del cincelado cántaro”— en el que se incide en el proceso dinámico de metamorfosis y elaboración formal —*portentosa invención*—, que nos recuerda continuamente que, como sostiene Putnam (1998: 18), estamos ante un *signum* que se mantiene vivo, al mostrarnos los acontecimientos al tiempo que suceden.

Pese a que Paul Friedländer en su obra de 1912 ofrece ejemplos de *Kunstbeschreibung*, la concepción que utiliza de la écfrasis es la clásica, es decir, aquella según la cual la écfrasis se define por el hecho mismo de describir, y no tanto por aquello que se describa, imponiéndose la interpretación moderna de la écfrasis únicamente a partir de la década de los cincuenta del siglo XX, con los trabajos de Leo Spitzer y Jean Hagstrum que, motivados por la búsqueda de la entidad autónoma del poema, no limitaron tan solo el objeto descrito, sino también el género literario, siendo la poesía la llamada a tal propósito, dentro de las oposiciones entre lo narrativo y lo descriptivo, cuyo germen decíamos encontrar en Nicolaus: si la narración “gives a plain exposition of actions”, la descripción, por su parte, “tries to make the hearers into spectators” (Kennedy, 2003: 127). El primer tratamiento restringido del término, como innovación propia del siglo XX, y que según Webb (1999: 17-18) supuso una sinécdoque con respecto a su definición original, es el de Leo Spitzer (1955: 207), donde describe *écfrasis* como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art”, con todas las implicaciones semióticas que tiene dicha *transposición*. Bajo esta interpretación, donde la representación poética lo es de otra representación artística, se desplaza la posición del objeto desde su lugar originario (el objeto descrito, incorporado en la descripción del poema) hacia un lugar externo al propio objeto representado, aquel que la obra de arte toma como modelo, y que depende de una realidad extralingüística que no se muestra ya visible. Es decir, el poema ya no imita un objeto, sino que imitará el objeto imitado por el objeto artístico, produciéndose una imitación diferida o “mimesis of mimesis” (Hollander, 1995: 6) o, en palabras de Beaujour (1981: 33): “«literary description» primarily is a word-imitation of an (actual or fictitious) iconic imitation which itself, is the (fictitious or not) transposition into a plastic medium of a poetic text”. El camino iniciado por Spitzer fue transitado después por otros autores, entre los que destacan Murray Krieger, James Heffernan, Grant Scott, John Hollander y Michael Putnam, pero en el desarrollo que ofreciera el romanista austriaco ya se apuntan algunos de los rasgos que la crítica sobre la écfrasis retomará después: 1) la elocuencia del poema que habla por el objeto mudo —“silent figures of graphic art to speak”, dirá Heffernan (1991: 304)— y que, siendo testigo silencioso del pasar del tiempo y de la historia, 2) mantiene un

secreto o ambigüedad que el poema tratará de desentrañar o esclarecer; 3) la detención del tiempo —“slow time”, según Spitzer (1955: 209); “topos of stillness” según Scott (1994: xii)— a la que lleva la descripción, en su intento por detener o congelar el movimiento en “still movement” (Krieger, 1992: 268) y, finalmente, 4) la apelación que realiza el poema tanto a la obra de arte, para que hable en su nombre —“note that in spite of writing *on* an urn the poet has all through the poem spoken *to* the urn” (Spitzer, 1955: 218)—, como la 5) interpretación que exige en manos del lector. Se basaba Spitzer para dar esta nueva interpretación en la entrada que realizara John Dewar Denniston a *ekphrasis* en el *Oxford Classical Dictionary* de 1949 (*apud* Koelb, 2006: 2): “The rhetorical description of a work of art, one of the types of *progymnasmata* (rhetorical exercise)”, formulando por primera vez —si bien ya aparece como tal planteado por Julius von Schlosser (1924)— que la écfrasis es la descripción* poética de una obra de arte. Si la relación entre écfrasis e imitación conlleva que toda écfrasis supone una descripción detallada de un objeto; por otro lado, la visión de la écfrasis como representación temporal o verbal de lo espacial o pictórico implica que en todo poema ecfrástico existe una tematización verbal de la rivalidad entre lo espacial y lo temporal, pues ambas, pintura y poesía, son hijas de la memoria (Praz, 1979). Por tanto, y considerando para dicha rivalidad la aportación decisiva de Gotthold E. Lessing en su *Laoconte* (1766) —pese a que no se haga en la obra mención expresa del fenómeno de la écfrasis ha sido uno de los textos capitales para la interpretación de las relaciones entre las artes (Steiner, 2000)—, a los rasgos más arriba enumerados pueden añadirse otros tres: 1) la conversión del espacio pictórico en tiempo verbal —«dado que los signos del discurso son arbitrarios es perfectamente posible que, por medio de ellos, pueda uno hacer desfilar unos detrás de otros los elementos de un cuerpo que en la naturaleza se encuentran de modo yuxtapuesto» (Lessing, 1990: 113)—, problema del que a su vez se deriva que 2) existe una conciencia del propio lenguaje poético y una conciencia lingüística de la relación con el objeto del que el poema parte y del que podrá, sin embargo, llegar a prescindir; la elección, según Lessing, de los signos yuxtapuestos tiene que ver con el hecho de que:

