

La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la Retórica y la Teoría literaria

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA

Universidad de Bucarest

Resumen

*En este artículo analizamos el concepto de "pintura verbal" en clave retórica y poética. Desde la definición de *enárgeia* pergeñada por Aristóteles, como la portentosa cualidad reconocible en aquellas representaciones vívidas que intentan poner el objeto ante los ojos del oyente/lector, la noción ha sido objeto de una profunda evolución, la cual entraña un considerable elenco de dificultades que determinan su ontología. Como consecuencia de la tensión que presentan las diferentes formalizaciones verbales de la imagen literaria, abordaremos el análisis teórico de las tres variantes descriptivas a la luz de la Poética y la Retórica: la descripción en un sentido general, entendida como aquella representación literaria de un referente, tanto espacial como visualmente; la hipotiposis o aquella descripción pictorialista de escenas y lugares que implica la concepción del objeto como una obra de arte plástico; y la écfrasis, definida por Heffernan como la representación verbal de una representación plástica. No obstante, ante la imposibilidad de limitar nuestra perspectiva a los criterios clásicos de la retórica por el avance conceptual que han experimentado las variantes descriptivas en el contexto de la Teoría literaria del siglo XX, defenderemos en este artículo la consideración de determinados aspectos que pueden ayudarnos a establecer una clara distinción entre descripción, hipotiposis y écfrasis como figuras discursivas.*

Palabras clave

Pintura verbal, Enárgeia, Descripción, Hipotiposis, Écfrasis.

La distinción entre descripción, hipotiposis y écfrasis no viene marcada tanto por sus rasgos esenciales cuanto por la función poética que tales figuras desempeñan dentro del discurso. No obstante, ni siquiera una demarcación funcional de las tres especies descriptivas enfrentadas tradicionalmente a la narración en el contexto de la Retórica y la Poética es suficiente para delimitar el ámbito de cada una de ellas.

Es necesario, por ende, no sólo atender a sus funciones como figuras poéticas sino también no perder de vista la problemática que estas establecen entre signo y referente. Dicha problemática impide que en numerosas ocasiones sea poco menos que una quimera distinguir entre una descripción y una hipotiposis, es decir, entre una descripción que representa verbalmente la realidad y sus objetos de acuerdo a sus circunstancias y accidentes, y aquella que, al representarlos, los presenta de tal

forma que el lector tiene la impresión de tener ante los ojos no tanto una realidad física cuanto una obra de arte⁴⁸.

Así mismo sucede con la ya clásica oposición establecida entre hipotiposis y écfrasis, si seguimos la afortunada definición de esta última enunciada por James A.W. Heffernan: “verbal representation of visual representation” (1993: 3). Hasta tal punto es problemática la distinción entre las diferentes variedades descriptivas, en especial entre la écfrasis y la hipotiposis, que W.J.T. Mitchell ha llegado a afirmar, no sin cierta ironía, que “no hay nada que distinga gramaticalmente la descripción de una pintura de la descripción de una naranja sevillana o un juego de béisbol” (2009: 143).

En realidad, podemos alegar que ni siquiera los retóricos clásicos parecen ponerse de acuerdo al respecto. En parte, porque hablamos de figuras del discurso que han estado presentes desde los orígenes mismos de la poesía y han sufrido a lo largo de la historia cambios tan drásticos y tan profundos que es imposible entregar definiciones exactas y unánimes de las mismas. Podemos alegar que, desde la Antigüedad clásica, cada época ha ofrecido su propia definición de la descripción, siempre de acuerdo a aquellos ideales estéticos que la identificaban como tal.

Como sabemos, el término descripción procede de la voz latina *descriptio*: el acto de representar por medio del lenguaje las circunstancias que permiten reconocer una realidad. La descripción se contrapone pues al concepto de diégesis o narración, esto es, la representación secuencial de hechos o acontecimientos. Ambas son formas de mimesis poética: en tanto que la narración representa fundamentalmente acciones, la descripción “pinta” sus circunstancias. Pero tales circunstancias no sólo se limitan al mero hecho de escenificar las acciones narradas por parte del historiador, el poeta o el orador, sino también de figurar verbalmente lo inanimado. Esta última apreciación es clave para entender el contexto en el que nace el concepto de *enárgeia*, el término con el cual, desde la crítica alejandrina,

