

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA
(Universidad de Bucarest,
Universidad de Santiago de
Compostela)

Albores del pictorialismo y la écfrasis en dos estudios hispanicos de Leo Spitzer

Abstract: (Dawn of pictorialism and ekphrasis in two Hispanic studies by Leo Spitzer). Leo Spitzer (1887-1960), Austrian Romanist and Hispanist, published between 1951 and 1955 a series of articles whose pages laid the foundations of Comparative Literature and Interart Studies. Among them, we may point out “Garcilaso, Third Eclogue, 265-271 Lines” (1952) and “Lope de Vega’s «Al Triunfo de Judit»” (1954), in which Spitzer stated two key concepts for the study of the “word-painting” in the context of the subsequent Literary criticism. While scholars located the modern definition of ekphrasis as “transposition d’art” in “The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar” (1955), the Austrian critic had already sketched a first definition in a previous article devoted to a Lope’s sonnet. But the importance of Spitzer for the Comparative Literature and Interart Studies history is not limited, as it has been expressed by the scholars, to the bare attribution of the modern ekphrasis definition. As a result of the analyses based on the “philological circle” method, Spitzer ponders the salient features of literary Pictorialism, popularized by Jean H. Hagstrum afterwards. Such reflection is motivated by the close relationship observed between Garcilaso’s pastoral poetry and the doctrine *ut pictura poesis*, which is crucial for understanding the development of the Arts in the Spanish Golden Age. Thus, this article aims to pay tribute to one of the most esteemed Romanists from the last century by means of the approach to those comparatist elements introduced by Spitzer through his two landmark studies on Garcilaso and Lope.

Keywords: Leo Spitzer, pictorialism, ekphrasis, *ut pictura poesis*, Spanish Golden Age.

Resumen: Leo Spitzer (1887-1960), romanista e hispanista austriaco, publicó entre 1951 y 1955 una serie de artículos en cuyas páginas asentó las bases del comparatismo interartístico. Entre ellos destacan “Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271” (1952) y “Lope de Vega’s «Al Triunfo de Judit»” (1954), en los cuales Spitzer enuncia dos conceptos clave para el estudio de la “pintura verbal” en el contexto de la crítica literaria posterior. Si bien los comparatistas localizan la definición moderna de écfrasis como “transposition d’art” en “The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar” (1955), el crítico ya había esbozado una primera definición en un trabajo anterior dedicado a un soneto lopesco. Pero la importancia de Spitzer para la historia de la Literatura comparada con las artes plásticas no se limita a la mera atribución de la definición moderna de écfrasis, como han venido expresando los especialistas. En razón del método fundamentado en la aplicación del “círculo filológico”, pondera Spitzer los rasgos más destacados del pictorialismo literario, que Jean H. Hagstrum popularizará años más tarde. Dicha reflexión viene motivada por la estrecha relación observada entre la poesía bucólica de Garcilaso y la doctrina *ut pictura poesis*, crucial para entender el desarrollo de las artes en el Siglo de Oro. Así pues, este artículo pretende rendir homenaje a uno de los romanistas más destacados del siglo XX, con motivo del examen de los elementos comparatistas introducidos por Spitzer en estos dos estudios emblemáticos dedicados a Garcilaso y Lope.

Palabras clave: Leo Spitzer, pictorialismo, écfrasis, *ut pictura poesis*, Siglo de Oro.

La publicación en 1955 del artículo del romanista Leo Spitzer “The «Ode on A Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar” marca un antes y un después en la historia del comparatismo. El motivo de este cambio de rumbo dentro del estudio de las relaciones entre literatura y arte, configurado por las valiosas aportaciones de autores como Hatzfeld u Orozco Díaz en la primera mitad del pasado siglo, no es otro que la introducción de un concepto que jalonará la trayectoria de la Literatura comparada como disciplina. Hablamos de la écfrasis, una noción que, desde su irrupción en el marco de la crítica contemporánea,

ha sembrado la polémica; polémica que, lejos de haber quedado resuelta, sigue generando un profundo debate entre los investigadores¹.

Como sabemos, el célebre artículo de Spitzer vio la luz en la revista *Comparative Literature*, publicación emblemática en cuanto a aproximaciones interdisciplinarias se refiere y foco de atención para los especialistas en la materia. Este dato es crucial para entender la fortuna que rápidamente alcanzó el sentido moderno que ofrece el autor de una figura de suma importancia para la tradición retórica². Basta señalar que, sólo tres años después de la difusión del trabajo sobre Keats, es editado por la Universidad de Chicago, centro de referencia desde entonces del comparatismo, el estudio emblemático de Jean H. Hagstrum, titulado *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Dicho estudio es relevante por diferentes motivos, pero aquí lo destacamos por valerse de los conceptos de pictorialismo y écfrasis como instrumentos de crítica siguiendo el modelo propuesto.