el poeta no quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que, en este momento de ilusión y de engaño, dejemos de ser conscientes de las palabras» (*ibid.*).

Ese “momento de ilusión y de engaño”, “ilusión de écfrasis” según Riffaterre (2000) podría identificarse con el tercero de los momentos que describe Mitchell en el proceso, y que denomina la fase del *miedo ecfrástico* (a la que precedido las dos primeras: la *indiferencia ecfrástica* y la *posibilidad ecfrástica*): “this is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually” (Mitchell, 1994: 5) algo que pone en juego no sólo el resultado del poema sino también la *intención* de su autor, sea esta última alcanzada o fallida —“la mayoría de las veces la intención del autor no es más que una hipótesis que el crítico no puede demostrar” (Riffaterre, 2000: 183)—, dándose un destiempo entre el momento de la pintura, el del poema y el de la lectura y, finalmente, 3) el poema trata, mediante los procedimientos formales de repetición y yuxtaposición (Krieger, 1992), de hacer temporal la imagen* y espacial el texto (hasta el punto en que el poema puede considerarse tanto *inscripción* como *emblema*). Dicha conversión será el motor para la búsqueda del poema, su indagación o profundización en la forma y en sus posibilidades materiales:

The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality. The spatial work freezes the temporal work even as the latter seeks to free it from space. Ekphrasis concerns me here, then, to the extent that I see it introduced in order to use a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships, which must be superimposed upon literature’s turning world to “still” it [...] In so doing, the poem proclaims as its own poetic its formal necessity, thus making more than just loosely metaphorical the use of spatial language to describe —and thus to arrest— its movements. (Krieger, 1992: 265-266).

Si los pintores y poetas, como dice Horacio (*Epístola a los Pisones*, 9-10) siempre pudieron atreverse a todo, es porque su arte coincide en imitar imágenes, y esto no afecta tan solo a la existencia o inexistencia de un objeto real que sirva de referente, sino que implica a su vez la imitación que supone la imaginación mental de lo que va a configurarse, algo a lo que Dante aludiera en el *Convivio* (IV, X, 11), “Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura esser dee”, tomando como modelo aquello que concibe el artista interiormente, describiéndose únicamente el gesto que ha sido escrito en el alma, que diría Garcilaso, o el plano de los campos impreso en el alma de Thoreau, que retomara Gaston Bachelard para llegar por “topoanálisis” al “plano de los ensueños” (1975: 31) precisamente en una de las obras, *La Poétique de l'espace* (1957), que son fruto de las relaciones nacidas en los