⁴⁸ Si bien Quintiliano entronca la facultad de la *enárgeia* tanto con la evidencia como con la hipotiposis, llegando a comportarse como sinónimos puros en *Instituciones oratorias*, optamos por considerarlas a efectos teóricos de forma independiente. Los diferentes pasajes en los que el retórico latino reflexiona sobre la facultad enérgica, por la cual el objeto es puesto por el orador o poeta “sub oculis subiecto”, nos dan pie a contextualizar y restringir el alcance de la evidencia al plano de la retórica, y de la hipotiposis al marco de la poética, conforme a los diferentes roles que cumple la *enárgeia* en uno y otro contexto. Así lo interpretaron los autores renacentistas de los *progymnasmata*, donde la finalidad persuasoria de la evidencia oratoria se desliga de la hipotiposis, gracias a la influencia de Reinhard Lörich, Juan Lorenzo Palmireno y Alfonso de Torres a partir de la segunda mitad del siglo XVI, de la hipotiposis poética. Según María de la Almodena Zapata Ferrer, “el fin de la *ἐκφρασις* oratoria va íntimamente ligado al fin del discurso; es decir la descripción clara y evidente tiene como finalidad última la persuasión, mientras que el fin fundamental de la *ἐκφρασις* poética es una mejor comprensión del relato por medio de la evidencia” (Zapata Ferrer 1986: 12-13). A fuerza precisamente de la evidencia desatada por la pintura de los hechos, el orador consigue demostrar la veracidad de su alegato; en tanto que merced a la pintura detallada que propicia la hipotiposis los poetas logran provocar la *ekplexis* o conmoción en sus oyentes/lectores como expone Pseudo-Longino. He aquí la razón que fundamenta nuestra división.

designamos la ilusión de vivacidad visual que las palabras proyectan sobre nuestra imaginación⁴⁹.

La potencialidad visual de la poesía fue discutida por primera vez por Aristóteles en la *Retórica*, tratado en el que el Estagirita estudia este peculiar efecto por el cual las palabras ponen lo representado ante los ojos. Según el filósofo ateniense, la *enárgeia* cobra vigor cuando dichas palabras forman “signos de cosas en acto” (Aristóteles 1994: III, 539, 25). De acuerdo con Quintín Racionero, de la *enárgeia* se desprende un efecto sensibilizador que está estrechamente relacionado con la *enérgeia* (acción, energía) y de ahí la confusión habitual entre ambas nociones⁵⁰. En términos literarios, cobra vigor cuando o bien el poeta personifica una realidad inanimada por medio de la prosopopeya; o bien, merced a la correspondencia conceptual implícita en toda metáfora, dota a la expresión de *enérgeia*, es decir, de movimiento anímico, de fuerza poética, de acción, de energía (cfr. Hagstrum 1958: 12).

Ya el maestro de Aristóteles, Platón, había hecho hincapié en el efecto visual de las palabras, al comparar en *Filebo* el recuerdo con un escritor ya la imaginación con “[u]n pintor, que después del escribano traza en las almas las imágenes de lo dicho” (1997: 39b, 74). La comparación de Platón aunque extremadamente bella procede de un hecho tan significativo como que los antiguos griegos carecían de una palabra que designase de forma individual el acto de escribir, por cuanto la escritura dentro de la mentalidad oral griega no venía a ser más que un dibujo de las grafías, valga la redundancia. Tanto es así que en este peculiar pasaje señalado de *Filebo* los dos verbos griegos que designan la labor del “gramático” y la del “zoógrafo” son el mismo: γράφω⁵¹. Si bien la escritura perdió su cariz original

⁴⁹ Preferimos traducir en este artículo *enárgeia* como evidencia o vivacidad para evitar la confusión con la nitidez (*nitidiora*) y la claridad (*perspicuitas*), ambas propiedades del discurso para Quintiliano en *Instituciones oratorias*. Si bien la ilusión visual de la *enárgeia* implica siempre la nitidez y claridad del discurso, los retóricos no la consideran una propiedad sino un efecto visual ligado a la figura de la hipotiposis o evidencia. Así pues, es posible defender que la *enárgeia* (visualidad imaginaria) se contraponen a la *opsis* aristotélica (visualidad ocular).