Pero no será hasta la publicación en 1967 de “Ekphrasis and the still movement of poetry; or, *Laokoon* revisited”, cuando Murray Krieger popularice, entre cuantos se sumaron a la revuelta contra el positivismo francés iniciada por Welck y Remak en Norteamérica, la perspectiva interartística preconizada por el romanista³. Grant F. Scott no ha escatimado esfuerzos en señalar la tensión generada entre las definiciones clásica y moderna de écfrasis, si bien no duda en defender la utilidad del término acuñado por el austriaco para nombrar las descripciones de arte⁴.

Pese a la defensa de los críticos norteamericanos, desde la recuperación y consiguiente redefinición de la écfrasis, afianzado posteriormente por Krieger y Emilie L. Bergmann, se abrió un debate en torno a la problemática de emplear un término clásico, cuyo sentido moderno no se corresponde ni con su etimología ni con su definición

¹ Así resume Grant F. Scott las diferentes definiciones de écfrasis entregadas por los especialistas: “Definitions of ekphrasis vary according to the particular argument to be deployed; hence, the universality of Saintsbury’s version naturally differs from Wendy Steiner’s more philosophical and abstract «the concentration of action in a single moment of energy» [...] or Richard Lanham’s aptly generic and technical «A self-contained description, often on a commonplace subject, which can be inserted at a fitting place in a discourse» [...] Intent on demonstrating that literature uses the plastic arts as a formal model to create «stillness», or in his term, a «still movement» in its own temporal medium, Murray Krieger takes the mimetic path [...], while C. S. Baldwin interested more in oratory and rhetoric, defines ekphrasis as «a form of Alexandrianism [...] [which] perverts description because it frustrates narrative movement» [...] The elegant simplicity of John Bender’s definition comes the closest to our purposes: «literary descriptions of real or imagined works of visual art.»” (Scott 1996, s/p, n. 3).

² El estudio de la écfrasis más completo publicado hasta la fecha es el de Ruth Webb (2009). En él aclara y reprocha la investigadora algunos atropellos cometidos por la teoría literaria contemporánea con respecto a esta controvertida figura retórica. La écfrasis es, en efecto, el término que empleaban los retóricos griegos y bizantinos (Teón, Hermógenes, Aftonio, Libanio, Nicolao, etc.) para designar la descripción en términos generales.

³ Para un estudio del enfrentamiento entre el modelo comparatista de las cátedras francesas y la perspectiva teórica norteamericana producida a mediados del siglo pasado, ver Vega Ramos y Carbonell (1998, 69-78).

⁴ “Formally speaking, ekphrasis is any description which brings a person, place, or thing vividly before the mind’s eye. But this definition is only useful if we are thinking in broad terms, or if we are invoking the rhetorical function of the word as set forth in Aphthonius’s *Progymnasmata*, one of the earliest textbooks of prose style. For our purposes, ekphrasis can be understood as a means of citing one work of art within another, in Leo Spitzer’s terms a way of reproducing “through the medium of words [...] sensuously perceptible objects d’art”. In *The Sister Arts*, still one of the best introductions to literary pictorialism, Jean Hagstrum offers yet another, perhaps more empathetic definition: ekphrasis «refer[s] to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object.»” (Scott 1996, s/p).

tradicional⁵. No obstante, lejos de reducirse tal debate a la mera discusión a favor o en contra del rigor terminológico, la polémica encubre motivaciones mucho más profundas que rara vez se han señalado.

No se trata únicamente de advertir, como así lo han hecho, entre otros, Graham Zanker (2004), Ruth Webb (2009), Alexandra Vrânceanu (2010) o Heinrich Plett (2012), que la definición moderna de ékfrasis no se corresponde con la enunciación clásica del concepto⁶. Bien al contrario, hablamos de una discusión que enfrenta a tradición y modernidad, a quienes defienden una perspectiva historicista de los estudios literarios, haciendo hincapié en la importancia de la herencia retórica, cuando menos en el marco del comparatismo interartístico; y cuantos abogan por una mentalidad presentista, que se distancia sobremanera de los antiguos métodos poetológicos, comulgando así con un espíritu, sino comprometido, muy próximo al pensamiento posmoderno, el cual trata de evidenciar, como afirma Flor, “el impulso colonialista de la escritura por dominar lo visual” (2007, 68).

Webb y Vrânceanu, a la hora de revisar la evolución del término, han discutido las razones que llevaron a Spitzer a introducir un concepto que pertenecía a la tradición retórica, para designar, no la descripción en sentido general, tal y como la entendieron los antiguos tecnógrafos, sino “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art.” (Spitzer 1955, 207).

