



2. MÁS ALLÁ DEL ARTE
14 DE MAYO DE 2020
ISSN 2660-793X
Recepción: 19/02/20

***Tradición de la técnica efrástica y su
plasmación en la obra de teatro “La
Santa Liga” de Lope de Vega***

Inmaculada Cózar Martínez

Investigador Independiente - inmaculadacozar@gmail.com

**#Écfrasis
#descripciones #teatro
#SiglodeOro #Lopedevaga**



**Tradición de la técnica efrástica y su plasmación en la
obra de teatro *La Santa Liga* de Lope de Vega**

Inmaculada Cózar Martínez

RESUMEN: La técnica de la éfrasis ha contado con una gran tradición a lo largo de toda la literatura universal. Los primeros testimonios que tenemos de su uso aparecen en el mundo grecolatino y el género continúa en constante evolución hasta que encuentra uno de sus puntos álgidos en el Siglo de Oro, con el teatro de Lope de Vega, donde se aúnan pintura y poesía alcanzando unas características que sobrepasan la propia éfrasis. En este caso se puede observar cómo las particularidades del teatro tienen la capacidad de influenciar las cualidades de la éfrasis, de modo que se crea un nuevo concepto de la misma que está sometido al género dramático, algo que se analiza en una de las obras teatrales de Lope de Vega titulada *La Santa Liga* (1595-1603).

Palabras clave: Éfrasis, descripciones, teatro, Siglo de Oro, Lope de Vega.

ABSTRACT: The literary tool of ekphrasis genre has a great tradition throughout all of world literature. The first testimonies that we have of its use appear in the Greco- Latin world and it continues in constant evolution until it finds one of its high points in the Golden Age with Lope de Vega's Theater, where painting and poetry come together, reaching characteristics that surpass the ekphrasis itself. On this occasion it can be observed how the particularities of theater can influence the qualities of ekphrasis, reaching a new concept of it, which is subjected to the dramatic genre. This can be analyzed in one of the plays of Lope de Vega, called *La Santa Liga* (1595-1603).

Keywords: Ekphrasis, descriptions, theater, Golden Age, Lope de Vega.

Tradición de la técnica efrástica y su plasmación en la obra de teatro *La Santa Liga*
de Lope de Vega

Inmaculada Cózar Martínez

La técnica de la écfrasis es definida por Hermógenes en su obra *Ecphrasis Progyrnasmata* como “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos, una descripción que tenía la virtud de la *energeia*” (cit. en Murray 7). Esta es una de las primeras definiciones que se encuentran para la técnica en cuestión. En Grecia, en las escuelas de retórica se enseñaba y utilizaba la écfrasis como un ejercicio con el que se describía un objeto, persona o lugar con la finalidad de que el oyente pareciera ver lo que se estaba describiendo. Estos ejercicios prácticos eran los conocidos “progymnasmata”, que se aceptaban como demostración de la calidad y el alarde del dominio del lenguaje del rétor. Esta fórmula se comenzó a practicar entre los años 810-730 a.C. aproximadamente. Uno de los ejemplos más conocidos es el del escudo de Aquiles en *La Ilíada*, en la que la descripción del objeto se inserta en la narración de la obra. Estas exposiciones pueden encontrarse en numerosas obras, puesto que la técnica efrástica ha sido muy fructífera a lo largo de la historia.

El primer testimonio de una obra puramente efrástica lo constituyen las *Imágenes o Cuadros* (Εἰκόνες) de Filóstrato, autor griego de época imperial. Estas Imágenes han sido una gran fuente textual para la influencia de grandes pintores en la temática y la disposición de sus obras. Así, tenemos a artistas de la talla de Tiziano o Poussin que han bebido de la obra helenística. Posteriormente autores

como Calístrato (S.IV) dotan a sus célebres *Ekfraseis* (Ἐ κ φ ρ ά σ ει ς) de un valor educativo, ya que estas encomiaban a las piezas de arte famosas en la antigüedad.

