



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Tesis doctoral

**LA ÉCFRASIS VISUAL CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA
EN LA POESÍA MODERNISTA RUSA Y DE HABLA HISPANA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA PRESENTADA POR:
Yulia Kovarskaya

Programa de Doctorado “Lenguas, Textos y Contextos”

Director:

Prof. Dr. José Luís Calvo Martínez
Catedrático de Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y letras
Departamento de Filología Griega
Área Filología Eslava

Granada 2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Yulia Kovarskaya
ISBN: 978-84-1195-571-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/97453>

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer su ayuda y dedicación a una serie de personas: a mi marido, Alberto Labarga Gutierrez, mi gran inspirador para elegir caminos y perspectivas, por su paciencia y ayuda lingüística; a mi hija, Leyre Labarga Kovarskaya, por su escucha activa, paciencia y ánimos; a mis padres y a mi hermana por estar allí; Dr. José Luís Calvo Martínez y Dra. Natalia Arséntieva, por compartir conmigo esta temática que ha resultado ser parte tan importante de mi vida, por todo el conocimiento que han compartido conmigo y por toda la ayuda que me han prestado para poder llevar este trabajo de investigación a cabo; a Dr. Enrique F. Quero Gervilla, Catedrático de Universidad, el Departamento de Filología Griega y Filología Eslava y Director del Centro de Culturas Eslavas de UGR por su apoyo institucional y moral; a Dra. Dina Majmudovna Magomiedova, especialista del Instituto de Literatura Mundial de Moscú quién me acompañó en mi estancia en Moscú y me guio en el estudio de la obra poética del Alexandr Blok; a Ventura Ruiz Gómez, poetisa navarra que ha colaborado en la traducción del ciclo de Vyachieslav Ivánov; a Jorge Egea, escultor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona que me han dado su visión como artista; a una serie de amigos y colegas que me han ido inspirando grandemente al cabo de los años y las empleadas y lo empleados de la bibliotecas de la Universidad de Granada y Universidad de Navarra.

Resumen

El objeto de la tesis doctoral titulada “La ékfrasis visual clásica y su pervivencia en la poesía modernista rusa y de habla hispana” lo constituyen dos conceptos fundamentales: la ékfrasis, comprendida como la representación verbal de la representación visual, y la poesía modernista. Los objetivos de este estudio incluyen profundizar en la génesis clásica de la ékfrasis visual mediante el análisis de sus primeras manifestaciones en las fuentes grecorromanas; explorar nuevos ejemplos de uso de la ékfrasis visual en obras de poetas rusos y de habla hispana de generaciones sucesivas, específicamente del Romanticismo y Modernismo; identificar las estéticas a las que pertenecen los autores seleccionados; y descubrir cómo y por qué la poesía decimonónica y modernista renueva las funciones y formas de la ékfrasis como recurso discursivo de origen clásico.

La metodología de la investigación se basa en la aplicación de conceptos de la teoría literaria y los estudios de filología clásica al análisis de la ékfrasis, así como su función en el texto poético desde una perspectiva histórico-genética para demostrar los primeros usos de la ékfrasis y su pervivencia en las estéticas modernas. El enfoque teórico-literario se centra en el análisis comparativo de textos para elaborar una tipología de las funciones y formas de la ékfrasis.

El estudio estructural y tipológico comparativo entre los textos poéticos que emplean ékfrasis, a través del análisis de obras poéticas en relación con los modelos clásicos, ha permitido observar la manifestación de las mismas leyes estéticas que regulan el uso de la ékfrasis visual tanto en la poesía rusa como en la de habla hispana. A través de un análisis comparativo, se exponen patrones, influencias y transformaciones significativas en la representación poética del arte visual. El estudio de la ékfrasis en la poesía postmodernista rusa y española se establece como una línea de investigación futura.

Abstract

The object of the doctoral thesis entitled “Classical visual ekphrasis and its survival in Russian and Spanish-speaking modernist poetry” is constituted by two fundamental concepts: ekphrasis, understood as the verbal representation of visual

representation, and modernist poetry. The objectives of this study include delving into the classical genesis of visual ekphrasis by analyzing its earliest manifestations in Greco-Roman sources; exploring new examples of the use of visual ekphrasis in works by Russian and Spanish-speaking poets of successive generations, specifically Romanticism and Modernism; identifying the aesthetics to which the selected authors belong; and discovering how and why nineteenth-century and modernist poetry renews the functions and forms of ekphrasis as a discursive resource of classical origin.

The research methodology is based on the application of concepts from literary theory and classical philology studies to the analysis of ekphrasis, as well as its function in the poetic text from a historical-genetic perspective to demonstrate the first uses of ekphrasis and its survival in modern aesthetics. The literary-theoretical approach focuses on the comparative analysis of texts to elaborate a typology of the functions and forms of ekphrasis.

The comparative structural and typological study of poetic texts employing ekphrasis, through the analysis of poetic works in relation to classical models, makes it possible to observe the manifestation of the same aesthetic laws that regulate the use of visual ekphrasis in both Russian and Spanish-speaking poetry. Through a comparative analysis, patterns, influences, and significant transformations in the poetic representation of visual art are exposed. The study of ekphrasis in Russian and Spanish postmodernist poetry is established as a line of future research.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. LA ÉCFRASIS EN EL CRONOTOPO DE LA LITERATURA CLÁSICA.....	17
1.1. <i>Imagen y Palabra</i>	17
1.1.1. <i>Interacción entre la imagen y la palabra. Etapas definitorias.....</i>	17
1.1.2. <i>Inscripciones pintadas en la cerámica</i>	18
1.1.3. <i>Écfrasis en epigramas de la Antología Palatina</i>	19
1.2. LA ÉCFRASIS EN EL CRONOTOPO HISTÓRICO Y MITOLÓGICO DE LA ÉPICA CLÁSICA	24
1.2.1. <i>Écfrasis histórico-artística en Homero</i>	24
1.2.2. <i>Écfrasis mitológica en Homero</i>	26
1.2.3. <i>Épica latina y écfrasis de las armas decoradas</i>	29
1.3. ÉCFRASIS EN LA LÍRICA AMOROSA CLÁSICA Y HELENÍSTICA	33
1.3.1. <i>Écfrasis en Safo</i>	33
1.3.2. <i>Écfrasis en poetas epigramáticos</i>	36
1.4. ÉCFRASIS EN LA TRAGEDIA	38
1.5. ÉCFRASIS EN LA LITERATURA ROMANO- HELENÍSTICA	39
1.5.1. <i>La écfrasis mágico-religiosa en los Papiros Griegos.....</i>	40
1.5.2. <i>Tratados filosóficos de la época helenística</i>	44
1.5.3. <i>La écfrasis en <i>ōrātiōprōsa</i></i>	46
1.5.4. <i>Representaciones visuales en los tratados historiográficos y geográficos</i>	50
1.6. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I.....	54
CAPÍTULO II. ESTATUAS ANIMADAS Y MONUMENTOS HISTÓRICOS EN LA ÉCFRASIS DEL ROMANTICISMO POÉTICO HISPANO-RUSO	58
2.1. LA ÉCFRASIS EN LAS ESTÉTICAS ROMÁNTICAS.	58
2.1.1. <i>La concepción del arte como categoría de lo irracional en el Romanticismo.</i>	58
2.1.2 <i>La estatua en el cronotopo romántico.....</i>	60
2.2. ÉCFRASIS MÍSTICO-RELIGIOSA ESTATUARIA EN LA CUENTÍSTICA DE EICHENDORFF, MÉRIMÉE Y BÉCQUER	62
2.2.1. <i>La Estatua de Mármol, Eichendorff</i>	63
2.2.2. <i>Venus de Ille, Próspero de Mérimée.....</i>	64
2.2.3. <i>La Ajorca de Oro de Gustavo Adolfo Bécquer.....</i>	65
2.3. EL CONVIDADO DE PIEDRA COMO ESTATUA VENGATIVA EN LAS ÉCFRASIS MÍSTICO-RELIGIOSAS DE ZORRILLA Y PUSHKIN	67
2.3.1. <i>Los precedentes: El Convidado de Piedra en Tirso de Molina</i>	67
2.3.2. <i>“Don Juan Tenorio”, José Zorrilla</i>	68
2.3.3. <i>“El Convidado de Piedra”, Pushkin (“Kámenny gost”)</i>	71
2.3.4. <i>Algunas observaciones comparadas</i>	73
2.4. LA ÉCFRASIS HISTÓRICA DEL “EL CABALLERO DE BRONCE” COMO MONUMENTO VENGATIVO.	74
2.4.1. <i>Pedro el Grande en la écfrasis escultórica.....</i>	75
2.5. LA ESTATUA COMO OBJETO DE REFLEXIÓN MÍSTICO-FILOSÓFICA EN EL POEMA DE ZHUKOVSKI “SLAVYANCA” Y EN LA RIMA LXXVI DE BÉCQUER	77
2.5.1 <i>La Rima LXXVI de Bécquer.....</i>	78
2.5.2. <i>“Mujer eslava” (“Slavyanca”) de Zhukovski.....</i>	80
2.5.3. <i>Écfrasis místico-filosófica en Bécquer y Zhukovski.....</i>	82
2.6. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II.....	84
CAPÍTULO III. EVOLUCIÓN DE LA ÉCFRASIS EN LA POESÍA POSROMÁNTICA RUSA Y ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XIX	86
3.1. LA POESÍA ECFRÁSTICA RUSA DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XIX. PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA.....	86
3.1.1. <i>La poesía antologizada rusa.</i>	86
3.1.2. <i>Pushkin como poeta “antologizado”.....</i>	89