Con todo que las diatribas con respecto a lo defendido por los artífices de la teoría de la ékfrasis están más que justificadas, no creo que sea productivo juzgar si la decisión de redefinir la figura retórica es o deja de ser abusiva; antes bien, lo que nos interesa aquí es entender y explicar cómo dicha redefinición era y es realmente necesaria, pues responde a un fenómeno literario la descripción de obras de arte que se remonta a Homero⁷.

Tal vez lo correcto hubiese sido que la crítica contemporánea hubiese recuperado el concepto de *eikones* para nombrar cuanto hoy consideramos ékfrasis. Pero de lo que no cabe duda, y a diferencia de la opinión de algunos especialistas contrarios a la validez de la literatura eckfrástica como género, es que la poesía transpositiva se ha cultivado en todas las épocas, llegando incluso, en aquellas caracterizadas por un mayor manierismo, a alcanzar una posición central dentro del sistema literario del periodo. En efecto, nos encontramos ante un género de pleno derecho, que no fue nombrado hasta la llegada de la modernidad, con motivo de la serie de artículos publicados por Spitzer sobre la materia.

A este respecto, debe precisarse que, al contrario de lo que se ha venido defendiendo, el crítico austriaco ya había empleado el término de ékfrasis en razón de las descripciones

⁵ Emilie L. Bergmann fue una de las primeras investigadoras en analizar de forma exhaustiva la ékfrasis en el contexto de la poesía española en el ya emblemático *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979).

⁶ Vrânceanu ha señalado acertadamente la connotación semiótica de la definición moderna de la figura retórica entregada por el romanista: “La définition de Spitzer ne part pas de l’étymologie de l’*ekphrasis* (description détaillée ou fragment transférable) et il ne fait pas référence aux figures de la rhétorique antique, comme l’hypotypose, l’*evidentia* ou l’*enargeia*. Tout au contraire, Spitzer donne une définition presque sémiotique du terme [...] Le discours de Spitzer ne repose pas sur la rhétorique des sophistes, qui soulignaient que la description devait générer une image mentale dans l’esprit de l’auditeur. Pour Spitzer l’*ekphrasis* et premièrement la lecture d’une image, ou peut-être même d’une représentation, et sa traduction dans un autre médium.” (2010, 232).

⁷ James A.W. Heffernan defiende la utilidad del término ékfrástico para designar el conjunto de obras que forman o incluyen descripciones de arte: “It is difficult if not impossible to talk about a literary mode unless we can agree on what to name it.” (1991, 298). Asimismo, en su estudio *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* encontramos la definición en la que se apoya la mayoría de especialistas para definir la ékfrasis: “verbal representation of visual representation.” (1993, 3).

presentes en dos composiciones emblemáticas de Garcilaso y Lope⁸. Un par de años antes de la recepción del artículo de Keats, el crítico había sacado a la luz dos trabajos sobre la poesía española, en cuyas páginas ya había esbozado la definición de écfrasis como transposición de arte. Nos referimos a “Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271” de 1952, y “Lope de Vega’s «Al Triunfo de Judit»” de 1954, publicados en *Hispanic Review* y *Modern Language Notes*, respectivamente.

Pondera Spitzer en ellos no sólo la naturaleza de las transposiciones de arte, sino además los rasgos más destacados del pictorialismo literario. Estas primeras reflexiones estilísticas en torno a la literatura ecfástica del Siglo de Oro, vienen condicionadas por la estrecha relación observada entre tales piezas de Garcilaso y Lope con la preceptiva *ut pictura poesis* renacentista. Destacan en especial estos dos estudios, rara vez tenidos en cuenta por los especialistas anglosajones Webb, por ejemplo, únicamente los menciona, por cuanto en dichas páginas se delinearán algunos de los argumentos y elementos que los teóricos de la écfrasis desarrollarán con posterioridad: la especificidad como rasgo esencial de la figura retórica en cuestión y los rasgos estilísticos pictoriales que dan vida a la “pintura verbal” (*verbis depingere*), en el caso de la “Égloga III” de Garcilaso; la iluminación recíproca de las artes, la iconografía pictórica como fuente de inspiración literaria o la *enárgeia* y la iconicidad como razón de ser de la hipotiposis, en el contexto del poema lopesco.

Evidentemente, el interés que despertaba en Norteamérica la figura de Keats eclipsó por completo las investigaciones dedicadas por Spitzer con anterioridad a los poetas españoles. Algo tanto más comprensible cuanto que, a diferencia de las investigaciones acerca de las composiciones de Garcilaso y Lope, el austriaco encuadra el examen de la écfrasis y el pictorialismo en un marco más amplio, donde se discuten los avatares críticos de la época.