Con el paso del tiempo estas descripciones se organizaron en torno a objetos plásticos de tipo descriptivo por lo que surgieron diferentes definiciones: por un lado, Leo Spitzer afirma que la *écfrasis* es “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica”; sin embargo, James Hefferman expone que es “la representación verbal de una representación visual”, y Claus Clüver la define como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (Alberdi 20). En el ámbito de las *écfrasis* tenemos constantemente una relación entre imágenes y palabras. En esta referencia plural de los textos a las imágenes nos encontramos, según Román de la Calle, con el recurso retórico de la *hipotiposis*¹, que se basa en provocar en el lector la imagen del texto a través de las detalladas expresiones que utiliza la *écfrasis*. De esta forma, los poetas son considerados como pintores y algunos autores de la Antigüedad como Luciano de Samósata², consideraba a Homero como príncipe de los pintores por su fuerza descriptiva. Así, partiendo del texto a través de la *hipotiposis* se llega a la imagen, y viceversa, partiendo de la imagen, a través de la *écfrasis* se llega al texto. Este doble entramado se produce con tanta simetría e intensidad que se crea un viaje de ida y vuelta formando un círculo relacional.

De igual forma, también nos podemos encontrar con distintos tipos de *écfrasis*. De acuerdo con esto, según L. A. Pimentel, podemos hablar de *écfrasis* referencial cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de

¹ Ya Quintiliano en su *Institutio oratoria*, describe esta figura estilística muy adecuada y pormenorizadamente.

² Rétor y escritor del siglo II d.C., de origen semita, que dedicó su vida a dar conferencias por todo el mundo Grecolatino, haciendo un gran uso del género de la *écfrasis* en las mismas.

écfrasis nocional cuando el objeto representado no es real y solo existe por y para el lenguaje, como es el caso de la descripción del escudo de Aquiles (207). Este último tipo eleva el lenguaje a la recreación de lo real, de lo plástico y lo autónomo, de manera que de un mundo sensible pasaría al inteligible. De acuerdo con L. Crescenzo (cit. en Eck 36), la écfrasis responde a tres condiciones: el carácter visual de la escena, la ilusión de la presencia y la intensidad emocional.

Por otra parte y en concordancia con lo anterior, nos encontramos con la sentencia “*Ut pictura poesis*”. Se considera a Simónides de Ceos (c. 556 – 468 a.C.) como el padre del debate en torno a la pintura y la poesía debido a su locución, que recuerda Plutarco en *Glor. Ath.* 346f: “ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, ‘*Poema pictura loquens, pictura poema silens*’” (cit. en Alberdi 19). Simónides de Ceos establece los dos términos que darán para un debate a lo largo de toda la historia, puesto que trata sobre las cualidades de la pintura y la poesía, equiparando ambas.

Horacio, posteriormente, escribe en *Arte Poética*: “*Ut pictura poesis*” (I, 361), igualando una vez más las dos formas artísticas pero esta vez sin matices diferenciadores. Plutarco, más tarde, retomó la sentencia de Simónides para plantear que la poesía posee la capacidad de hablar, mientras que la pintura carece de esta, por lo que se llega a la conclusión de que la pintura es inferior a la poesía.

Durante el Renacimiento, la poesía era considerada arte, mientras que la escultura y la pintura “al ser trabajos manuales” eran juzgados como faltos de intelecto. A esto, Leonardo da Vinci, según S. Cheeke, reformuló la frase de Simónides de Ceos como: “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura

cieca” (21) en su obra *Tratado de la pintura* (s. XVI), haciendo que ambas fuesen equiparables e incluso recíprocas.

A partir del Renacimiento, ambas son reconocidas como compensatorias y complementarias e, incluso, se señalan los elementos que utilizan tanto poetas como artistas para embellecer su expresión, estableciendo paralelismos, puesto que las dos comparten la subjetividad y la imaginación.

En España, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, hubo un gran ímpetu por parte de la élite de la sociedad por coleccionar obras de arte, llegando a exhibirse en los palacios pinturas de autores de la talla de El Bosco, El Greco, Tiziano, Botticelli, Rubens y muchos otros artistas de la época. En este contexto, la sociedad debía tener el conocimiento de arte para además de adquirirlos, ser capaces de hablar sobre ellos. Tanto la pintura como la escultura, utilizada para los jardines y patios, tuvieron una gran importancia en el ámbito social del Renacimiento. Debido a esto, no es de extrañar que muchos escritores describieran en sus textos diferentes obras de arte, siendo uno de ellos Lope de Vega.