3.1.3. <i>El Siglo de Oro Español y la écfrasis poética renacentista</i>	90
3.1.4. <i>La écfrasis epigramática rusa en los “poetas antologizados”</i>	94
3.1.5. <i>La écfrasis votiva en los epigramas español y ruso</i>	95
3.1.6. <i>La écfrasis epigramática encomiástica en la poesía rusa</i>	97
3.2. ÉCFRASIS ESTATUARIA	98
3.2.1. <i>Traducciones y emulaciones de poemas ecfrásticos grecolatinos en escritores rusos.</i>	98
3.2.2. <i>Écfrasis estatuaria de base real en los poemas originales de autores rusos. La estatua de la Villa real en M. Delarue y A. Pushkin.</i>	100
3.3. MÁIKOV Y HÖLDERLIN: LA SACRALIDAD REANIMADA EN EL MUNDO ESTATUARIO	107
3.3.1. <i>Apolon Máikov, en la línea de los poetas antologizados.</i>	107
3.3.2. <i>Poema ecfrástico “Antigüedades” (“Antiki”) de A. Máikov.</i>	109
3.3.3. <i>“Poslie posesheniya Vatikanskogo musieya”, A. Máikov</i>	110
3.3.4. <i>El concepto de la estatua clásica en Hölderlin</i>	112
3.4. LA ÉCFRASIS ESTATUARIA EN LA LÍRICA RUSA Y ESPAÑOLA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX. ..	115
3.4.1. <i>La corriente parnasiana</i>	115
3.4.2. <i>“Venus de Medici” en los poemas ecfrásticos de Juan Menéndez Valdés, Apolo Máikov, Manuel del Palacio y Salvador Rueda.</i>	117
3.4.3. <i>La estatua Venus de Milo en Afanasi Fet, Piotr Butúrlin y Salvador Rueda</i>	124
3.5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III	133
CAPÍTULO IV. LA ECFRASIS ESCULTORICA EN EL PRIMER MODERNISMO	135
4.1. LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL DEL ARTE EN LA CULTURA DEL FIN DE SIGLO	135
4.2. ÉCFRASIS ESCULTÓRICA: DE LA DECADENCIA A LA BELLEZA	137
4.2.1. <i>I.F. Ánnenski, precursor del simbolismo ruso</i>	138
4.2.2. <i>“En el fondo” (“Na dne”) de I. Ánniensi</i>	139
4.2.3. <i>Pace. Statuya mira (“Pace. Статуя мпра”) de Ánniensi</i>	143
4.2.4. <i>Juan Ramón Jiménez. Canta en mi memoria</i>	144
4.2.5. <i>Las ascuas de un crepúsculo morado de Antonio Machado</i>	146
4.3. LUÍS CERNUDA Y VALIERI BRIUSOV: RENACIMIENTO DE LA FE PAGANA	147
4.4. DELMIRA AGUSTINI Y VALERY BRIUSOV: SACERDOTES DE LOS DIOS DE AMOR ANTE SUS ESTATUAS	151
4.4.1. <i>La dimensión estética de las écfrasis estatuarias en la lírica clásica amorosa</i>	151
4.4.2. <i>Las estatuas de las diosas de amor en la lírica modernista francesa</i>	153
4.4.3. <i>Las estatuas del dios Eros en las écfrasis de D. Agustini</i>	154
4.4.4. <i>Dos himnos a Afrodita de Valery Briusov</i>	156
4.5. ÉCFRASIS DECORATIVA DE ÁNFORAS Y COPAS EN LA POESÍA DE JULIO HERRERA Y REISSIG, RUBÉN DARÍO, LEOPOLDO DÍAZ Y MAKSIMILIÁN VOLOSHIN.	158
4.5.1. <i>El valor cultural de ánforas de vino.</i>	158
4.5.2. <i>El ánfora y el vino en la lírica grecolatina</i>	160
4.5.3. <i>Las écfrasis de ánfora en Julio Herrera y Reissig</i>	161
4.5.4. <i>Écfrasis decorativa de ánforas y copas en la poesía de Rubén Darío, Leopoldo Días.</i> ..	162
4.5.5. <i>“La gruta de las ninfas” (“Grot nimf”) de Maksimilián Voloshin</i>	168
4.6. ÉCFRASIS TRANSFORMADORA EN EL CUENTO DE LEONID ANDRIÉIEV “EL ANGELITO” (“ANGUELOCHIEK”)	170
4.7. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO IV	177
CAPITULO V. LA ECFRASIS ARQUITECTONICA EN EL PRIMER MODERNISMO	180
5.1. LA REPRESENTACIÓN DEL ALTAR DE PÉRGAMO Y SU INTERPRETACIÓN EN IVAN TURGUIÉNIEV, DMITRI MIERIEZHKOVSKI Y SALVADOR RUEDA.	180
5.1.1. <i>El concepto de la belleza clásica en Ivan Turguiéniev</i>	180
5.1.2. <i>Descripción histórica y arqueológica del altar de Pérgamo</i>	181
5.1.3. <i>La Gigantomaquia en I. Turguiéniev</i>	184
5.1.4. <i>La Gigantomaquia en D. Mieriezhkovski.</i>	188
5.2. ÉCFRASIS DEL PARTENÓN EN LA OBRA POÉTICA DE DMITRI MIERIEZHKOVSKI Y SALVADOR RUEDA.	191
5.2.1. <i>El Partenón y su transcendencia cultural</i>	191

5.2.2. Écfrasis clásica en el poeta ruso Dmitri Mieriezhkovski	193
5.2.3. El Pártenon de D. Mieriezhkovski	194
5.2.4. Tradición clásica en las écfrasis de Salvador Rueda	198
5.2.5. Sonetos El friso del Partenón de S. Rueda.	198
5.3. LA IMAGEN SIMBOLISTA DEL COLISEO (IVAN BUNIN, DMITRI MIERIEZHKOVSKI Y VYACHESLAV IVÁNOV).	203
5.3.1. El Coliseo como el símbolo del mundo clásico.	203
5.3.2. Representaciones del Coliseo en cuatro poetas modernistas.	206
5.4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO V	215
CAPÍTULO VI. ÉCFRASIS DEL MODERNISMO TARDÍO	218
6.1. ESCATOLOGÍA DEL CUERPO Y ALMA EN EL POEMA Yo soy AQUEL DE RUBÉN DARÍO	218
6.2. LA DIMENSIÓN ESTÉTICO-FILOSÓFICA DE LA ÉCFRASIS EN LOS “VERSOS ITALIANOS” (“ITALYANSKIE STIKHI”) DE ALEXANDR BLOK.	228
6.2.1. La percepción del arte en la conciencia creativa de A. Blok.	228
6.2.2. Polémica en torno al ciclo como peregrinaje espiritual.	230
6.2.3. La periégesis urbanística: de la decadencia hacia una concepción apolíneo-dionisiaca de la existencia humana.	231
6.2.4. El tema de la Bella Dama y de lo Eterno femenino en el primer Blok y su pervivencia en los Versos Italianos.	235
6.2.5. Las madonas humanizadas de Blok.....	241
6.2.6. “Venus Coelestis” y “Venus Vulgaris”, las dos caras del Eterno Femenino en las écfrasis pictóricas de las madonas en Blok.	243
6.2.7. La hagiografía mitopoética de la Madonna en dos poemas ecfrásticos: el tópico del hieros gamos.	246
6.3. CICLO POÉTICO “SONETOS DE ROMA” (“RIMSKIE SONETI”) DE VYACHESLAV IVÁNOV: ÉCFRASIS DE LAS FUENTES DE ROMA	251
6.4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO VI	261
CONCLUSIONES GENERALES	265
ANEXO I VYACHESLAV IVÁNOV “SONETOS DE ROMA” (“RIMSKIE SONETI”).....	272
FUENTES DE LAS POESÍAS ANALIZADAS	276
BIBLIOGRAFÍA	277

INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo de investigación lo constituyen dos conceptos fundamentales: écfrasis y poesía modernista. Su finalidad es el estudio de la pervivencia de la écfrasis como recurso poético en la poesía modernista desde el enfoque teórico-literario e histórico-genético.

Los objetivos propuestos para este estudio son: 1) profundizar en la génesis clásica de la écfrasis visual mediante el estudio de sus primeras manifestaciones en las fuentes grecorromanas que nos permitan con más claridad ver sus principales formas de presentación en el texto y funciones; 2) buscar nuevos ejemplos del uso de la écfrasis visual en las obras de los poetas rusos y de habla hispana de las dos generaciones sucesivas mencionadas; 3) identificar las estéticas a las que pertenecen los autores seleccionados; 4) averiguar, cómo y a raíz de qué la poesía decimonónica y modernista actualiza las funciones y formas de la écfrasis como recurso discursivo de origen clásico. Finalmente, pretendemos demostrar que la écfrasis como uno de los procedimientos de la construcción de un texto poético constituye un elemento que participa de la formación de las estéticas literarias.