El romanista deja entrever ya en las primeras páginas de su reflexión sobre Keats que su objetivo es ofrecer una *response* al libro del Earl R. Wasserman, investigador afiliado al New Criticism, titulado *The Finer Tone* (1953). Reprocha Spitzer a Wasserman que su examen adolezca de “certain questionable habits of contemporary criticism —for instance, the tendency to make the poetic text appear more difficult, intricate, paradoxical than it truly is.” (1955, 204). No está falto de razón al criticar a Wasserman por introducir un concepto teórico como “«imagistic syntax» (or «metagrammar»)", en vez de evaluar el poema a la luz de los rudimentos ligados al tópico *ut pictura poesis*, los cuales ya habían ofrecido excelentes resultados a juzgar por sus anteriores aproximaciones a las poesías de Mörike, Garcilaso y Lope. Tal y como se evidencia conforme a las conclusiones de Spitzer, adscribir tales poemas a la tradición del lugar común favorece su comprensión y aclara ciertas dificultades que presentan sus contenidos, respetando así los principios de *erklären* y *verstehen* defendidos por Dilthey.

La intención de Spitzer es encomiable y tal vez el trabajo no habría trascendido si no hubiera sido por que, en sus páginas, se ofrecía la definición moderna de un término retórico, desconocido para la mayoría de críticos de la primera mitad del Siglo XX, que rápidamente llamó la atención de los comparatistas como era de esperar; y con más razón cuando a tenor de tal concepto, realizaba Spitzer un examen de los rasgos pictorialistas

⁸ Según Webb (1998, 34, n. 60), el primer trabajo del que se tiene noticia en el que Spitzer introduce el término de écfrasis es el artículo de 1951, dedicado al poeta Eduard Mörike, titulado “Wiederum Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»”, al cual el propio crítico austriaco hace referencia en su análisis de la composición de Keats, con motivo de la iconicidad literaria que observa a partir de la semejanza formal entre la estructura circular de la écfrasis y los objetos de arte que tanto Mörike como Keats describen: una lámpara y una urna.

(*bildnerisch*) de las composiciones señaladas, siguiendo el modelo de Hermann Pongs⁹. Tal análisis venía a demostrar que el contenido y significado de determinados poemas descriptivos podían esclarecerse mejor si el intérprete se aproximaba a ellos desde una perspectiva comparatística, que tuviera en cuenta la relación entre poesía y artes plásticas, y no únicamente en consonancia con los modelos convencionales procedentes de la teoría formalista y estructuralista. He aquí el valor de la propuesta del crítico austriaco.

Así las cosas, es difícil determinar si la definición de Spitzer es una reformulación deliberada del término griego empleado para designar la descripción, o bien se trata de una definición asumida a raíz de la consulta y lectura del *Oxford Dictionary* o si cabe inspirada por su contacto con la retórica bizantina en sus años de exilio en Estambul¹⁰. Comoquiera que haya sido, y dejando al margen las polémicas suscitadas por la contradicción que supone tener que establecer diferencias entre ékfrasis antigua y ékfrasis moderna, el valor de dichos trabajos estriba tanto en la introducción de un término para definir un recurso literario de importancia vital para la literatura moderna, como en el asentamiento de las bases de una metodología semiótico-comparatista, que Krieger no dudará en adoptar y desarrollar hasta convertirlo en el pilar de la Literatura comparada como disciplina¹¹. Spitzer es, asimismo, quien predispone la configuración teórica de un género literario, que había pasado desapercibido, salvo excepciones puntuales, hasta el momento de la publicación de tales estudios. La “Égloga III” de Garcilaso, “Al triunfo de Judit” de Lope u “Ode on a Grecian Urn” de Keats, como defiende el autor, pertenecen “to the genre, known to Occidental literature, from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis.” (1955, 206-207).

Pues bien, después de un primer artículo donde el investigador analiza por primera vez la descripción de arte localizada en “Auf eine Lampe” de Eduard Mörike, no duda en aplicar este mismo criterio a la hora de aproximarse a dos obras descriptivas de Garcilaso y Lope en sendos artículos, identificando en ellos la ékfrasis con las transposiciones de arte de los poetas parnasianos y simbolistas franceses.

En absoluto sorprende que Spitzer se viera atraído precisamente por dos poetas españoles en su afán de explorar las descripciones transpositivas en la tradición literaria. Garcilaso, por ejemplo, es uno de los primeros autores europeos que participa de la doctrina *ut pictura poesis*, dando vida al ideal renacentista de convertir la poesía en una *pictura loquens*, como bien rezaba el manido aforismo de Simónides. Tal circunstancia despertó el interés del romanista, quien se aproxima a la influencia pictórica en la “Égloga III” del poeta toledano, sopesando a su vez la efectividad de un análisis semiótico articulado en torno al fundamento del “círculo filológico”.