⁵⁰ “Con esta expresión (*pròommatonpoieîn*, ‘poner ante los ojos’ o ‘saltar a la vista’) designa Aristóteles la consecuencia fundamental de la *léxis*, cuando ésta se aplica a *hacer sensible* (o *representar sensiblemente*) el contenido del mensaje. Esta virtud aparece sistemáticamente relacionada [...] con la metáfora por analogía, lo cual puede interpretarse o bien como que es con tal metáfora como principalmente se consiguen dichos efectos sensibilizadores, o bien —lo que así mismo es posible— como que la operación de hacer sensible el contenido de la *léxis* es lo que hace en particular elegantes a las metáforas por analogía [...] [E]ste efecto sensibilizador se hace depender de la ‘nitidez’ (*enárgeia* [...]) o capacidad evidenciadora de la *lexis* [...] Aristóteles señala, además, que el efecto sensibilizador (y, por lo tanto, también la ‘nitidez’) se consigue cuando la expresión es ‘signo de una cosa en acto’. Acto (*enérgeia*) está aquí tomado lo mismo en su sentido técnico —opuesto a potencia (*dýnamis*)—, como también en el sentido original de ‘acción’” (Aristóteles 1994: 539, n. 212).

⁵¹ João Adolfo Hansen corrobora esta idea aquí introducida. En su excelente artículo dedicado a la écfrasis a la luz de los postulados retóricos en torno al género demostrativo o epidíctico en el que se encuadra como figura, el teórico brasileño también circunscribe el origen de la expresión “pintura verbal” a la polisemia del verbo griego γράφω: “A equivalência de escrita e pintura no *gregographein* permite não a identidade da poesia e da pintura, por exemplo, mas a homologia dos procedimentos miméticos aplicados a uma e outra” (Hansen 2006: 91). Por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso, al referirse al poder descriptivo de Tucídides, emplea a semejanza de Platón el verbo griego “γράφω”. Este doble sentido que encierra el verbo “dibujar” o “trazar” en griego explica por qué Luciano de

como dibujo una vez derivada en la concepción ya no gráfica sino literaria de los latinos, la connotación se mantuvo por extensión para el acto de describir: el “dibujo” o “pintura” de imágenes o fantasías en la psique del oyente/lector. He aquí el origen de la expresión “pintura” verbal que se mantendrá como sinónimo de descripción hasta nuestros días.

Así pues, aunando Cicerón el legado retórico griego bajo el signo ecléctico del periodo helenístico, no sorprende que identificara plenamente en *De finibus bonorum et malorum*, como bien ha recogido Heinrich F. Plett (2012: 14) en su excelente trabajo sobre la *enárgeia*, el acto de describir con la pintura verbal (“*verbis depingere*”) y la ilusión de tener ante los ojos ya no tanto el objeto descrito como una representación pictórica del mismo (“*si modo id pictura intellegiposset*”). Pero no fue Cicerón el único autor que, en los albores de la retórica romana, se vio atraído por aquello que Platón (1986: X, 462d, 469) denominaba “pintura sombreada” de la poesía. El autor de la *Retórica a Herenio*, por ejemplo, da cuenta de diferentes figuras, cuya importancia es crucial para la historia de la teoría descriptiva posterior, tales como la *effictio* (prosopografía, retrato), la *notatio* (etopeya, caracterización) o la *demonstratio*, siendo esta última uno de los múltiples términos latinos que designan la *enárgeia* griega. De hecho, tanto Cicerón como el autor anónimo de la *Retórica a Herenio* no emplean el verbo latino *describere* sino *depingere* (pintar) y *effingere* (figurar)⁵².

Aun con todo, se le suele adjudicar a Quintiliano el honor de haber sido uno de los primeros retóricos en abordar con propiedad la naturaleza de la descripción. Precisamente gracias a él tenemos noticia de que términos tales como *enárgeia*, evidencia o hipotiposis circulaban ya entre los gramáticos latinos. A raíz de la fortuna alcanzada por *Instituciones retóricas* a partir del Renacimiento, dicho efecto se convertirá en uno de los pilares centrales de la teoría descriptiva; de tal modo que, todavía en nuestros días, la *enárgeia* sigue siendo fuente de confusión y polémica entre los especialistas en la materia, a causa de la compleja teoría que forjó Aristóteles en torno a ella, y la facilidad con la que esta se ha venido identificando erróneamente con su parónimo *enéргеia*.

Así las cosas, es de notar que Quintiliano no ofrece una definición de *descriptio* empleando la terminología a la que solemos referirnos cuando hablamos

Samosata en *Los retratos* (1988: 8, 429) ensalza a Homero como el mejor de los “pintores” o artistas figurativos (“*μαλλονδέ τόν αριστον των γραφέων*”), consideración que alcanzará el grado de máxima dentro de la doctrina renacentista *ut pictura poesis* por influencia de Petrarca, quien en el “Trionfo della Fama” considera al aedo griego “primo pintor de la memoria antiche”.