Definición de la écfrasis considerada para este estudio. Antes de todo tenemos que aclarar el significado del término “écfrasis” (en lengua griega *ἔκφρασις*) como recurso poético. Su definición formal aparece por primera vez en las antiguas *Progymnasmata* o un conjunto de definiciones e instrucciones para ejercicios retóricos prácticos. Estos tratados, compuestos por Elio Teón, Hermógenes de Tarso, Aftonio de Antioquía y Nicolaos definían la écfrasis como “descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos” (Theo, *Prog.* 118-120; Hermog., *Prog.* 10) con el fin de persuadir a los oyentes y hacerles sentir como si estuviesen presentes ante los hechos que se describían y, también, para la transmisión de determinadas ideas o valores educativos. Colocar un objeto delante los ojos del espectador y aportarle la viveza o *enargeia* con la intención de hacer presente lo ausente, tratar el pasado clásico para estar abiertos tanto hacia la historia como hacia las obras literarias y los autores, hacer transportar de nuevo en el momento de acontecimiento y hacer sumergirse en las escenas descritas en ellos,

fue uno de los fines que perseguían los oradores en sus tratados como una de las estrategias retóricas de la Antigüedad tardía.

Respecto al uso de la écfrasis en la literatura, el lingüista austriaco Leo Spitzer (1962), dio un paso importante a la hora de definirla como recurso esencialmente poético. La califica como “la descripción poética de una obra pintada o esculpida cuya descripción entiende la reproducción por medio de palabras de los objetos de arte o *objects d'art* sensualmente perceptibles. En opinión de Ruth Webb (1999), con esta formulación Spitzer separó ya definitivamente el empleo de la écfrasis en la retórica de su uso con fines literarios, más creativos, marcando ya un camino para el análisis de dimensión estética en los textos poéticos que triunfó en sus ulteriores trabajos. A partir de la definición de L. Spitzer, la écfrasis empieza ya a considerarse como procedimiento que participa de las estéticas literarias como nexo entre las artes visuales y verbales, relacionado con la imagen visual expresada verbalmente como recurso multifuncional en diversos discursos literarios.

No obstante, la definición de la écfrasis como “una representación verbal de una representación visual” propuesta por el profesor James A. W. Heffernan (1993) es el punto de referencia mucho más corriente en los estudios sobre la écfrasis en la crítica literaria moderna. En nuestro trabajo, también nos basaremos en la definición del Dr. Heffernan, que no solo abarca las descripciones de objetos de arte en el texto, sino que también facilita el análisis de diversas formas de aplicación de este recurso literario.

En la filología eslava contamos actualmente con varios trabajos que buscan una definición más exacta y concreta de la écfrasis con el enfoque teórico-literario en su estudio, considerándola como una de las partes constituyentes formales y semánticas de la organización de un texto literario. Entre los estudios consultados queremos destacar las consideraciones de los especialistas filólogos rusos como Dra. Nina Braguinskaya (1977), Dr. Leonid Gueller (2002), Dras. Natalia Mednis (2006) y María Tsimbosrka-Lieboda (2002). En el plan de desarrollo de las ideas acerca de la dimensión estética de la écfrasis como punto de encuentro entre el arte y la literatura es interesante la observación de N. Mednis. En su opinión, la écfrasis es una de las variedades del intertexto, más concretamente es un “subtexto” visual, inserto en otro “megatexto” verbal. Semejante recurso que representa la junta de las dos artes, el verbal y el visual, transmite a la obra literaria unos valores muy específicos, le aporta unos sentidos adicionales con lo cual la écfrasis no deforma la obra de arte en cuestión, sino potencia sus efectos y la hace jugar

determinado papel semántico en el contexto de la obra. La investigadora Braguinskaya, hablando de la écfrasis en la literatura clásica, la define como descripción verbal de una obra realizada a mano o *érgon*, que podía ser un templo, un palacio, un cuadro, copa, escudo, estatua (Braguinskaya, 1977: 260), señalando que la écfrasis abarca toda clase de las manifestaciones artísticas. L. Gueller señala que la écfrasis tiende no solamente hacia la descripción de un cuadro o de una escultura, sino hacia su hermenéutica por parte del autor. Según este especialista, no solo se trata de la reproducción de una secuencia de movimientos de los ojos que tiene los mismos efectos que las impresiones visuales. Estamos ante una imagen iconográfica, pero que no representa el cuadro en sí, sino un objeto de arte pasado por el filtro de la imaginación artística, de su percepción y comprensión por parte del autor (Gueller, 2022: 10). Igualmente M. Tsimbosrka-Lieboda ve en la écfrasis no un simple recuento de motivos icónicos, sino “la captura del acto de la percepción y la interpretación de las obras de arte visuales”, la cual constituye de por sí un “acto hermenéutico” (Tsimbosrka-Lieboda, 2002: 65).

Las definiciones y, sobre todo, propiedades de la écfrasis que hallamos en los estudios de historia o teoría del arte y la literatura europeos como, por ejemplo, de Jean H. Hagstrum (1958), William John T. Mitchell (2009) o Román De la Calle (2005), nos pueden ser muy útiles para la investigación, porque arrojan luz sobre la etimología de origen griego del término en cuestión, permiten ver la evolución de las ideas acerca de este recurso verbal como el enlace entre el arte y la literatura. Los artículos y ensayos de estos y otros investigadores dedicados al análisis de las representaciones visuales en las obras de los autores que forman parte del presente estudio nos han servido del punto adicional importe de lectura y reflexión crítica.

Límites de nuestra investigación de la écfrasis. Siendo objeto de investigación, la écfrasis se nos presenta como una de las variedades de *intertexto* en sus dos principales dimensiones: literario y artístico. Nos centramos solo y exclusivamente en la écfrasis como representación verbal de obras de artes visuales, de ahí que hablaremos de la écfrasis *arquitectónica*, *escultórica* y *pictórica*. Se trata básicamente de la reproducción en el contexto de una obra literaria de un objeto de arte. Otra limitación que ponemos a nuestro trabajo es el estudio de écfrasis visual en la poesía y la poesía lírica predominantemente con el objeto de ver, cómo participa de la construcción de las estéticas en este género de la literatura en cada una de las principales etapas de su

evolución en la lírica contemporánea. Los textos en prosa seleccionados para nuestro análisis no solo retienen un carácter lírico inherente, sino que también ofrecen una comprensión integral de los periodos literarios correspondientes. Y la tercera limitación es la reducción del estudio de écfrasis a su manifestación en la poesía modernista escrita en lengua rusa y castellana finisecular que contempla, sin embargo, el análisis de su génesis en las estéticas de la primera mitad del siglo XIX que denominamos premodernistas en sus dos vertientes, el romanticismo y el “arte por arte”, dejando la poesía posmodernista rusa y española de los años 10-20 del siglo XX como perspectivas de futuras investigaciones.

La estructura del trabajo está determinada por los objetivos arriba indicados y se compone de la Introducción, seis capítulos con la conclusión de cada uno de ellos y conclusiones generales y perspectivas de la investigación.

En la Introducción. Señalamos la definición que tomamos en consideración para el presente trabajo. Seguidamente se especifica la metodología de la investigación, su carácter actual e innovador y se hace la descripción de sus contenidos vertidos en seis capítulos a partir de los objetivos planteados.

La metodología de la investigación se determina por la aplicación de las nociones de teoría de la literatura y de los estudios de filología clásica al estudio de écfrasis, así como y su función en el texto poético desde una perspectiva histórico-genética para demostrar la especificidad del proceso literario contemporáneo. El método histórico-genético nos permitirá ver los primeros usos de la écfrasis y su pervivencia en las estéticas modernas. Aplicaremos el enfoque teórico-literario en el análisis de los textos comparados a elaborar la tipología de las funciones y formas de la écfrasis para aplicarlo a los textos seleccionados.

Seguidamente emprenderemos un estudio estructural-tipológico comparado entre los textos poéticos con el uso de la écfrasis mediante el análisis de las obras poéticas en relación con los modelos clásicos que permita ver la manifestación de las mismas leyes estéticas que rigen el uso de la écfrasis visual en la poesía rusa y la de habla española.

Abordaremos el análisis interpretativo de los poemas con vistas a dilucidar cuál es el propósito y significado estético de la evocación de las obras de arte en la lírica del periodo histórico-literario en cuestión.

La innovación metodológica consiste en el estudio de écfrasis desde el enfoque comparado que permita ver la manifestación de las mismas leyes estéticas en dos sistemas poéticas, ruso y español, que apenas entran en contacto e interacción durante el período literario estudiado.