⁹ Markiewicz recuerda cómo “Hermann Pongs (*Das Bild in der Dichtung*, 1927) reconocía la existencia, sobre una base eidética, de un especial estilo «plástico» (*bildnerisch*), que crea una imagen visual que se iguala con las obras de las artes plásticas” (2000, 68).

¹⁰ Para una nota biográfica de Spitzer, ver Konuk (2005).

¹¹ Así resume Vrănceanu la aportación de Krieger a la teoría de la ékfrasis: “Un des critiques qui prend la relève et cite beaucoup Spitzer en lui reconnaissant le rôle de pionnier est un représentant très influent du New Criticism, Murray Krieger. En 1967 Krieger publié un article intitulé *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry or Laokoon revisited*, et après il continue ses recherches dans ce que deviendra un livre au titre de *Ekphrasis, The illusion of the Natural Sign*, publié en 1992 aux presses de l’université où avait enseigné Leo Spitzer, the Johns Hopkins. Le procès de filiation est explicite et d’ailleurs Krieger cite beaucoup Spitzer, soulignant que l’article sur Keats est le point de départ de sa théorie. En gros, Krieger prolonge deux des idées essentielles de Spitzer [...] La deuxième idée essentielle que Krieger prend de Spitzer est que l’ekphrasis est un genre. Mais Krieger ira dans une autre direction que Spitzer ou les rhéteurs de la deuxième sophistique, car il invente un nouveau concept, qu’il baptise *the ekphrastic principle*.” (2010, 234-235).

Spitzer examina ciertos rasgos estilísticos de la poesía bucólica de Garcilaso en atención a la iluminación recíproca de las artes que se produce en el Renacimiento¹². La conclusión no será otra que el descubrimiento de la productividad de la comparación de literatura y artes plásticas, para comprender y aclarar la presencia de ciertos trazos y figuras literarias, en el marco de lo que Spitzer considera una corriente pictorialista en poesía.

En “Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271”, el austriaco examina la octava real que cierra la descripción de las telas elaboradas por las ninfas que protagonizan la composición. Aclara que, hasta la fecha, “no commentator has explained the theory of pictorial representation underlying these lines.” (1952, 244). La referencia de Garcilaso a “claras las luces de las sombras vanas” es una alusión, según Spitzer, a la técnica pictórica del claroscuro y a la ilusión visual conocida como *skiagrafia*, fenómenos plásticos que son comentados en el Renacimiento por tratadistas y pintores como Alberti o Piero della Francesca, y de los cuales Garcilaso pudo tener constancia en los años en que residió en Nápoles y participó en los cenáculos de la Academia Pontaniana.

Así pues, la “pintura verbal” de las descripciones de arte contenidas en la “Égloga III” convierten a la composición en una clara muestra de la literatura pictorial. Garcilaso se inspira, por tanto, en las técnicas del claroscuro y del ilusionismo plástico, en una evidente muestra del fenómeno de iluminación recíproca de las artes, para entregar una visión imaginaria o *fata morgana* del *locus amoenus*, mediante la elaboración de un tejido de signos, el texto, cuyo símbolo no es otro que las imágenes que las ninfas bordan sobre las cuatro telas descritas en el poema¹³.

No exagera Spitzer al destacar la escasa atención que había despertado hasta mediados del siglo pasado entre los críticos hispánicos la influencia de las artes plásticas en la poética de Garcilaso. Cierto es que Orozco Díaz, en su ineludible *Temas del barroco: de poesía y pintura* (1947), había considerado años antes, desde una perspectiva interdisciplinar, la fértil relación entre pintura y literatura en el Siglo de Oro. Pero salvo excepciones como la del profesor granadino, cuya metodología hundía sus raíces en los principios teóricos de Wölfflin, poco o ningún interés había despertado la cuestión en el contexto de los estudios hispánicos, debido a la marcada influencia de Lessing en el pensamiento de autoridades como Menéndez Pelayo o Rodríguez Marín¹⁴. Y con más razón Spitzer reivindica la hermandad entre poesía y pintura en el contexto español, cuando la poesía del Siglo de Oro, en especial en el Barroco, destaca por ser una de las máximas expresiones de la influyente preceptiva pictorialista fundamentada en el tópico *ut pictura poesis*, la cual determina el destino de las artes en Europa durante más de dos siglos, como bien ha ilustrado R.W. Lee¹⁵.

¹² El concepto “iluminación recíproca de las artes” fue acuñado por Oskar Walzel en 1917. Con él se designan el trasvase y adaptación de estructuras de un medio artístico a otro. En cuanto a la “Égloga III”, la composición de las descripciones de Garcilaso a la luz de la técnica pictórica del claroscuro, como defiende Spitzer, es paradigmática por ser una de las más tempranas manifestaciones de la influencia plástica en la literatura española.