juegos de lo efrástico. La similitud entre las dos artes, tanto en su hermandad como su rivalidad, ha recorrido la tradición mimética y ha forjado con comparaciones pictóricas las explicaciones de Platón —el poeta *pinta con palabras* (*República*, libro X, 601a-601b)—; de Aristóteles —el poeta es, como el pintor, un *hacedor de imágenes* (*Poética*, 1460b)—, y del lema horaciano —*así como la pintura, la poesía*—, sobre lo poético. Las relaciones de ambas artes se manifiestan visiblemente en el desarrollo de los *technopaígnia* o juegos de ingenio de la Grecia clásica, según se refiere a ellos Ausonio para designar aquellos objetos poéticos cuyos hexámetros reproducen la forma del objeto que representan con su contenido (Ong, 1982). Así, los poemas-figura que inician esta larga serie de relaciones de la poesía visual son los conocidos como “El huevo”, “El hacha”, o “Las alas”, de Simias de Rodas. El género, ya en la forma latina de los *carmina figurata*, tuvo algún desarrollo durante la Edad Media para florecer durante los siglos XVI y XVII, fundamentalmente en Alemania. Las alas de Stephen Hawes son el primer poema figurado de la literatura inglesa del que tengamos noticia, y pueden compararse con las posteriores “Easter wings” de George Herbert (Hollander, 1995: 37). Pero será a partir de la publicación de *Una tirada de dados* de Mallarmé cuando el género sufra una completa expansión hacia formas de poesía visual y concreta en época moderna —formas que no escapan de lo que Heffernan también entiende por écfrasis (1991: 229-300)—, convirtiéndose la obra de Mallarmé en un hito fundacional de un cambio en la consideración de la autonomía de lo poético. En 1918 tiene lugar la publicación de los *Caligramas* de Apollinaire y podemos seguir el rastro de la poesía visual hasta la obra de poetas recientes como, por ejemplo, Joan Brossa, Bob Cobbing, Ian Hamilton Finlay o Charles Bernstein (Bueno Vera, 2014). La pintura y la poesía comparten los mismos esquemas, aquellos que producen una orientación espacial o sintaxis de la imagen*, capaz de ir en la comparación del texto al cuadro y del cuadro al texto (García Berrio, 1988), camino de ida y vuelta de una “zigzagueante historia” (De la Calle, 2005: 15) por los distintos niveles de interpretación que se alcanza en la relación entre palabra e imagen*.

La écfrasis sigue teniendo, como en tiempos homéricos, la función de trascender más allá de lo descrito. Sirva, como ejemplo de esta consideración, la práctica efrástica de Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, dos poetas de la conocida Generación del 27, momento propicio para el estatuto renovado de la palabra poética a través de las relaciones entre las artes (como también sucedió en otros muchos poetas, como Gerardo Diego, en las relaciones entre poesía y música, o Rafael Alberti, que las estableció con la pintura). De Vicente Aleixandre pueden ser representativos dos poemas efrásticos sobre la pintura de Diego de

Velázquez, ambos aparecidos en su libro *En un vasto dominio* (1962): uno de ellos, “Las Meninas”, representa el homónimo cuadro del pintor, siendo el otro el último “óleo” de la serie de “Retratos anónimos” que cierra el libro, descripción de Francisco Lezcano, el niño de Vallecas. Si, por un lado, esa pareja de cuadros representa las dos posibilidades del poema ecfrástico (revelando su referente pictórico de manera explícita o no haciéndolo, respectivamente), la interpretación de la écfrasis alcanza al menos cuatro consideraciones mayores para la propia interpretación de su obra: 1) la aparente desaparición de las huellas del sujeto en el poema —algo inherente a lo ecfrástico que, al dar el poder al objeto verbal o al objeto pictórico funde la perspectiva del autor en su propio objeto observado y que puede cifrarse en palabras de su poema “En la plaza”, de *Historia del corazón* (1945-1953): “Baja, baja despacio y búscate entre los otros. / Allí están todos, y tú entre ellos. / Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete”—; 2) la importancia de un *tú* que, escondido y encapsulado en el cuadro, se debe revivir —querencia de la écfrasis hacia la segunda persona del singular que estaba relacionada en el caso de los antiguos con la necesidad que tienen estos artefactos de ser observados, de ser interpretados y que, en caso de Aleixandre, alcanza la función de *rescatar* al hombre, de tentar un cuerpo, palparlo morosamente, para adivinarlo y detenerlo en sus formas, anclando la materia para decir *aquí está*: “y ahí adelantado, aducido, / pidiendo, suplicando sin voz: pide ser salvo. / Miradle, sí: salvadle. El fia en el hombre”, versos finales del “Óleo” que cierra la serie de *Retratos*—; 3) constituye un *ámbito*, un *dominio*, construido por lo espacial que, citando algunos versos del primero de los óleos: “Ese que veis *ahí*” “Guerreros *ahí* había”, “Esto que *allí* miráis”, “*Ahí* al lado, en el estante”, etc.; y 4) explicaría la tendencia de su poesía desde posturas irracionales hasta una poesía de orientación más temporal hacia lo universal antropológico, a partir del citado *Historia del corazón*. Un segundo ejemplo, “Retrato de poeta”, esta vez tomado de Luis Cernuda, incluido después en *Con las horas contadas* (1950–1956), describe un cuadro de El Greco, el retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino, contemplado en el exilio durante las últimas Navidades que el poeta pasaría en Mount Holyoke, a través del que se dejan atisbar de nuevo varios rasgos importantes como es, también en Cernuda, la progresiva vocación de su poesía hacia el *tú*; y la identificación y fusión melancólica del poeta con el objeto representado —y, así, los primeros versos, dicen: “¿También tú aquí, hermano, amigo, / Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo, / Locura de los nuestros, que es la nuestra, / Como a mí?”; o, como si se hablara a sí mismo: “Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella, / La gente aquella” (vs. 17-18)—, de nuevo un cuadro silencioso que esconde algún enigma o secreto por interpretar o esclarecer. Los dos últimos versos formarán, en esta clave interpretativa, la definición del exilio como un eco referencial:

“¿Yo? El instrumento, dulce y animado, / Un eco aquí de las tristezas nuestras”. El mismo eco que arrastra la écfrasis con respecto al objeto del que parte, la “silenciosa conciencia de saberse vicaria, concedora de su íntima y secreta heteronomía, porque las palabras —como un eco— activan la potencia resonancia de las imágenes vividas” (De la Calle, 2005: 17).

En definitiva, a la hora de considerar la écfrasis, tanto en su acepción clásica como en la moderna, debe contemplarse su compleja formación (Pineda, 2000) como el resultado de un entrecruzamiento entre las teorías retóricas sobre la elaboración de descripciones útiles para la persuasión, la argumentación y la demostración*, primero en sus prácticas escolares y después en la oratoria epidíctica, con toda una teoría —de especial calado durante época medieval y renacentista— sobre los poderes de la *imitación*, *memoria*, *hipotiposis**, *enargeia* y *phantasia*, potencias inmateriales de las que es capaz la palabra (Webb, 2009; Bussels, 2012; Plett, 2012), necesarias para la práctica concreta del ejercicio ecfrástico (de cuyo recorrido es una amplia muestra la galería de Hollander, 1995), y de la propia escritura poética. Concluye Webb (2009: 194) que “the category of ekphrasis thus overlaps in some cases both the modern category of «description» and the category of «descriptions of works of art»”. Sea cual sea la entidad que detenga el tiempo de la otra en la elaboración de la écfrasis —el poema sorprendiendo a la pintura en su ejecución, o la pintura sorprendiendo al propio poema—, lo cierto es que la écfrasis es muestra de la, por un lado, siempre naturaleza esquiva de la imagen* con respecto al tiempo de su representación y, por otro, de su fijación perenne en la memoria de quien mediante las palabras la percibe. La experiencia de la visión en el espacio se desliza en el intervalo temporal del poema, en el que se desenvuelve, mediante una propia sintaxis espacial de la imagen*, al integrar sentido y movimiento, pues la obra de arte espacial, que se yergue en su acontecer, se desenvolverá mediante el transcurso de la forma interior del poema. Se produce en el lenguaje de la écfrasis una apertura que hace *ver* y, si ha interesado especialmente a la teoría moderna de la lírica, es precisamente por la especulación teórica que en sí conlleva, porque al plegar la comprensión en una experiencia interna del lenguaje, nos aproxima a las relaciones entre la imitación y la interpretación poéticas. Finalmente, dado que el ejercicio ecfrástico es en sí mismo un discurso, una descripción literaria, no sólo toma su referente del discurso referido, sino también de sí mismo. Es decir, lo que se está presentando con el poema ecfrástico, lo que se está poniendo delante de los ojos, es la propia capacidad *hipotípica* de *presentación* y *descripción** del lenguaje mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre, Vicente. *Poesías completas*, Visor, Madrid, 2005²; Alighieri, Dante. *Convivio*, edición de Fernando Molina Castillo, traducción de Fernando Molina Castillo, Cátedra, Madrid, 2005; Bachelard, Gaston. *La Poética del espacio* [1957], trad. de Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1975⁸; Bartsch, Shadi. *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989; Beaujour, Michel. «Some Paradoxes of Description», *Yale French Studies*, 61 (1981), pp. 27-59; Becker, Andrew Sprague. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham & London, Rowman & Littlefield, 1995; Bueno Vera, Carlos. «el azar en la partida / sobre lo poético visual», *Despalabro. Ensayos de Humanidades*, VII (2014), pp. 13-36; Bussels, Stijn. *The Animated Image. Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Leiden, Akademie Verlag & Leiden University Press, 2012; Cernuda, Luis. *Poesía completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993; Chinn, Christopher M. «Before Your Very Eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis», *Classical Philology*, 102 (2007), pp. 265-280; Clark, Donald Leman. *Rhetoric in Graeco-Roman Education*, New York, Greenwood, 1957; D'Angelo, Frank. «The Rhetoric of Ekphrasis», *JAC: A Journal of Composition Theory*, Vol. 18, 3, (1998), pp. 439-447; De la Calle, Román. «El espejo de la *Ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. —La crítica de arte como *paideia*—», edición trilingüe, traducción inglesa de Margaret Clark, traducción alemana de Beatrice Jung, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2005; Denniston, John Dewar. «Ekphrasis», en *Oxford Classical Dictionary*, edited by Max Cary, Oxford, Clarendon Press, 1949; Dubois, Page. *History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982; Doležel, Lubomir. «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 1 (1986), pp. 5-48; Erbse, Hartmut (ed.). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Berlin, Walter de Gruyter, 1977; Fairbanks, Arthur. «Introduction» a *Imagines, Philostratus, Descriptions, Callistratus*, translated by Arthur Fairbanks, London & New York, William Heinemann & G.P. Putnam's Sons, 1931, pp. xv-xxxii; *Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven, Calístrato. Imágenes. Descripciones*, trad. de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, Siruela, 1993; Friedländer, Paul. *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius, und Kunstbeschreibungen justianischer Zeit*, Leipzig, Teubner, 1912; Frischer, Bernard. *The Sculpted Word: Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, 1982; García Berrio, Antonio y Hernández, Teresa. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988; Genette,