El carácter actual de la investigación se caracteriza por cuatro contribuciones clave: un análisis interdisciplinario que valora el texto tanto como la hermenéutica del objeto artístico representado; un enfoque en cuestiones contemporáneas como la identidad y su exploración en un contexto de incertidumbre provocado por el cuestionamiento de ideas recientemente vigentes; el análisis y comprensión de textos poéticos traducidos de diferentes lenguas para fomentar la coexistencia de diversas tradiciones culturales en nuestra sociedad, sin que ello implique renunciar a sus identidades originales; finalmente, y no menos relevante, este estudio de investigación nos ha permitido involucrarnos indirectamente en el debate central actual entre los intelectuales occidentalistas rusos, que abogan por la modernización del país, y los eslavófilos, que defienden un camino conservador y autóctono, libre de influencias liberales occidentales. El análisis de los textos examinados, así como de aquellos revisados durante la preparación de este trabajo, evidencia claramente la constante interacción histórica entre las sociedades y culturas del continente, junto con sus influencias estéticas, desde la época clásica hasta la actualidad. A pesar de las diferencias, hemos compartido gran parte de nuestra cultura e historia, y probablemente tenemos que continuar con este intercambio cultural.

El carácter innovador de la investigación. La tesis aporta un nuevo enfoque crítico en el estudio de la écfrasis a través del análisis de sus formas tempranas y a la luz de las categorías estético-filosóficas y teoría de las corrientes poéticas de cada época escogida, haciendo hincapié en el estudio de la écfrasis en la poesía modernista, que constituye el núcleo del presente trabajo.

En una parte previa de investigación también adquiere relevancia el movimiento de los "poetas antologizados" rusos, quienes han pasado inadvertidos para la crítica occidental debido a su escasa integración en la corriente contemporánea de la poesía

europaea, permitiendo así explorar sus posibles interconexiones artísticas con la tradición europea.

El análisis comparativo que no es frecuente en los estudios de la écfrasis permite destacar tanto patrones universales en la poesía de autores escogidos como diferencias específicas dictadas por contextos culturales y sociales.

Y, por último, el presente trabajo aporta la primera traducción del ciclo ecfástico *Sonetos de Roma* de Vyachieslav Ivánov a la lengua castellana.

El Capítulo I *Écfrasis en el cronotopo de la literatura clásica* contiene el análisis de sus formas tempranas en la poesía grecorromana a la luz de las estéticas arcaica, clásica y helenística. En esta parte del trabajo planteamos la necesidad y urgencia del estudio de la localización y estudio de las formas tempranas de la écfrasis para ver seguidamente, en primer lugar, cuales de sus formas eran conocidos en la poesía arcaica y clásica y qué funciones desempeñaban, dado que antes de conocer su uso en la poesía moderna es importante indagar en sus primeras manifestaciones. Esta tarea que corresponde al presente capítulo será el punto de partida para el desarrollo de nuestra investigación en los capítulos subsiguientes. El hecho de acudir a las fuentes clásicas, a nuestro juicio, es esencial desde todos los puntos de vista, para ver, como se transforman las formas elementales de la écfrasis y sus funciones en los textos poéticos de las épocas posteriores a su uso en la Antigüedad clásica y Tardía, qué funciones caen en desuso y cuáles de ellos hacen su pervivencia en los discursos literarios posteriores. En ningún caso aspiramos a abarcar todas y cada una de las menciones de artes visuales en las obras de autores clásicos. Nuestro objetivo es más modesto y aplicado al estudio de la écfrasis en la poesía contemporánea.

En la última parte del capítulo planteamos como hipótesis la hermenéutica de las imágenes visuales en las obras poéticas en dependencia de las estéticas a qué pertenecen estas obras. Para esto observarnos la función de la écfrasis en el texto como expresión de la conciencia del autor que corresponde a sus preferencias estéticas. La teoría del cronotopo de M. Bajtín nos proporciona un marco conceptual útil para analizar la écfrasis como elemento del tiempo y el espacio literario, distinguiendo entre cronotopos históricos y mitológicos. Este enfoque permitió una comprensión más profunda de cómo la écfrasis se integra en los textos, tanto en contextos realistas como fantásticos.

El capítulo II *Estatuas animadas y monumentos históricos en la écfrasis poético hispano-ruso* se enfoca en el análisis de la visión romántica del arte clásico y moderno a través de la écfrasis de estatuas en autores románticos europeos, principalmente rusos y españoles. Se examina la representación de estatuas clásicas en la écfrasis místico-religiosa y místico-filosófica, considerando su papel en la intersección entre lo divino y lo humano. El capítulo también investiga el tema del castigo por el sacrilegio contra el culto a los muertos en la écfrasis estatuaria de obras románticas, como las basadas en el mito de Don Juan, y analiza la dualidad en la concepción romántica del arte, que puede manifestarse de manera divina o demoníaca, y su relación con la representación de estatuas. Además, se examina el carácter vengativo y destructivo de las estatuas en obras románticas y su significado positivo en relación con la promoción del bien y la observancia de la ley moral.

El capítulo III *Evolución de la écfrasis en la poesía posromántica rusa y española durante el siglo XIX* examina la transición del Romanticismo hacia nuevas estéticas y poéticas en Rusia en las décadas de 1920-1930, centrándose en la revalorización de las tendencias neoclásicas. Se comparan las écfrasis realizadas por los poetas del movimiento de la “Antología Palatina” rusa con las imágenes visuales de los poetas españoles que dialogaron con el arte clásico. Se estudia la evolución de la écfrasis votiva a la écfrasis laudatoria de carácter biográfico en la poesía rusa y española, y se analiza la representación del ideal de belleza femenino a través de la écfrasis estatuaria en la poesía rusa y española del siglo XIX. También se explora el surgimiento del “arte puro” (chistoe iskusstvo) en la poesía rusa y su relación con el parnasianismo europeo y la poesía ecfrástica española de mediados del siglo XIX.

El Capítulo IV *La écfrasis escultórica en el primer modernismo* explora la dimensión espiritual del arte en la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX, considerando el desencanto con el materialismo industrial y tecnológico. Se investiga la écfrasis escultórica en la poesía simbolista, analizando la representación de estatuas mutiladas y fuentes rotas como símbolos de decadencia y anhelo de renovación. Se examina la hermenéutica de la estatua en la poesía simbolista, considerando la invocación de dioses paganos como médium para invocar sus poderes resolutivos en tiempos de incertidumbre. Además, se analiza la representación de ánforas y copas en la écfrasis decorativa de poetas

modernistas, indagando en la pervivencia de motivos clásicos como la regeneración continua y la esperanza de inmortalidad. El capítulo también estudia un ejemplo de la écfrasis de objetos de la iconografía cristiana en la literatura simbolista

El Capítulo V La écfrasis arquitectónica en el primer modernismo se centra en las representaciones visuales arquitectónicas en textos modernistas de primera generación, considerando el impacto de los descubrimientos arqueológicos en la conciencia creativa de los simbolistas. Se analiza la écfrasis del Altar de Pérgamo en obras de Ivan Turguéniev y Dmitri Mieriezhkovsky, explorando su interpretación y significado simbólico en relación con la lucha entre el bien y el mal. También se examinan las écfrasis del Partenón en obras de Dmitri Mieriezhkovsky y Salvador Rueda, analizando el aprecio por la belleza clásica y su papel en la representación de un mundo idealizado. Además, se investigan las representaciones del Coliseo en poemas de Ivan Bunin, Dmitri Mieriezhkovsky y Vyacheslav Ivánov, considerando su simbolismo como monumento histórico y lugar de reflexión espiritual. El capítulo también explora la percepción estética de los modernistas rusos a través de la descripción de figuras del friso del Altar de Pérgamo en la obra de Ivan Turguéniev.

El Capítulo VI, el último, titulado *La écfrasis del modernismo tardío* analiza la experiencia individual de Rubén Darío y sus influencias filosófico-religiosas en relación con la regeneración del alma y la búsqueda de lo sagrado. Se estudian las écfrasis en el ciclo poético "Versos italianos" de Alexandr Blok, explorando la relación con el mitologema "vida-muerte-resurrección" y la evolución de su pensamiento. También se examinan las écfrasis en el ciclo poético "Sonetos de Roma" de Vyacheslav Ivanov, analizando la representación de fuentes monumentales como símbolos de lo sagrado y el camino hacia la renovación espiritual. El capítulo finaliza investigando la representación de la écfrasis como un recurso para la escenificación del peregrinaje espiritual y un drama místico enmarcado en el ciclo existencial "vida-muerte-vida".

Conclusiones generales. El trabajo se finaliza con la exposición de los resultados de la investigación y los avances que permiten ver la importancia de écfrasis en la formación de las estéticas y estilos literarios, y en qué consiste su proximidad a la fuente principal, el tipo y las propiedades de este recurso literario en la poesía clásica. La exploración detallada de la écfrasis visual clásica y su evolución en la poesía modernista rusa y de

habla hispana revela un panorama rico y complejo que abarca desde la antigüedad hasta el siglo XX. A través de un análisis comparativo entre las obras literarias se expondrán algunos patrones, influencias y transformaciones significativas en la representación poética del arte visual. El estudio de la écfrasis en la poesía postmodernista rusa y española se programa para futuras investigaciones.

CAPÍTULO I. LA ÉCFRISIS EN EL CRONOTOPO DE LA LITERATURA CLÁSICA

El presente capítulo analiza la écfrosis en la literatura clásica y helenística con el objetivo de delimitar su precisión terminológica. Estimamos ineludible la comprensión de las formas primarias de écfrosis en la poesía y prosa grecorromana, así como el estudio de su aplicación en sistemas estético-filosóficos.