¹³ “Our stanza yields perhaps a perspective from which we may better understand the texture and unity of the whole poem whose artistic quality has not yet sufficiently defined: it is a work of art that glorifies illusion and describes, as it were by *claras luces*, the *sombras vanas* of Nature, Love, and Art.” (Spitzer 1952, 247).

¹⁴ Para un estudio de la trayectoria del comparatismo interartístico en el contexto de los estudios hispánicos del Siglo de Oro, ver Rodríguez Posada (2015).

¹⁵ “The seventeenth century continued to cherish the humanistic theory of painting and developed it, moreover, in a way that the preceding century had never done. For the Italian critics, intent on the more important business of pointing out how painting resembled poetry in range and profundity of content, or in power of expression, had never fostered the notion, though it could be traced back to Aristotle, of purely formal correspondences between the sister arts: design equals plot, color equals words, and the like. But the later French and English critics sometimes

Movido por la influencia pictórica observada en la composición de la “Égloga III”, Spitzer afianza la efectividad de este nuevo modelo de análisis con la aproximación al soneto de Lope titulado “Al triunfo de Judit”. El poema se encuadra dentro del género renacentista de los “trionfi” según el romanista. El pasaje bíblico que representa Lope es célebre, en especial en el Renacimiento y Barroco, pues aborda un tema recurrente y lugar común de la pintura de la época. En palabras de Spitzer, “Judith is represented in those paintings in one of three significant moments: the scene of the decapitation itself (Caravaggio), the moment immediately following (Michel Angelo), and the return to Bethulia as she and her handmaiden move forward exultantly (Botticelli).” (Spitzer 1954, 3).

En apariencia todo parece indicar que nos hallamos ante una mera recreación poética de la escena triunfal de Judit decapitando a Holofernes. Pese a la coincidencia temática, el poema no habría tenido mayor transcendencia a no ser por ciertos rasgos textuales que llaman la atención del austriaco.

En primer lugar, el poema encierra una descripción de la escena de la decapitación y nos recuerda sobremanera al “momento pregnante” de ciertas ilustraciones pictóricas de la época; como si Lope, siguiendo las indicaciones de Krieger en torno al principio efrástico, hubiese tratado de seguir el modelo pictórico, a fin de pergeñar una “Spatial Form” en el plano literario¹⁶. Spitzer subraya, asimismo, que la composición lopesca puede ser considerada como un “baroque *blason* or emblem poetry”, si atendemos a los rasgos espaciales que caracterizan la figuración¹⁷.

A pesar de la aparente inexistencia de un indicio que nos permita justificar un *rapport de fait* entre poesía y pintura, al no mencionar el poeta si está describiendo o no un cuadro, resulta cuando menos llamativo la manera de presentar la escena conforme a la iconografía pictórica reconocible en algunos cuadros de la época, los cuales representan el triunfo de Judit en los mismos términos figurativos que Lope. Bien que es imposible discernir si nos hallamos ante la descripción de un cuadro, es decir, una transposición de arte, o ante una mera recreación imaginaria de la escena bíblica, parece claro que podemos considerarlo un poema pictorialista: “is a picture, not of a picture, but of an event.” (Spitzer 1954, 10).

No hablamos tanto de una éfrasis de un cuadro real cuanto de una “pictorial narrative”, siguiendo la valoración del comparatista, con la que se describe la escena bíblica como si fuera un cuadro (hipotiposis). Para ello se inspira en la iconografía que determina la representación de Holofernes decapitado y el triunfo de Judit para poner ante los ojos del lector una “pintura verbal”. A priori, no existe posibilidad de verificar la fuente plástica que

overworked these correspondences, and by what amounted to a most unfortunate extension of the same kind of artificial parallel, they sometimes attempted to enclose the art of painting in an Aristotelian strait-jacket of dramatic theory. The result for criticism and practice was a serious confusion of the arts that resulted, as every one knows, in Lessing’s vigorous and timely attempt in the mid-eighteenth century to redefine poetry and painting and to assign to each its proper boundaries.” (Lee 1940, 202).

¹⁶ Para el concepto de “Spatial Form” y “Ekphrastic Principle”, ver Frank (2003) y Krieger (1992).

¹⁷ “The interior of the tent where the torso lies has all the markings of death, of “frozen” attitudes, of rigor mortis (*hielo*): the whole actual scene of the beheading, with the bodily and psychic reactions of the victim, can be reconstructed from the static “inhuman spectacle” that Lope displays before us as though he were describing an existing painting: the right shoulder of Holofernes hanging down from the bed, the left hand grasping in agony (*con el ansia*) the canopy of the tent, the stains of wine in his armour, the glasses and the table that he had overthrown in his fall. To all these pictorial details of destruction (to the red and the livid) is opposed the “resplendent” figure of Judith.” (Spitzer 1954, 9).

bien pudo seguir el Fénix, si interpretamos la descripción como una “veiled ekphrasis”¹⁸. Y de ahí que Spitzer afirme: “Whether Lope had seen an actual painting of «Judith’s triumphans» I am not able to say.” (1954, 2).