⁵² Cabe apuntar que del verbo latino *effingere* deriva el nombre de la *effictio* y la *effiguratio* retóricas. Según Casilda Elorriaga, “[e]l término latino *effiguratio* significa propiamente cuadro en relieve, y recoge los dos significados griegos de hipografía e hipotiposis” (1990: 316, n. 3). La propia noción de figuración entronca con la etimología de ficción, siendo esta en origen una creación artística por medio de representaciones visuales, es decir, imágenes, o bien icónicas o bien imaginarias. Asimismo, el verbo *effingere* cuya variante original es *ecfingere*, establece un significativo paralelismo con el verbo griego *ἐκφέρειν* (exponer o explicar por medio de palabras una realidad). El sentido en ambos casos se orienta hacia la representación, la mimesis, de una realidad inanimada y por tanto muda. En el caso de la mentalidad griega, dotándola de voz; en el caso de la latina, mediante la figuración de su apariencia física.

de aquellas explicaciones literarias detalladas y ordenadas que representan una realidad, de manera que dé cabal idea de su apariencia visual; antes bien, el retórico latino define la descripción a la luz de la hipotiposis, término poco frecuentado por los críticos actuales, equivalente a *demonstratio*, *evidentia*, *hipographé* o *diatyposis*, pero de vital importancia para entender no sólo la evolución de la *enárgeia* y el establecimiento de la doctrina *ut picturapoesis* en el Renacimiento, sino también para el desarrollo del pictorialismo enunciado por Jean H. Hagstrumen la década de 1950:

Pero aquello de poner una cosa, como dice Cicerón, delante de los ojos, se suele hacer cuando se cuenta un suceso, no sencillamente, sino que se demuestra cómo sucedió, y no todo, sino por partes; lo cual comprendimos en el libro anterior en la evidencia, cuyo nombre dió Celso también á esta figura. Otros la llaman hipotiposis, esto es, una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos (Quintiliano 1916:IX, 2, II, 92-93)⁵³.

Como se puede observar, el retórico latino suscribe en todo momento la hipotiposis o evidencia a la *enárgeia*, en virtud de la cual, como ya hemos adelantado en referencia a Cicerón, el orador o el poeta logra poner el objeto representado delante de los ojos (“sub oculis subjectio”) por medio de una “pintura verbal”.

La vivacidad enérgica que evocan las palabras merced a la hipotiposis centra buena parte de las reflexiones de Quintiliano con respecto al adorno. Apoyándose en lo expresado por Cicerón, retoma el planteamiento de Aristóteles desde un enfoque nuevo. Si bien el Estagirita ya había hecho hincapié en la capacidad de la *enárgeia* para mover el ánimo a través de la imaginación, el autor latino ofrece por añadidura un elenco de criterios formales que explican la razón de ser de la

⁵³ Es oportuno anotar que Rodríguez y Sandier traducen la voz latina empleada por Quintiliano en este pasaje, “forma rerum”, por “pintura de las cosas”, tal vez influidos o bien por la identificación entre hipotiposis y pintura ya presente en las retóricas del Siglo de Oro o la afortunada identificación sugerida por Dumarsais y Fontanier entre esta y la figura conocida en la crítica francesa neoclásica como *tableau*. Asimismo, cabe advertir que la traducción española de Rodríguez y Sandier de este pasaje del Libro IX de la obra de Quintiliano está mutilado. En la traducción al español no se encuentra traducida la crucial reflexión de Quintiliano acerca de la *diatyposis*. El autor latino identifica la diatiposis con aquella “translatiotemporum” (μεταστασις en griego) que persigue la evidencia del alegato oratorio no a través de los hechos sucedidos sino por medio de una narración ficticia de los hechos potenciales que bien podrían suceder. A juzgar por la sutil diferencia señalada, podemos sostener que mientras la hipotiposis, para lograr la evidencia de los hechos, presenta una descripción enérgica de un caso real ya pasado, la diatiposis lo logra mediante una descripción vívida de los acontecimientos futuros, hipotéticos, irreales, esto es potencialmente factibles. Es interesante observar que el fundamento enérgico de Quintiliano reposa sobre el contraste, procedente de Cicerón, muy discutido en el Renacimiento a la luz de la doctrina *ut picturapoesis* entre el sentido visual exterior de los ojos y el sentido visual interior del intelecto: “non vidistis oculis, animis cernere potestis” (Plett 2012: 67, n. 7). De crucial importancia es además la máxima incluida en este pasaje referido y no presente en la traducción española en el que el retórico latino establece la distinción ejemplar para la actual teoría literaria entre el relato temporal de la narración y la ilusión visual de la descripción: “non enim narrari res sed agi videtur” (Plett 2012: 68, n. 7). Por último, cabe recordar que la figura de la diatiposis también se halla presente en los *Ejercicios de estilo* de Teón (1991: 109, 123) como una equivalencia de la hipotiposis, hecho que nos permite establecer un *rapport de fait* entre uno y otro autor, como veremos.