1.1. Imagen y Palabra

1.1.1. Interacción entre la imagen y la palabra. Etapas definitorias.

Según los postulados del Dr. José Jiménez recogidos en *Teoría del Arte* (2010), el tránsito de la imagen a la palabra entre la Grecia arcaica y la época helénica abarca tres periodos culturales. En la primera etapa se gestan las primeras interacciones entre la palabra y la imagen, definiendo simbolismos y narrativas. Abarca la Grecia arcaica hasta la segunda mitad del siglo VI a.C. Un siglo después florece la Grecia clásica y la armonía entre imagen y palabra refleja los ideales de belleza y proporción. En el periodo final, época helenística o Antigüedad tardía, la interacción redonda en un mayor nivel de complejidad y matices, influida por la diversidad cultural y las transformaciones políticas. La delimitación cronológica de los períodos, si bien aproximada, permite apreciar la influencia mutua entre palabra e imagen en el cenit de la historia literaria y artística occidental.

En la cultura arcaica, el nacimiento y evolución de la escritura generó una significativa relación dialéctica entre imagen y texto. Su carácter logográfico, pictográfico y, posteriormente, ideográfico, influyeron en su cercanía o distanciamiento. Imagen y texto se singularizan tras un extenso proceso cultural que abarca el pictograma, el sistema de escritura jeroglífico o, a medio camino, la caligrafía. Promueven, de este modo, la aparición y consolidación de la escritura en la Grecia antigua. Eric A. Haverlock (1982: 15) sitúa la fecha de la invención del alfabeto griego en torno a la conclusión del siglo VIII a. C. o comienzos del VII. Advierte, no obstante, que no será hasta la segunda mitad del siglo V a.C. cuando se inicie un proceso que culmine con una cultura propiamente literaria. Tal como señala Jiménez, situar temporalmente la escritura de la

palabra poética en la segunda mitad del siglo VI a.C. contribuye a la expansión del término *techné*, hoy en día denominado arte.

Entre los siglos VIII y VII a.C. acontece un proceso político y social que, en el orden cultural, supuso un cambio en la concepción de la palabra poética sacralizada y del poeta como su transmisor. Variaron, en consecuencia, los objetivos perseguidos por la creación de imágenes plásticas. Detienne vincula el nacimiento de la *pólis*, la *paideia* así como la “secularización de las formas de pensamiento” a las nuevas instituciones jurídico-políticas (1967: 104). En el siglo V, la cultura griega se asienta definitivamente en “el reino de la imagen, en el aprecio y la valoración pública, civil, de la forma en tanto que forma” (Jiménez, 2010: 80). En el ámbito artístico-literario, la emancipación estética de las artes plásticas del primigenio trasfondo ritual se desarrollará en paralelo a la de los nuevos géneros poéticos.

1.1.2. Inscripciones pintadas en la cerámica

Cabe afirmar que la interacción funcional entre imagen y palabra acaecida en la cultura arcaica, particularmente en la literatura, se caracteriza por enmarcarse en un contexto religioso o mágico de ritos y ceremonias y, al mismo tiempo, comunicativo. Palabra e imagen actuaban «en el terreno de la eficacia simbólica» (Jiménez, 2010:71).

Se trata de signos plásticos, inseparables del rito, que revelan su significación únicamente mediante los procedimientos rituales a cuyo fin se concebían. Son reseñables, entre otros, los ritos religiosos y de magia, y las fiestas de exaltación de la belleza física o fuerza espiritual.

La religión griega contaba con un complejo panteón de divinidades, por lo que la vida cotidiana estaba jalonada de actos rituales. Algunos ritos se celebraban en los mismos hogares, donde se veneraban divinidades relacionadas con la familia. En otros casos, los rituales se llevaban a cabo en lugares apartados del territorio habitado, en santuarios y templos, donde se depositaban copas y otros objetos como ofrendas. Los mismos artistas que pintan los vasos con escenas figuradas añaden inscripciones referidas a las escenas representadas y escriben fórmulas dedicatorias y conmemorativas en los bordes de los vasos. Todo ello muestra a un sector de la población alfabetizado vinculado a las esferas del poder. El hallazgo de tales objetos se produce habitualmente en excavaciones arqueológicas.

La imbricación entre imagen y palabra estaba condicionada asimismo por prácticas de magia. Los recetarios mágicos en papiros griegos solían incluir figuras o signos representativos de entes sagrados. El argumento opera también en sentido contrario; un texto “mágico” tenía que estar escrito en soporte material debido a su relación con los atributos de la deidad invocada. A modo de ejemplo, si se trataba de vencer en una carrera de carros, el talismán podía consistir en unos signos grabados en las pezuñas de los caballos (VII 15) o en una lámina introducida en la sandalia del auriga (VII 46). En cambio, si en la lámina se graban unos versos de Homero (IV 17), su portador puede conseguir prácticamente todo cuanto desee. Si es esclavo será libertado o vencerá si de un atleta se tratase (VVAA, 1987: 31). Con frecuencia, dichos soportes presentan una dimensión artística, eran objetos de arte con inscripciones mágicas. Se conservaba durante siglos un conjuro apotropaico en la escueta fórmula con el nombre de Afrodita como amuleto protector escrito en forma de ala” (VVAA, 1987: 23-24).

1.1.3. Écfrasis en epigramas de la *Antología Palatina*

Los epigramas, con sus inscripciones en monumentos funerarios, son objetos culturales que combinan palabra e imagen en el mundo grecorromano.

Los epigramas ecfásticos clásicos de temática funeraria con alusiones biográficas conforman actos verbales de exaltación pública. Para Bajtín, la retórica de la Antigüedad, verbalizada en los discursos en el ágora, confiere a la imagen del ser humano dicha unidad público-retórica. En la imagen biografiada «no había ni podía haber nada íntimo-privado, secreto-personal, vuelto hacia sí mismo, fundamentalmente solitario». Todo se integraba en la esfera pública y el ser humano se sometía por completo al control público y la rendición de cuentas. (Bajtín, 1975: 198). La total exteriorización del hombre no se proyecta en el vacío («bajo el cielo estrellado sobre la tierra desnuda») sino en el ámbito social. (Bajtín, 1975: 171).

La *publicidad* es el elemento de la autoconciencia antigua postulado por Bajtín. Tanto el ágora como la necrópolis son lugares públicos, parte del “estado mismo, con todos sus órganos, el tribunal supremo, toda la ciencia, el arte, y con todo el pueblo”. Era “un maravilloso cronotopo en el que todas las instancias superiores -desde el Estado hasta la verdad- estaban concretamente representadas y encarnadas, eran visiblemente personales. Y en este cronotopo concreto y, por así decirlo, omnicompreensivo, se revelaba

y revisaba toda la vida de un ciudadano, y se realizaba una verificación pública y cívica de la misma» (Bajtín, 1975: 171).

En consecuencia, y a tenor de lo expresado por Bajtín, la relevancia de los textos epigramáticos no radica únicamente en su cronotopo interno; es decir, el espacio-tiempo de la vida y de los objetos reales representados. Su importancia reside, sobre todo, en el cronotopo real externo, público que representa la vida comunitaria. La vida, propia o ajena, se hace pública magnificando los aspectos positivos de su imagen del difunto.

Los epigramas demuestran el origen espontáneo de la écfrasis en una poesía aún no separada de la ritualidad pública. Un primer elemento de análisis epigráfico es la edición de la *Antología Palatina* por ser fuente de las descripciones ecfásticas en la poesía lírica griega (AP; Manuel Fernández-Galiano). Suscitan el interés los epigramas que añaden textos en el objeto pintado, esculpido o decorativo. Las inscripciones sepulcrales son la representación más numerosa del material conservado y atestiguado desde el siglo VII a.C. (Del Barrio Vega 1997: 10).

Al examinar este corpus textual, se ha obtenido la numeración de los epigramas cuyas imágenes sepulcrales son de tipo ofrenda o exvoto: AP 6. 5, 7, 8, 10, 12, 17, 21, 30, 42, 49, 51, 56, 57, 89, 114, 122, 124, 125, 133, 139, 150, 153, 176, 178, 186, 193, 194, 197, 211, 217-221, 238, 248, 256, 257, 259, 264, 269, 311, 351, 357, 358; AP 8. 5, *Al'* 15. 275, AP 15.267, 313 y 344. Según el resumen propuesto por M. Ruiz, el esquema habitual de los epigramas ecfásticos con ofrendas es el siguiente: evocación a la divinidad al principio, identidad del donante y descripción del objeto de la ofrenda, plegaria final. La inscripción no sólo coexiste con el objeto, sino que, además, lo interpreta (Ruiz Sánchez, 1996: 22). La ofrenda simboliza la cosecha y los aperos representan metonímicamente la vida anterior del oferente, que abandona ahora el ámbito protegido por un dios.