Pero que no exista una mención explícita a una remota fuente pictórica no significa que no pueda enmarcarse dentro de la preceptiva *ut pictura poesis*, tanto más cuanto que coincide la fecha aproximada de su composición con el apogeo de la hermandad de las artes. De hecho, el detallismo visual nos invita a establecer un oportuno *rapport de fait* que ejemplifica la relación del poema con las artes plásticas¹⁹.

Los detalles que componen la iconografía verbal de la descripción de Lope nos da pie a comparar el soneto con la pintura del periodo²⁰. El autor describe la escena a tenor de una pauta iconográfica que se corresponde con la disposición plástica de ciertos cuadros italianos, entre ellos, *Judith y Holofernes* de Tintoretto (Fig. 1) o Francesco Furini (Fig. 2).



Fig. 1²¹ - Tintoretto (ca. 1518-1594): *Judith y Holofernes* (1550-1560). Óleo sobre lienzo, 188 x 251 cm. Museo del Prado, Madrid.

¹⁸ El término de “veiled ekphrasis” fue acuñado por Steven Wagschal y desarrollado posteriormente por Frederick A. de Armas. Hace referencia a aquellos poemas descriptivos inspirados en cuadros reales. Este tipo de ékfrasis presentan o bien transposiciones de arte veladas y ocultas por el poeta, o bien descripciones siguiendo la iconografía figurativa del arte pictórico, como es el caso de la composición de Lope que analiza Spitzer.

¹⁹ “It may be assumed at this point that although Lope may have been familiar with the whole iconographic tradition of the Middle Ages and the Renaissance, he still has not copied any already existing painting, but has rather given his own pictorial rendering of the “spectacle” of God’s wrath (and triumph), as it actually happened.” (Spitzer 1954, 10).

²⁰ Simon A. Vosters (1990), Javier Portús Pérez (1999) o Antonio Sánchez Jiménez (2011) han analizado en detalle la relación de Lope con la pintura y la marcada influencia de esta en su producción.

²¹ Url: <http://www.wikiart.org/en/tintoretto/judith-and-holofernes#supersized-artistPaintings-241375> [17/12/2015].



Fig. 2²² - Francesco Furini (1603-1646): *Judith y Holofernes* (1636). Óleo sobre lienzo, 116 x 151 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Si comparamos el poema de Lope con los cuadros de Tintoretto y Furini, es evidente que estos responden a una misma iconografía. Aun cuando las diferencias entre las tres figuraciones del pasaje son notables, los detalles que conforman el esquema iconográfico de la descripción de Lope manifiestan una clara relación de hecho con las dos pinturas: el brazo derecho del cadáver colgando de la cama al suelo, el velo rojo revuelto, el tronco del cadáver de color blanco y pálido como el hielo, y el fuerte arnés abandonado. Evidentemente, las diferencias entre la poesía y las ilustraciones pictóricas del mismo pasaje saltan a la vista.

Según Spitzer, se observa una clara divergencia entre la yuxtaposición y contraposición de las dos escenas descritas por Lope — la derrota de Holofernes y el triunfo de Judit —, frente a la escena única representada por el arte pictórico a través del “momento pregnante” tras la decapitación del tirano. Aun así, los rasgos iconográficos comunes entre el poema y las pinturas promueven el *rapport de fait* que favorece su contextualización en el tópico *ut pictura poesis*. No se trata de una correspondencia explícita sino implícita, que procede de la doctrina figurativa sobre la que se inspira la composición de la “pictorial narrative”²³. No nos encontramos, como concluye el romanista austriaco, ante una écfrasis, a

²² Url: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Francesco_Furini_-_Judith_and_Holofernes_-_WGA08323.jpg [17/12/2015].

²³ La categoría de “pictorial narrative” de Spitzer se identifica plenamente con la noción de hipotiposis, tal y como fue definida por retórica clásica y renacentista. El modelo paradigmático que ofrece Quintiliano de la figura es, de hecho, una “pictorial narrative” de un saqueo. Para evitar la confusión, M^a Luisa López Grigera (1994, 135) aboga por la distinción entre hipotiposis estática (descripción amplificadora de objetos) e hipotiposis dinámica (descripción amplificadora de escenas).

saber, una descripción de un lienzo, sino ante una hipotiposis o figuración pictorialista de una escena como si fuera un cuadro imaginario²⁴.