Haciendo uso de la écfrasis, Lope de Vega recrea en sus obras objetos de arte, realizando una pausa en el diálogo o la narrativa. La mayor influencia de la écfrasis en el teatro vino de la mano de Terencio, puesto que su obra *Eunuco* comenzaba con una conversación acerca del poder de la pintura. Durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, la técnica ecfástica fue avanzando hacia diferentes formas y funciones, que se pueden estudiar en la obra de Lope.

Tenemos que tomar como precepto que el teatro es un arte visual destinado a ser representado y percibido por espectadores. En el caso de Lope, a mediados del

siglo XVII, se consideraba que sus obras, además de para ser representadas, también estaban confeccionadas para ser leídas. Aparecen, por tanto, en este sentido, muchas objeciones para la écfrasis, puesto que la función de la técnica podría cambiar al pasar de la representación a la pintura y viceversa, o al haberse representado la obra previamente, el texto completo se podría convertir en una écfrasis de lo que se ha visto.

Ahora bien, al formar parte la écfrasis del género de la retórica, a menudo tiene como propósito intensificar o transformar el ánimo y las pasiones. Es por ello por lo que el orador utiliza este tipo de técnicas para causar un efecto en quien lo escucha. Pero, de acuerdo con Armas, en las comedias esto cambia, puesto que además de ser escuchado, también es visto, de manera que lo visual puede cobrar tanta importancia como lo verbal (92).

Para ejemplificar el efecto de la écfrasis en el teatro de Lope de Vega, haremos uso de su obra *La Santa Liga* (1595-1603). Esta trata sobre la conquista de la isla de Chipre —que pertenecía a Venecia— a manos de Selín, regente del Imperio otomano. Para hacer frente a esto, se creó una coalición militar formada, entre otros, por España, Venecia y Roma conocida como Santa Liga de manera que pudieran frenar al Imperio otomano, lo que desembocó en la batalla de Lepanto (1571) con la derrota de la flota otomana. Pero aparte de la historia relatada en la obra, lo que nos interesa de ella es el simbolismo que toma la écfrasis para el desarrollo de la trama. El uso de este género literario se plasma en el personaje de Rosa Solimana, esposa de Selín. Este está locamente enamorado de ella y deja los asuntos de Estado para atenderla, algo que es criticado por todos sus compatriotas, como se observa en los versos 141-54:

CAUTIVOS MÚSICOS

En los brazos de Selín
está Rosa Solimana,
la flor de la Natolía
y la hermosura del Asia.
Cuanto Selín con poder
de jenízaros allana,
tanto rinde con sus ojos,
porque cuanto miran matan.
¡Dichosa el alma que rinde
a quien el mundo rinde parias!
A Rosa, la paz que goza
le debe la bella Italia,
pues por gozar su hermosura
Selín desprecia las armas.³

El papel de Rosa en la obra incita a pensar que es una de las causas de la caída del Imperio, puesto que aparece como una metáfora de Venus, siendo Marte Selín, es decir, el amor sobreponiéndose a la guerra. Y esto se plasma en el cuadro que Selín encarga a Tiziano para que pinte, mostrándose el artista en persona en la obra y refiriéndose a la propia pintura:

TIZIANO

Aquesta traje,
que a vuestra sala ofrezco (vv. 813-14)

³ Todas las citas expuestas están obtenidas de la edición de Miguel Renuncio Roba.



Tiziano, Vecellio di Gregorio? *Rosa Solimana*. Mable Ringling Museum of Art, siglo XVI. Saratota, Florida.

Esta pintura, o una copia de la época, se conserva a día de hoy y se encuentra en Florida:

En ella se muestra el retrato de Rosa Solimana representada con una rosa sobre el pecho, que hace referencia a la flor propia de Venus, como símbolo de la pasión amorosa. Además podemos observar que en una de sus manos sostiene una comadreja, algo que, en la iconografía cristiana, representa la lujuria y la manipulación. Es por ello por lo que el uso de este animal puede guardar una crítica o un guiño a su poca bondad como mujer. Por lo que podemos llegar a percibir que la figura de Rosa se convierte en un signo misógino que plasma el efecto negativo que ejerce la mujer sobre el hombre. En este punto es donde aparece la écfrasis en la obra de Lope, puesto que, a través de la descripción de Rosa, nos desarrolla la trama y el posible desenlace, que ha de cambiar cuando Selín deja de estar cegado

por su amor hacia Rosa y vuelve a hacerse cargo de los asuntos de Estado, mandando a sus generales a conquistar territorios para expandir su Imperio:

SELÍN

Ciego de amor y de su ardiente llama,

amigos, desprecié vuestro consejo,

lejos de la virtud y de la fama.