Écfrasis votiva

En el dominio de los epigramas ecfásticos en objetos de arte votivos destaca el epigrama 86 de Leónidas en AP, 6. 211. Relata el agradecimiento de una muchacha por el amor encontrado. La ofrenda a la diosa Cipris es una imagen escultórica de Eros junto a otros objetos decorativos. Son ofrecidos por la concesión del favor en la persona del esposo. Según reza la nota preliminar al epigrama:

*El Eros de plata, la ajorca que adorna
El tobillo, la diadema que el pelo*

*a la lesbia ciñe, el sostén transparente,
el bronceo espejo y el peine de boj
que a todo lo ancho recoge el cabello
Caliclea en tu atrio consagra, legítima
Cipris, pues obtuvo lo que deseaba.* (Ruiz Sánchez, 1996: 77).

La misma temática se transmite en el epigrama de Arquíloco en AP 21:

*Alcibia consagró a Hera el sagrado velo de su cabellera cuando contrajo
matrimonio.*

En esta breve declaración, se aprecia el exvoto como dedicatoria a la diosa por haber favorecido a la joven con el encuentro del amado. La reflexión de F. Adrados justifica el motivo de la palabra “sagrado” por su imposición en la ceremonia de la boda. Hera es la diosa que presidía los matrimonios, y todo indica que, en su templo de Samos, se ofrendó como exvoto el velo citado en el poema (Adrados, 2010: 34).

Al igual que sucede en el epigrama 85 de Leónidas en AP, 6.202:

*Con la faja de flecos vistosos, también cipasis
a tus puertas virgínias consagró, Letoide,
Atide tras de su parto, que, estando, preñando
su vientre, del tal transe sacaste vivo al niño.*

Al mismo autor corresponde el epigrama 393 de Mnasalces donde se ofrece a Febo un arco para asegurar la victoria en el combate:

*Este arco encorvado y aljaba flechera ofrendados
como dones de Prómaco quedan para ti, Febo;
los dardos alados en pechos hostiles se alojan,
tremendos regalos hechos en el combate.*

En el epigrama de Calímaco 290 (6.148) es donado el candil de veinte mecheros:

*La de Critias, al dios canopita me dona
a mí, rico candil de veinte mecheros
por Apélide, su hija, ofrecido en exvoto; y, si miras
a mi esplendor, dirás: “Lucero, ¿te has caído?”* (Calímaco, 1980: 114).

Dedicado al dios de Canopo, el epigrama LV del mismo autor recoge como exvoto una lámpara preciosa de veinte mechas (Calímaco, 1980: 114). En los epigramas de Hegesipo 414 (AP; VO 124) y 415 (178) reaparece la imagen del escudo ofrendado por sus dueños

como muestra de agradecimiento. Por su parte, en el epigrama de Mnasalces en 392 (AP; 6. 268) se ha creado una imagen esculpida de la diosa como ofrenda a Ártemis:

*Esta imagen Cleónimo erígete; extiende tu mano,
Ártemis divina, sobre este cazadero,
tú, que recorres, señora, los montes umbrosos
corriendo entre terribles ladridos de tus canes.*

De manera similar ocurre con Ártemisen el epigrama XXXIII escrito por Calímaco:

*Ártemis, esta estatua te ha consagrado aquí Filerátide. ¿Acepta el don,
señora, y a ella protégela?” (Calímaco, 1980: 106).*

La éfrasis arquitectónica sobre anficiónía Pileo Déléfica y del santuario de Deméter en las Termópilas se consigna en el epigrama XXXIX:

*A Deméter Pilea, para quien este templo el Pelasgo Acrisio construyó, y
a su hija subterránea, Timodemo de Náucratis ha ofrecido estos dones, el
diezmo de sus beneficios. Había hecho voto de hacerlo (Calímaco, 1980:
108).*

Al respecto de la éfrasis pictórica en el epigrama LIV de Calímaco, la nota indica que podría haber sido un cuadro donde se representará la curación de Demódice:

*Acsclepio, lo que te debía Aceson como exvoto por su mujer Demódice,
lo has recibido, sábelo. Pero si es que lo olvidas y reclamas el pago, este
cuadro asegura que presentará testimonio (Calímaco, 1980: 113).*

La participación poética de la éfrasis votiva en acción de gracias se aprecia en el epigrama 292 escrito por Calímaco en AP 6.150. La primera refrenda el agradecimiento a la estatua. En el texto del 291, en AP 7.7, la éfrasis decorativa de un arco actúa como ofrenda:

*Este arco consagró
Menitas el de Licto
y dijo: “Te doy, toma
mi cuerno con la aljaba,
¡oh, Sárapis! Los dardos
los Hesperitastienenlos”.*

Un caso similar se registra en el epigrama escrito por Simonides de Ceos en agradecimiento a Venus:

*Á estos se les mando, que fervorosos
Á Venus invocasen en sus ruegos
Ofreciéndole votos religiosos
Por los valientes ciudadanos Griegos,
Porque no quiso que la ciudad clara
El Persa sagitífero tomara (Canga Argüelles 1797: 103)*

Según se constata, tienen carácter votivo y solemne los epigramas consagrados a estatuas, altares u otros objetos que honran a diferentes dioses. Por ello, invocan o ruegan a los dioses, les presentan dones por victorias en el campo de batalla, obtienen gloria tras haber caído por la patria, matrimonio, salud y otros motivos cotidianos. Estos epigramas representan los inicios, aún en el pensamiento religioso, de la écfrasis como recurso poético. En ocasiones, no se conoce con total exactitud si la imagen está pintada o erigida.

Écfrasis autobiográfica

Cabe destacar que, en algunos ejemplos, los autores de los epigramas se centran en las ofrendas en sí, sus atributos, su calidad y belleza, o encomian a las divinidades veneradas. En otros casos se resalta la buena voluntad de la persona oferente. Más aún, se conocen epigramas que recrean la propia imagen de su autor o autora:

*Aquí estoy de la guerra apartado después de mil veces
Salvar con mis espaldas el pecho de mi dueño.
Dardos tirados de lejos y piedras terribles
e infinitas lanzas recibí, más me jacto
de no haber dejado jamás, en la orenda batalla
de Enialio, el colosal ante brazo de Clito¹.*

El epigrama no sólo es un buen exponente del desarrollo poético en una breve descripción ecfástica. Esta categoría de écfrasis la definimos como “autobiográfica”, lo que la diferencia de la écfrasis votiva. La raíz autobiográfica remite al “enkomion”, elogio civil y discurso conmemorativo, que sustituyó al antiguo “grito” (“trenos”). La imagen del hombre en el *enkomion*, según M. Bajtín, es extremadamente simple y plástica, y casi no hay en ella ningún momento de formación; es una figura idealizada. La imagen de la persona glorificada es plástica y es presentada en su plenitud vital. Irrumpe desde la imagen ideal de una determinada forma de vida y estatus, sea este general, rey o figura política (Bajtín, 1975: 172). En este caso concreto, se trata de un guerrero valiente. La

¹En el epigrama 394 (VI 125) de Calímaco, el oferente Clito dona un escudo, acaso un gigante. De modo similar, en el epigrama 119 de Leónidas y de Anite AP VI 123 la ofrenda consiste en una lanza es la lanza.

forma ideal agrupa una serie de requisitos propios de dicho estatus; el guerrero ideal con sus virtudes enumeradas. Tales propiedades se trasladan después a la vida de la persona glorificada.

1. 2. La écfrasis en el cronotopo histórico y mitológico de la épica clásica

El epígrafe anterior ha indagado en el surgimiento de la écfrasis en la literatura clásica de carácter ritual. En el presente apartado, se profundiza en las razones de su aparición en las letras desvinculadas de la ritualidad pública.

En el ámbito de la literatura ajena al ritual, concretamente en la épica, la écfrasis desempeña una función subalterna, a diferencia de la centralidad en el epigrama, y contribuye así a la divulgación de la imagen del héroe. Este recurso se fundamenta sobre la teoría bajtiniana del cronotopo.

Como se ha esbozado, en los epigramas rituales la écfrasis es un elemento del “cronotopo interno”. Se asocia al recuerdo de la vida de un personaje real. Esta realidad del personaje no ocurría en la epopeya, cuyo héroe ficticio conserva su función social unida a las coetáneas creencias, costumbres y condiciones sociopolíticas.

Por su parte, Bajtín entiende que el cronotopo determina los géneros y variantes literarias como categoría formal. (Bajtín, 1975). En la épica se apela al cronotopo *histórico-mitológico*. No sólo describe objetos reales de una determinada época histórica sino también las realidades imaginarias procedentes de la conciencia mitológica. La épica relata acontecimientos históricos y mitos, y presenta una naturaleza mitológica, según los expertos en el género. Por ello, la écfrasis en dicho cronotopo histórico-mitológico refleja un objeto artístico existente o ficticio, generado este último la fantasía del poeta épico según sus ideas religiosas y mitológicas.

Al objeto de comprender las funciones puramente literarias de la écfrasis clásica y su valor estético en sus dos variantes arriba señaladas, la histórica y la mitológica, es preciso recurrir primeramente a Homero.