Y es precisamente en este contexto, a raíz de la contraposición observada entre las descripciones de arte de Baudelaire y el “baroque *blason* or emblem poetry” de Lope, cuando el investigador austriaco identifica la éfrasis con “what the 19th century French Parnassian Théophile Gautier, himself under the Greek influence, will call «transposition d’art».” (1954, 10). La definición de la figura, entendida como descripción de arte, ya la encontramos esbozada en el artículo dedicado a Garcilaso a propósito del concepto de *enárgeia*, esto es, la ilusión visual asignada por la retórica antigua a tropos como la metáfora o a variantes descriptivas como la hipotiposis: “Ausonius has transposed in his ξ the illusionary effects of painting into words Garcilaso’s ξ in the third Eclogue find their place in this ancient tradition.” (Spitzer 1952, 248, n. 5).

Queda aclarada, pues, la transcendencia del estilo pictorialista y las descripciones enérgicas de Garcilaso y Lope tanto para la definición de la éfrasis en su acepción moderna, cuanto para la conformación, por parte de Leo Spitzer, de un modelo de análisis crítico asentado sobre las bases metodológicas de la Literatura comparada con las artes.

Referencias bibliográficas

- Bergmann, Emilie L. 1979. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- Flor, Fernando R. de la. 2007. “El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”, en *Hispanic Issues Online*, 2, p. 65-80.
- Frank, Joseph. 2003. “A forma espacial na literatura moderna”, traducción de Fábio Fonseca de Melo, en *Revista USP*, 58, p. 225-241. Título original: “Spatial Form in Modern Literature”.
- Heffernan, James A.W. 1991. “Ekphrasis and Representation”, en *New Literary History*, 22 (2), p. 297-316.
1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- López Grigera, M^a Luisa. 1994. *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Konuk, Kader. 2005. *Jewish-German Philologist in Turkish Exile: Leo Spitzer and Erich Auerbach*, en Alexander Stephan (ed.), *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees*. Berna: Peter Lang, p. 31-48.

La teoría literaria anglosajona viene denominando a estas hipotiposis de acciones pragmatografías, en recuerdo de la noción introducida a finales del siglo XVI por Henry Peacham en *The Garden of Eloquence*.

²⁴ En España, el retórico renacentista Antonio Lullio denomina, a esta suerte de hipotiposis dinámica o descripción diegética, *ekphrasis*, siendo esta la única mención al término latino, hasta donde llega nuestro conocimiento, en la retórica española aurisecular. La hipotiposis, al igual que la éfrasis, ha vivido un proceso de transformación que se inicia en Erasmo. Es en el Renacimiento cuando la retórica comienza a identificar la hipotiposis con aquella descripción que presenta la realidad en los mismos términos pictoriales que Lope en “Al triunfo de Judit”. A mediados del siglo XVI Alfonso de Torres define la figura del siguiente modo: “Otros la llaman hipotiposis, en[ar]gía, evidencia, representación; es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído.” (Torres 2003, 317).

- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Lee, Rensselaer W. 1940. "Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting", en *Art Bulletin*, 22, p. 197-269.
- Markiewicz, Henryk. 2000. «*Ut pictura poesis*»: historia del topos y del problema, traducción de Fernando Presa González, en Antonio Monegal(coord.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, p. 51-86. Título original: "«Ut pictura poesis». Dzieje toposu i problem".
- Orozco Díaz, Emilio. 1947. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.
- Plett, Heinrich. 2012. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden/Boston: Brill.
- Portús Pérez, Javier. 1999. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea.
- Rodríguez Posada, Adolfo. 2015. "A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro", en *Etiópicas*, 11, p. 126-156.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2011. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Scott, Grant F. 1996. *Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis*, en Frederick Burwick y Jürgen Klein (eds.), *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 315-332.
- Url: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/gscott.html>[17/12/2015].
- Spitzer, Leo. 1952. "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", en *Hispanic Review*, 20 (3), p. 243-248.
- Spitzer, Leo. 1954. "Lope de Vega's «Al Triunfo de Judit»", en *Modern Language Notes*, 69 (1), p. 1-11.
- Spitzer, Leo. 1955. "The «Ode on A Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar", en *Comparative Literature*, 7 (3), p. 203-225.
- Torres, Alfonso de. 2003. *Ejercicios de retórica*. Edición de Violeta Pérez Custodio. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos.
- Vega Ramos, M^a José, Carbonell, Neus (eds.). 1998. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Vosters, Simon A. 1990. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Vrânceanu, Alexandra. 2010. *La redécouverte de l'ekphrasis par Leo Spitzer et son influence sur les études de Littérature comparée américaines*, en Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (eds), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*. Padova: Esedra, p. 231-242.
- Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Zanker, Graham. 2004. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: University of Wisconsin Press.