vivacidad visual como figura retórica. Es aquí donde encontramos la semilla que hará germinar la teoría de la *écfrasis* recogida por los *progymnasmata* atenienses y bizantinos⁵⁴:

A veces de muchas circunstancias resulta la pintura de lo que intentamos representar. [...] Por este medio se pondera la compasión en la toma de una ciudad. El que dice que fué tomada, sin duda alguna comprende cuanto sucede en tal calamidad; pero esta fría narración no penetra hasta lo interior del alma. Pero si se descubre lo que esto encierra dentro de sí, se verán las llamas volar por los templos y casas, el estallido de los edificios arruinados, la confusa gritería y ruido de los lamentos de todos, el huir unos sin saber adónde, el abrazarse otros con los suyos en el último aliento, el llanto de niños y mujeres, los miserables ancianos reservados para ver esta calamidad, el saco de lugares sagrados y profanos. Demás de esto se verá á unos cargados de la presa; á otros que vuelven por lo que ha quedado; á los que van encadenados delante de los saqueadores; á las madres forcejando por no soltar de los brazos á sus hijos, y finalmente la pelea de los mismos vencedores por sacar de cada uno más ganancia. Todo esto, aunque yava comprendido en el nombre de saqueo, es menos decirlo todo junto que cada cosa de por sí (Quintiliano 1916: VIII, v, 49-50).

A tenor del modelo que ofrece Quintiliano, observamos que la descripción entendida como hipotiposis no alcanza la *enárgeia* únicamente a través de los recursos enumerados por Aristóteles; bien al contrario, el autor latino proporciona nuevos criterios que amplifican el alcance y dimensión de la “pintura verbal” más allá de la metáfora y la prosopopeya. A su juicio, tres son los modos fundamentales de alcanzar la *enárgeia*: el primero, “cuando con palabras ponemos una viva imagen de la cosa” (1916: VIII, v, 48); el segundo, cuando “de muchas circunstancias resulta la pintura de lo que intentamos representar” (1916: VIII, v, 49); y el tercero, “cuando aquella mutua correspondencia por la que se comparan ambas cosas, las pone á la vista y las manifiesta á un mismo tiempo” (1916: VIII, v, 52). El primero corresponde al estilo pictorialista, rasgo esencial de la “pintura verbal” por antonomasia; el segundo, encuentra su fundamento en la *amplificatio* y que Quintiliano ejemplifica en virtud del modelo ofrecido de la hipotiposis del saqueo; y el tercero, que entronca con el criterio aristotélico, cuyo fundamento, conforme ala lectura de María Luisa López Grigera, vendría a identificarse con “lo que llamamos nosotros alegoría, es decir, el presentar delante de los ojos, en imágenes sensibles ideas abstractas, virtudes, vicios” (1994: 135)⁵⁵.

⁵⁴ La concepción de Quintiliano se ve claramente respaldada por la definición de descripción que brinda Teón: “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado” (1991: 118, 136). Esta misma definición es compartida por los autores de la *progymnasmata* posteriores —Hermógenes, Aftonio, Nicolao, etc.—, y se halla presente en los manuales de retórica actuales para definir la evidencia o hipotiposis (cfr. Azaustrey Casas 1997: 124).

⁵⁵ Según Grigera, del primer modo señalado por Quintiliano derivan las descripciones o hipotiposis estáticas; del segundo modo, las dinámicas. Las primeras representan objetos como si fueran cuadros; en tanto que las segundas, representan las acciones como si fueran escenas dramáticas. Como veremos a continuación, la diferencia entre narración y descripción, aunque presente ya en la retórica helenística, no será asumida hasta la llegada de la retórica renacentista (cfr. Elorriaga 1990).

En resumen, para Quintiliano la hipotiposis tiene lugar cuando el orador, historiador o poeta representan la realidad en función de la conceptualización del referente en términos plásticos por medio de símiles, metáforas, correspondencias o alegorías; pero asimismo, he aquí la novedad, presentando ante el oyente/lector cada cosa de por sí de manera detallada y minuciosa (*ex pluribus*), merced a la amplificación del discurso por medio de una enumeración de rasgos (*amplificatio*).