1.2.1. Écfrasis histórico-artística en Homero

Los palacios de la Odisea

Recientes investigaciones históricas y arqueológicas confirman la existencia real de elementos pertenecientes al espacio artístico de la epopeya homérica. Una muestra de ello incluye los monumentos arquitectónicos. En el estudio “Ciudad, palacio y Oikos: Espacio y arquitectura en la Odisea”, T. Chapa (2003) relaciona los elementos arquitectónicos de la narración con restos arqueológicos encontrados en excavaciones griegas. La investigadora no emplea el término *écfrasis arquitectónica* al no centrar su investigación en esta técnica artística. Su objetivo es atestiguar el realismo de Homero en la descripción de los edificios urbanos de su época y su correlación con el estatus social del protagonista. En la comparación descriptiva de los palacios de Odiseo y Menelao, rey de Esparta, Chapa concluye que “el palacio de Odiseo da la impresión de no alcanzar el nivel de algunos otros citados en el relato” (Chapa, 2003: 107). Los detalles ecfrásticos contrastados con los datos epigráficos y arqueológicos le permiten avanzar en una reconstrucción hipotética del palacio del héroe y del santuario de Pilos.

Con igual grado de realismo, Homero describe las artes y oficios del artesano del bronce llegado al lugar de los sacrificios: “y llegó el broncero llevando en las manos las herramientas de bronce, perfección del arte: el yunque y el martillo y las bien labradas tenazas con las que trabajaba el oro” (*Od.*, III. 432-435; Calvo Martínez, 1994).

El tahalí de Hércules

El capítulo XI de *La Odisea* relata el descenso del protagonista al Hades, donde se encuentra con Heracles. Heracles se muestra en un estado perpetuo de vigilancia, sosteniendo un arco en sus manos a la espera ansiosa de nuevas pruebas de su inquebrantable fortaleza: «rodeando su pecho estaba el terrible tahalí, el cinturón de oro en el que había cincelados admirables trabajos-osos, salvajes jabalíes, leones de mirada torcida, combates, luchas, matanzas, homicidios. Ni siquiera el artista que puso en este cinturón todo su arte podría realizar otra cosa parecida» (*Od.*, XI, 609-614; Calvo Martínez, 1994). El arco de Heracles, que se encontró en posesión de Filoctetes, era un arma con propiedades mágicas, concebidos como muchas otras armas míticas, “res fatales” (Burckhardt, 2004: 54). En cambio, el tahalí como detalle de su vestimenta, tiene una dimensión histórico-artística.

El tratamiento artístico del cuero se remonta a la Edad de Piedra, como ha sido ampliamente investigado. En el mundo antiguo, surgieron diversos métodos para la ornamentación de objetos de cuero. En Oriente, dicho material era adornado con láminas

de oro, creando imágenes mediante técnicas de repujado, perforación, grabado e incrustación. Por lo que respecta al diseño específico del tahalí, tenía una base concreta en la realidad. Es un objeto de arte móvil que se caracteriza por su estilo “animal”, ampliamente desarrollado y extendido, sobre todo en las estepas forestales de Eurasia durante la Edad de Hierro (I milenio a.C.). Su origen se asocia a los vestigios del totemismo, que incluía el culto a los animales y la afirmación del guerrero como líder tribal. La ornamentación original en el “estilo animal” destaca particularmente en las armas y los detalles de los arreos ecuestres. Pueden hallarse rastros de su origen que se remontan al arte antiguo de Asia occidental. Cada uno de estos pueblos tenía su propio conjunto distintivo de temas en las obras artísticas del “estilo animal”. A modo de ejemplo, los escitas solían representar imágenes de ciervos y panteras mientras los tracios se centraban en escenas de bestias luchando y jinetes cazando. El tahalí de Heracles posee una belleza y magnificencia que enfatizan su identidad como guerrero y cazador. Unido a su valor estético, al tiempo que refleja de manera realista estas influencias culturales y artísticas.

Patrones similares de estilo animal también se encontraban en las armaduras de batalla de los guerreros tipo *berserker*, quienes entraban en estado de trance al imaginarse a sí mismos como bestias salvajes listas para el combate. Las bestias representadas en el tahalí conferían mágicamente al guerrero el poder de la bestia. Homero, obviamente, no describe ninguna obra en concreto, sino sintetiza elementos de diversas obras que pertenecen a la misma tradición estilística del arte antiguo. Añade, además, escenas de combate entre seres humanos para crear la imagen generalizada de un tahalí único perteneciente a semidiós. La admiración de Odiseo ante semejante obra maestra es de todo punto constatable.

1.2.2. Écfrasis mitológica en Homero

La égida

Las écfrasis mitológicas no se refieren a obras de arte verdaderamente existentes, sino procedentes del mito. Están presentes tanto en la *La Ilíada*, como en *La Odisea*. En ambas épicas estamos ante la imagen de la égida de Zeus. J.L. Calvo Martínez atestigua que «la égida es un atributo mágico de Zeus, único dios a quien se aplica el epíteto

“portador de égida”. Homero la describe como un escudo, aunque no afirme que lo sea, con cien franjas de oro, representaciones de la Gorgona y abstracciones como la Huida, la Discordia y la Fuerza (*Il.*, 738-42). Su epíteto más corriente es “terrible”; si bien su objetivo es doble: “producir terror en los enemigos y vigorizar a los amigos” (Homero, 1994:78; Calvo Martínez). En función de las creencias griegas, el material de fabricación se asociaba a la piel de cabra o se relacionaba con fenómenos atmosféricos violentos inherentes a la esfera de dominio de Zeus” (Homero, 1994: 78; Calvo Martínez).

El escudo de Aquiles

La écfrasis del escudo de Aquiles es asimismo debatida por la historia del arte en diversos estudios². A nuestro entender, la écfrasis desempeña un papel más sofisticado en la poesía homérica. El escudo es un componente esencial de la armadura del héroe y, al igual que el tahalí de Heracles, crucial en su identidad y equipamiento de guerrero, pero, además, es un objeto maravilloso. Comparte con los escudos de Zeus, Atenea (*Il.*, II, 447 y ss.) y Apolo (*Il.* XV, 318) la categoría de obra divina con grandes poderes y perteneciente a un mortal. La explicación de esta circunstancia será detallada a continuación.

M. Bajtín considera que los griegos veían en cada fenómeno de la naturaleza autóctona una huella del tiempo mitológico, un acontecimiento mitológico condensado en él, que podía desplegarse en una escena o viñeta mitológica. (Bajtín, 1975: 140). En la narración de Homero, el encuentro con lo sobrenatural se torna un elemento constitutivo en el desarrollo de la trama. Bajtín apostilla que “está incluido en el cronotopo concreto que la engloba” (Bajtín, 1975: 132). Dicho encuentro con lo sobrenatural, característico de la epopeya, está vinculado a ciertos acontecimientos de la vida de un héroe. Quien se colocara voluntariamente en situación de peligro, gozaría de protección divina o del destino. Este es el caso de Aquiles, a quien el dios Hefesto por petición de su madre, regala un escudo milagroso fabricado por él mismo.

En la época de Homero, los escudos solían carecer de diseños o llevar ornamentaciones simples y simbólicas. No obstante, el escudo de Heracles supone una excepción. Representaba la totalidad del universo en círculos concéntricos y, bajo el eterno cielo inmutable, abarcaba todos los contrastes de la vida humana en sus principales manifestaciones. Estaba regido por el ritmo incesante del día y la noche, el sol y la luna.

² Becker, 1995; Hubbard, 1992; Heffernan, 1993; Archity, 1978; Kurman, 1974.

Este tipo de escudo era reverenciado como un símbolo sagrado del patrocinio divino y se creía que poseía propiedades mágicas que garantizaban la seguridad de Aquiles.

El trabajo de Hefesto asegura el carácter ideal del escudo labrado. Homero describe toda la magnificencia de su trabajo. En los diez primeros versos, dedicando los primeros 10 versos, detalla los metales empleados en su elaboración; bronce, estaño, oro y plata, más acordes con el diseño de un escudo ceremonial o mágico que con uno militar. La descripción sugiere que el escudo podría haber sido elaborado utilizando la técnica de filigrana. Es una antigua técnica ornamental que entrelaza finos y delicados alambres trenzados para formar intrincados diseños. Es conocida desde aproximadamente el año 2000 a.C. y se cree que se originó en Oriente Medio antes de llegar a Troya y otras regiones.

En lo relativo a la composición figurativa de dicha écfrasis, se trata de la creación de una imagen basada en un mito específico. Difiere, por tanto, de la écfrasis del tahalí con su generalización de características en diversas obras de arte del mismo estilo. Las observaciones de J.L. Calvo Martínez (1993) apuntan en una dirección innovadora sobre el sustrato mitológico de los poemas homéricos. En algunos ejemplos, el mito se circunscribe a leyendas orales transmitidas mediante narraciones en prosa similares a los cuentos populares. Conforme a esta interpretación, podría ser considerada écfrasis intertextual, si bien carecemos de información exacta que permita afirmar tales descripciones en los relatos orales. El ingenio en la decoración del escudo es muestra de la religiosidad y admiración de Homero hacia el arte como expresión divina.

Reconoce un grado de perfección que estaba más allá del alcance de un simple artesano, dado que representaba el mundo entero. La écfrasis del escudo incorpora un significado filosófico que no es ajeno a la percepción como obra artística. La singularidad del cronotopo del escudo remite a la cotidianidad griega, descrita en tiempos de guerra y de paz. Ha sido interpretada como historia gráfica que proyecta la unidad de los contrarios y la certidumbre sobre la finitud humana.