Gerard. *Figures of Literary Discourse* [en *Figures*, 1966-1972], translated by Alan Sheridan, introduction by Marie-Rose Logan, New York, Columbia University Press, 1982; Hamon, Philippe. «Introduction» en *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991, pp. 5-12; Heffernan, James, A. W. «Ekphrasis and Representation», *New Literary History*, Vol. 22, 2 (1991), pp. 297-316 ; —. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1993; Hollander, John. *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1995. James, Liz, & Webb, Ruth. «To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium», *Art History*, 14, 1 (1991), pp. 1-17; Kennedy, George A. (trad.). *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, translated with introductions and notes by Georg A. Kennedy, Leiden & Boston, Brill, 2003 (trad. Esp. *Hermógenes, Teón y Aftonio. Ejercicios de Retórica*, trad. de M^a D. Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991); Koelb, Janice Hewlett. *The poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, New York & Hampshire, Palgrave Macmillan, 2006; Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1992; Maguire, Henry. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, Princeton University Press, 1981; Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía* [1766], trad. e introducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990; Markiewicz, Henryk. «“Ut pictura poesis”: historia del todos y del problema”» [1996], en Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, introducción, compilación de textos y bibliografía por Antonio Monegal, traducción de Fernando Presa González, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 51-86; Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España* [1883–1889], Vol. I. CSIC, Madrid, 1974; Mitchell, W. J. T., *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago, 1994 (trad. Esp. *Teoría de la imagen. Ensayo sobre representación verbal y visual*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Akal, Madrid, 2009); Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982], trad. de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; Patillon, Michel (ed.), *Corpus Rhetoricum*, textes établis et traduits par Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2008; Pineda, Victoria, «La invención de la écfrasis», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 251-262; Plett, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden & Boston, Brill, 2012; Praz, Mario. *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes* [1971], traducción de R. Pochtar, Madrid, Taurus, 1979; Putnam, Michael C.J. *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven &

London, Yale University Press, 1998; *Retórica a Herenio*, introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez, Madrid, Gredos, 1997; Riffaterre, Michael. «La ilusión de la écfrasis» [1994], en Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, introducción, compilación de textos y bibliografía por Antonio Monegal, traducción de Carles Besa, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 161-183; Scott, Grant. F. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, University Press of New England, 1994; Smith, Mack. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania State University Park, 1995; Spengel, Leonardus. *Rhetores Graeci*, 3 vols., Leipzig, B.G.Teubner, 1853-1856; Spitzer, Leo. «The “Ode to a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, vol. 7, n° 3 (1955), pp. 203-225; Squire, Michael. «Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the “shield of Achilles” in Graeco-Roman word and image», *Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, 29, 2 (2013), pp. 157-191; Steiner, Wendy. «La analogía entre la pintura y la literatura» [1982], en Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, introducción, compilación de textos y bibliografía por Antonio Monegal, traducción de Ana Romero, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 26-49; Virgilio. *Eneida*, introducción de José Luis Vidal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 2008; von Schlosser Magnino, Julius. *Die Kunstdliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 1924. (Trad. Esp. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1976); Webb, Ruth. «Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15, 1 (1999), pp. 7-18; —. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Ashgate, 2009.

Carlota FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS

Universiteit van Amsterdam, Ámsterdam.