La *enargeia*, según el autor latino, es uno de los efectos más destacados para dotar de ornato el discurso. Su función es favorecer la demostración de los argumentos en virtud de la *evidentia* o *demonstratio*, así como la claridad (*perspicuitas*) de la “pintura”, “por cuanto esta se deja ver, y la otra evidencia la cosa” (Quintiliano 1916: VIII, v, 48). En el contexto de la oratoria, la hipotiposis logra presentar de manera evidente la veracidad de su alegato ante el foro—de ahí que Quintiliano la denomine en tal contexto *evidentia*—; en tanto que en la poesía, conduce a la presentación de cuadros imaginarios en la mente del lector (*phantasias*).

Por otra parte, si bien el retórico latino no establece criba alguna entre la descripción y la hipotiposis, sí introduce una clara contraposición entre las variantes descriptivas mencionadas y la diégesis. El poeta que se limita a narrar el saqueo “sin duda alguna comprende cuanto sucede en tal calamidad”; en cambio, “esta fría narración no penetra hasta lo interior del alma” (Quintiliano 1916: VIII, v, 49-50)⁵⁶. He aquí el pilar sobre el cual en lo venidero la Poética construirá la consabida distinción narratológica entre recreación de entidades y representación de acciones.

Ahora bien, en la mentalidad retórica clásica, la descripción, así como sus distintas especies, podían tener por objeto referentes que hoy consideramos tanto más propios de la narración que del que hacer descriptivo. Tenemos constancia de la apenas existente distinción en la Antigüedad entre relato y pintura, a juzgar por los diferentes tipos de descripción enumeradas por los autores de los *progymnasmata*. Sorprende, por ejemplo, que los principales representantes junto a Quintiliano de la teoría descriptiva en el periodo helenístico —Teón, Hermógenes, Aftonio y Nicolao— incluyan dentro de los posibles referentes de la écfrasis, acciones tales como cercos, batallas o combates.

Las categorías ecfrástica recogidas por la retórica clásica dan habida cuenta de que las acciones no eran territorio exclusivo de la narración en la Antigüedad. Incluyen tanto cronografías —descripción de estaciones— como pragmatografías —descripción de objetos y acciones—. No obstante, será el retórico Nicolao quien cristalice la oposición entre narración y descripción a efectos de la *amplificatio* ya presente en Quintiliano:

⁵⁶Esta idea también fue recogida por el retórico bizantino Nicolao a partir de Quintiliano, para establecer el criterio sobre el cual, en lo venidero, se articulará la oposición entre la descripción y la narración: “[Ecphrasis] differs from narration in that the latter examines things as a whole, the former in part; for example, it belongs to a narration to say ‘The Athenians and Peloponnesians fought a war’, and to ecphrasis to say that each side made this and that preparation and used this manner of arms”. (Nicolao 2003, 68-69, 167).

[Ecpheasis] differs from narration in that the latter examines things as a whole, the former in part; for example, it belongs to a narration to say “The Athenians and Peloponnesians fought a war”, and to ecphrasis to say that each side made this and that preparation and used this manner of arms (Nicolao2003: 68-69, 167).

A juzgar por el término empleado por Nicolao, cabe reparar en el cambio que se ha obrado desde el tratado de Quintiliano a las colecciones de ejercicios retóricos de los autores neosofistas. En tanto que el autor latino se refiere a la descripción como evidencia, en el caso de los retóricos atenienses y bizantinos, se emplea el equivalente griego écfrasis o, en su defecto, diatiposis/hipotiposis⁵⁷.

El desdoblamiento del término para enunciar el fenómeno descriptivo viene forzado, como hemos visto, por la problemática adaptación latina de la voz con que los griegos designaban la representación verbal de la realidad. Ahora bien, al asumir el legado retórico los latinos no tradujeron el término griego original por “pictura” sino que introdujeron una palabra nueva, “scriptio”, dando fe así de la nueva concepción literaria en Roma. A su vez, el acto de describir pasa a designarse en latín “descriptio”, esto es, una transcripción de la realidad por medio de palabras desde un modelo dado. Obsérvese que este significado casa a la perfección con la etimología de hipotiposis (bajo un tipo o modelo), hecho por el cual podemos intuir que tal vez el término en cuestión, como se interpreta a partir de la mención de Quintiliano, ya circulase entre los retóricos griegos anteriores para referirse a aquellas descripciones amplificadas de los oradores que provocaban la *enárgeia* o *evidentia* en la audiencia.