Hoy he visto, Pialí, mi padre viejo;

hoy, Mustafá, mi viejo padre he visto;

hoy, Uchalí, mi infamia vi en su espejo.

No sólo me mostró que no conquisto

un dedo más de tierra de mi herencia,

pero que apenas a su guarda asisto (vv. 661-70).

La écfrasis no se muestra tanto en el texto como en lo subjetivo de la obra, puesto que es el papel de Rosa el que ejerce el cambio en la trama. A través de su descripción se excusan las acciones de Selín y sus comportamientos ante la dirección del Imperio. El retrato de Rosa, como afirma Armas, se mostraría en el primer acto del teatro para aquellos que no lo conocieran, de manera que se pudiera relacionar como el elemento de lujuria que desencadenaría la victoria de la Santa Liga (70).

Ahora bien, en este drama, la écfrasis no aparece como en la mayoría de las obras, en las que se hace uso de ella para describir a algunos personajes, enfatizarlos o afectar su papel en la obra. En este caso la écfrasis va más allá y toma tintes morales, puesto que el retrato que realiza Tiziano es un símbolo o imagen de la visión que tiene el Senado veneciano del Imperio otomano. El hecho

de haber escogido esta obra para señalar la écfrasis en el teatro de Lope de Vega ha sido motivado por este mismo aspecto, para mostrar cómo esta puede alterar su configuración y percepción cuando se trata de una obra de teatro.

Sin embargo, no en todas las obras del autor aparece la écfrasis de la misma forma. En algunos dramas como *La viuda valenciana* (1599-1600) o *La locura por la honra* (1610-12), la écfrasis atiende a los sentimientos de los personajes, alterando los mismos. Es interesante comentar que en esta primera obra también se presenta una pintura de Tiziano, por lo que el pintor debía ser altamente conocido en el círculo de Lope de Vega.

De igual manera, la elección de Lope de Vega para estudiar la écfrasis en el Siglo de Oro atiende a que, posiblemente, sea el mejor escritor que aúna pintura y poesía en sus obras y de múltiples formas, como se ha podido observar, mostrando cómo la écfrasis aparece en continuo cambio y se encuentra sometida al género en el que se manifiesta. Así se hace patente la capacidad de modificar su uso tradicional, es decir, como una descripción de un objeto real o imaginario, para dar paso a significar el detonante del drama en el caso que nos atañe, el del teatro, y en la obra elegida para mostrar tal afirmación.

Por tanto, se ha observado cómo esta técnica utilizada, en un principio, para describir objetos, personas o cosas, va más allá y toma un ápice de subjetividad en el teatro de Lope de Vega, haciendo que cobre la máxima importancia para el desarrollo y la culminación de la trama.

Bibliografía

- Alberdi Soto, Begoña. "Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis." *Revista Literatura y Lingüística*, vol. 33, 2015, pp. 17-38.
- Armas, Frederik de. "¿Es éste Adonis? La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega." *eHumanista*, vol. 24, 2013, pp. 60-78.
- Calle, Román de la. El espejo de la Ékphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. –La crítica de arte como paideia-, *Cuadernas*, 2005.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester UP, 2010.
- Eck, Virginie. *L'Ekphrasis au travers des textes de Cébès de Thèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos: traductions et interprétations aux XVè, XVIè et XVIIè siècles*. DESSID, 2003.
- Harvey, Judith. *Ut Pictura Poesis*. U. of Chicago, 2002.
- Horacio. *El arte poética*. Traducción de Tomás de Yriarte. La Gazeta, 1777.
- Murray, Krieger. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. The Johns Hopkins UP, 1992.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." Poligrafías, *Revista de Literatura Comparada*, vol. 4, 2003, pp. 205-15.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Écfrasis: visión y escritura*. Editorial Fragua, 2014.
- Vega, Lope de. *La Santa Liga*. Edición de Miguel Renuncio Roba. Association for Hispanic Classical Theater, 2007.