Pero la evolución de la terminología descriptiva se ve jalonada con la llegada de la neosofística. *Ekphrasis* es el término con el cual Teón designa a la *descriptio*⁵⁸. Según María Dolores Reche Martínez (Teón1991: 35-38), Teón y Quintiliano son contemporáneos, lo cual desestima que el retórico griego se haya inspirado en el autor latino y se trate pues de una traducción. Si bien Teón no emplea el término hipotiposis, sí se refiere a la evidencia oratoria con la variante *diatyposis*, como ya hemos adelantado. Este hecho nos permite concluir que los

⁵⁷ Ya hemos indicado anteriormente que el término écfrasis procede etimológicamente del verbo griego ἐκφράζω. Hagstrum define la écfrasis, por ejemplo, de acuerdo a una interpretación epigramática de su etimología: “I use the noun ‘ecphrasis’ and the adjective ‘ecphrastic’ in a more limited sense to refer that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object” (1958: 18, n. 34). La écfrasis pudo estar en su origen estrechamente relacionada con la figura retórica de la prosopopeya, la cual, como hemos visto, es uno de los principales procedimientos designados por Aristóteles a fin de poner ante los ojos el objeto representado por medio del efecto enérgico.

⁵⁸ Según Graham Zanker el primer registro de la écfrasis se localiza en la *Ars retórica* que durante años fue falsamente atribuida a Dionisio de Halicarnaso. A juicio del crítico, es posible que la noción sea anterior al siglo I a.C., pero alega que si su uso fuese habitual entre los tratados de retórica, tanto Dionisio de Halicarnaso como Cicerón, con toda seguridad, se habrían hecho eco del término: “*Ἐκφρασις* itself seems to be a relatively late coinage and, so far as we know, Theon is the first to have given it formal definition. We do not find an example of the noun till the first century A.D. to which the *Ars Rhetorica* [...] for its criticism of *Ἐκφρασις* must be ascribed [...] In the light of the fragmentary nature of our evidence it would be wrong to exclude the possibility that the term was current earlier, but Cicero, Dionysius of Halicarnassus and others would surely have used it in their treatises if it existed in their time” (Zanker 1981: 305).

términos *ekphrasis* y *diatyposis/hypotyposis* eran los equivalentes en la retórica griega para los latinos *descriptio* y *evidentia/demonstratio*.

Pues bien, la introducción de la voz griega *ekphrasis* no hace sino favorecer una confusión todavía mayor entre los múltiples términos en latín y griego que designan la “pintura verbal”, confusión que en cierta medida ha llegado a nuestros días. Con todo, todos los términos se ven vinculados a través de la connotación epigramática implícita en la etimología de la mayoría de figuras descriptivas, por cuanto designan la figuración verbal de la realidad inanimada y, por consiguiente, muda, dando vida así al ideal que da sentido al manido aforismo de Simónides de Ceos. Este sentido se halla presente en Hermógenes (1991: 14, 187), quien emplea el término griego *hypographe* como sinónimo de écfrasis, para referirse a una representación conforme a un modelo visual. Las écfrasis hipografías griegas, así como las descripciones o hipotiposis latinas, son formas de representación que figuran, explican y exponen su referente mediante una enumeración de sus rasgos visuales. Asimismo, la *enárgeia*, que es el fundamento del quehacer descriptivo, le permite al poeta, historiador u orador presentarnos no sólo una figuración de la realidad sino también una “pintura” de las acciones, poniendo ante los ojos de su audiencia la realidad representada o bien como si fuera un cuadro o bien una escena dramática.

A este respecto, observa acertadamente Plett que la hipotiposis o écfrasis en el sentido retórico va más allá de una mera variante descriptiva y supone tanto una figuración pictorial de las circunstancias como una dramatización narrativa de la acción: “This effect is produced not only by the allegorical frame of presentation, but also by its graphic vividness, for there is nothing static in this narrative, but a dynamic forward movement of the action, as in a drama” (Plett 2012: 27). Este argumento es el que propiciará el doble sentido moderno de la hipotiposis señalado por Grigera: la descripción estática o hipotiposis de figuras como objetos de arte y la descripción dinámica o hipotiposis de acciones como escenas dramáticas. De hecho, la caracterización de la hipotiposis como descripción dinámica queda perfectamente reflejada en la definición que Nicolao nos brinda de la misma: “Hypotyposis is a heading bringing what has been done before the eyes and by description (*ekphrasis*) making us spectators of monstrous actions” (2003: 7, 45, 153).

Por lo tanto, las diferentes variantes terminológicas de la retórica y los *progymnasmata* helenísticos —*descriptio*, *evidentia*, *diatyposis*, *hypotyposis*, *hypographe*, etc.— remiten a un mismo fenómeno literario: la “pintura verbal”. Al igual que acontece en Quintiliano, en el caso de los autores de los *progymnasmata* el uso de los términos que designan tal “pintura verbal” es indistinto, a excepción de Nicolao, quien establece una clara separación entre una descripción desnuda o simple y una descripción minuciosa o detallada:

[E]cphrasis will practice us for the narrative part, except in so far as it goes beyond bare description, but what is elaborated in ecphrasis incorporates clarity and brings before the eyes those things with which the words are concerned, and all but makes spectators (Nicolao, 2003: 69-70, 167).

A tenor de lo expresado por el retórico bizantino, si la descripción va más allá de una representación desnuda y simple, en el sentido de poco minuciosa y adornada, no le servirá al orador para entrenar con propiedad su técnica narrativa; en cambio, le servirá para dotar a su discurso de *enárgeia* al poner ante los ojos el objeto representado y convertir así al oyente/lector en un espectador. Este contraste es expresado con rotundidad por Juan Sardino en sus comentarios a los *progymnasmata*: “There is a difference, however, because fable gives a description in few words, ecphrasis in many. A description would not be the chief thing in a fable, whereas in an ecphrasis it is the one characteristic thing” (2003: 216, 218).

La distinción establecida por Nicolao y Juan Sardino entre la descripción “desnuda” de la fábula y las descripciones amplificadas de la écfrasis—entendida en este contexto como descripción enérgica— se aproxima sobremedida a la separación que establecemos actualmente entre la descripción, definida como la acción de “plasmear verbalmente la esencia o apariencia de los sujetos, objetos o conceptos” (Azaustre y Casas 1997: 121), y la evidencia o hipotiposis, concebida a la luz de las definiciones de Quintiliano y Teón como “presentación detallada de una realidad, poniéndola ‘ante los ojos’ del lector” (Azaustre y Casas 1997: 125).

Pero no son estos los únicos argumentos que nos brindan los retóricos bizantinos. En los *Ejercicios de estilo* de Nicolao se localiza además la primera alusión a la écfrasis, tal y como la entendemos en nuestros días: “Whenever we compose ecphrases, and especially descriptions of statues or pictures or anything of that sort, we should try to add an account of this or that impression made by the painter or by the molded form” (2003: 69, 167).

La consideración de las descripciones de cuadros y estatuas (“ἐκφράσεις ἑργαμάτων”) como una categoría específica dentro de la tipología ecfrástica por parte de Nicolao sirve como precedente de la definición de écfrasis perfeccionada por Leo Spitzer (cfr. 1955). Tanto es así que podemos concluir que todas las definiciones modernas de écfrasis, cuyo sentido pasa por identificar a su referente con un objeto de arte, no vienen a ser más que una reducción de la descripción a una de sus especies.

Bibliografía

- Aftonio (1991). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Gredos. Ed. de M^a.D. Reche Martínez.
- Aristóteles (1994). *Retórica*. Madrid: Gredos. Ed. de Quintín Racionero.
- Azaustre Galiana, A. y Casas Rigall, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- Elorriaga del Hierro, C. (1990). *La descriptio en las retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hagstrum, J.H. (1958). *The Sister Arts: Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hansen, J.A. (2006). “Categorías epídicas na ekphrasis”. *Revista USP* 71: 85-105.
- Heffernan, J.A.W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Hermógenes (1991). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Gredos. Ed. de M.D. Reche Martínez.

- Juan Sardiño (2003). *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature. Ed. de G.A. Kennedy.
- López Grigera, L. (1994). *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luciano de Samosata (1988). *Obras II*. Madrid: Gredos. Ed. de J.L. Navarro González.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal. Trad. de Yaiza Hernández Velázquez.
- Nicolao (2003). *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature. Ed. de G.A. Kennedy.
- Quintiliano, M.F. (1916). *Instituciones oratorias. Tomo II*. Madrid: Perledo Páez y Compañía. Ed. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier.
- Platón (1986). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos. Ed. de C. Eggers Lan.
- (1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos. Ed. de M^a.A. Durán y F. Lisi.
- Plett, H.F. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden/Boston: Brill.
- Spitzer, L. (1955). "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar". *Comparative Literature* 7 (3): 203-225
- Teón (1991). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Gredos. Ed. de M^a.D. Reche Martínez.
- Zanker, G. (1981). "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry". *Rheinisches Museum für Philologie* 124: 297-311.
- Zapata Ferrer, M^a.A. (1986). *La Écfrasis en la poesía épica latina hasta el S. I d. C. Inclusive*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.