Por consiguiente, Homero no solo valora el poder del dios que ha creado semejante maravilla, sino que también da importancia al significado simbólico de lo que se representa en el escudo. Reflexiona filosóficamente sobre la dualidad de la existencia y la inexorable naturaleza finita de la vida. Homero, sin lugar a duda, se enfrentó a la tarea de describir con palabras una obra de arte más que una simple artesanía, pero no lo

hizo como historiador del arte sino desde la perspectiva del creador de una idea artística única.

A modo de conclusión, la representación vital en el escudo de Aquiles cobra una significación estética, filosófica y ritual. Aspiran ambas a confirmar la naturaleza divina del arte en la evocación del placer estético sin desvincularse de la mirada sobre el mundo. La representación homérica de la écfrasis adquiere una dimensión mitológica que trasciende lo estético para profundizar en las cuestiones metafísicas y existenciales. Es por ello por lo que persiste su impronta de actualidad.

1.2.3. Épica latina y écfrasis de las armas decoradas

El poeta romano Virgilio retoma la descripción de armas iniciada por Homero en su obra épica *La Eneida* (*Eneida* 8. 620-728). En esta obra del siglo I a. C., la epopeya latina es encargada por el emperador Augusto para glorificar el Imperio romano y la magnitud de su poder político y su importancia casi religiosa. Écfrasis permite crear una imagen viva o objetiva de la realidad y su lectura bastante propagandística.

Una descripción similar a la virgiliana puede encontrarse, dentro del género épico, en *La Guerra Púnica*, del poeta latino Silio Itálico. Diferentes estudios han abordado la écfrasis del escudo de Aníbal en la obra³. Tal como exponen, la obra presenta una variante histórica que celebra las glorias históricas de Roma en un momento de gran exaltación.

1.2.3.1. Écfrasis mitológica en Ovidio

La interpretación del mito de Pigmalión en *Metamorfosis* de Ovidio cuenta la historia de un escultor chipriota que, al no haber encontrado una mujer en el mundo real, crea una estatua femenina «de níveo marfil y tan bella cual nunca hubo mujer» (*Metamorfosis*, 10. 243-297). Contemplándola en su taller, se enamora locamente de la imagen esculpida. En la celebración de la fiesta de Venus, «el día que es más celebrado en todo Chipre», haciendo generosas ofrendas a la diosa y humeando el incienso, el escultor suplica ante el altar de Venus: «Si todo, oh dioses, darlo podéis...». Pide que “la mujer marfileña” sea su amada. Venus, presente en su fiesta, comprendiendo qué significa el deseo y, augurio de gracia divina, “tres veces prende la llama y alzó por el aire su

³ Veásen Venini, 1991; Vessey, 1975.

punta” (*Metamorfosis*, 10.270-275). Cuando Pigmalión vuelve corriendo a su estudio, al darle calor y besos “se reblandece el marfil al tocarlo y ya pierde dureza”, y la estatua se metamorfosea en un ser viva. Se celebra la boda del escultor y la estatua transformada en la mujer real, donde está presente Venus que lo ha hecho realidad.

La obra ovidiana ha sido interpretada de diversas maneras, abordando cuestiones como la creación artística, el deseo amoroso o la relación entre el creador y su obra (Ferré, 2005), (Rueda, 1998), (Cristóbal, 2003). Los autores citados indagan en la pervivencia del mito de Pigmalión en la literatura moderna. Sin embargo, las investigaciones no han incidido en la función de la estatua y posible origen de su representación. Intentamos leerlo desde esta perspectiva.

La estatua de la diosa Venus y la condición mortal de su escultor son causa del *hieros gamos* o matrimonio sagrado vigente en las prácticas religioso-festivas del mundo antiguo. El análisis del rito puede aportar información sobre el contexto en que aparece la estatua.

Según F. Adrados, la fiesta agraria griega es una celebración que cementa la vida espiritual. Contaba con la vertiente mitológica de la mimesis o imitación escenificada del mito del matrimonio sagrado. Los ritos festivos solían celebrarse en torno al *hieros gamos* del dios Dioniso y la Reina. El sentido de este rito no era otro que la unión sexual entre un dios y una mujer mortal. Semejantes motivos eran característicos en las bacanales, cuando *las ménades buscaban cada año a Dioniso en el ritual de Queronea* (Adrados, 1972: 55). La acción ritual era comprendida como el duplicado atemporal de la acción originaria. Añade Adrados que, en otras ocasiones, el matrimonio se celebraba entre una diosa y un mortal utilizando las estatuas de la diosa.

El texto de Ovidio incluye una escena que une a Pigmalión, escultor mortal, y la bella estatua vivificada por la gracia divina de Venus, también presente en la boda. El esquema del rito se mantiene aun cuando se intercambien los roles. Las connotaciones sexuales de la unión se versifican en el instante en que el escultor regrese a casa y la bese “inclinándose al lecho”, hallando su calor y acariciando sus pechos. Al comienzo de la historia se evidencia que, sin la encarnación de Venus en la amada, el escultor no podría reavivar su imagen. Los versos consagran como rito o ceremonia el proceso de creación artística. La obra de arte y su creador se unen simbólicamente en un matrimonio que “encarna” el ideal de belleza con la apariencia divina de Venus. La écfrasis reaviva la nueva imagen de la estatua al visualizar cómo «se reblandece el marfil al tocarlo y ya

pierde dureza, / h ndese y cede a los dedos, igual que se ablanda la cera dándole el sol»(*Metamorfosis* 10. 280-285). Gracias a la *enargeia* de la écfrasis, es perceptible el f ertil proceso de creación o nacimiento de la forma ideal escondida bajo el marfil. También escribe Ovidio: «Era su cara de virgen auténtica, tal que creyeras que estaba viva». La écfrasis pretende generar una imagen de la amada visualmente vívida y teatralizada en la mente del espectador. Tal función es característica de este recurso literario.

Junto a la idea de la creación artística como nexos sagrado que revela y transforma, Ovidio otorga un nuevo valor al artista. “Tanto consigue su arte que el arte se encubra”- escribe el autor. El artista es capaz de trascender los límites de lo material y dar vida a su creación de una manera que desafía la realidad percibida. Sólo su profunda intuición, equivalente a la fe religiosa, puede ser bendecida en este matrimonio. En contraste con la versión anterior del mito de Pigmalion⁴, la interpretación ovidiana elimina el título del Rey chipriota para resaltar el protagonismo creativo del escultor y, por extensión, del arte como forma de magia.

Posible influencia de textos de prácticas mágicas

Al mencionar la magia, creemos que las prácticas mágicas en sí podrían haber influido en la creación del texto ovidiano. A nuestra opinión, en la metamorfosis de la estatua esculpida por Pigmalion existen pasos que coinciden bastante con los “procedimientos” (recetas e invocaciones) de las prácticas mágicas amorosas que se conocen, por ejemplo, gracias a los textos de magia en Papiros Griegos. A continuación, sealamos varios pasos que hemos distinguido al “destripar” en el texto cuyos títulos podrían coincidir con el contenido de los ritos de magia. Al mismo tiempo, creemos que este tipo de análisis se debería hacer en el texto original de Ovidio para ver también matices del lenguaje que utiliza el poeta latino. Tenemos:

1. Fabricación del objeto (en este caso el artista es el que crea el objeto de culto mágico):

con arte felizmente milagroso, esculpió un marfil <...>

⁴ Con anterioridad a la narración ovidiana, la leyenda de Pigmalion es mencionada en la obra mitogr fica en prosa de Filost fano de Cirene titulada “Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre” (Peri ton en Kyprowthaumasion).

*De una virgen verdadera es su faz, a la que vivir creerías,
y si no lo impidiera el respeto, que quería moverse:
el arte hasta tal punto escondido queda en el arte suyo<...>.*

2. Ofrendas al objeto esculpido:

*<...>y ora ternuras le dedica, ora, gratos a las niñas, presentes le lleva a ella de
conchas y torneadas piedrecillas y pequeñas aves y flores mil de colores,
y lirios y pintadas pelotas y, de su árbol caídas, lágrimas de las Heliades; orna
también con vestidos su cuerpo: da a sus dedos gemas, da largos colgantes a su
cuello; en su oreja ligeras perlas, cordoncillos de su pecho cuelgan: todo
decoroso es<...>*

3. Ofrendas e invocación a la diosa de amor, Venus, en el día de su veneración

Ofrenda/votos:

*<...>recubiertos sus curvos cuernos de oro, habían caído golpeadas en su nívea
cerviz las novillas y los inciensos humaban<...>*

Invocación y petición de Pigmalión ante las aras de la diosa:

*Si, dioses, dar todo podéis, que sea la esposa mía, deseo” –sin atreverse a “la
virgen de marfil” decir– Pigmalión, “semejante”, dijo, “a la de marfil.*

4. El movimiento de la llama como respuesta del espíritu avivado de la diosa:

*Sintió, como que ella misma asistía, Venus áurea, a sus fiestas, los votos
aquellos que querían, y, en augurio de su amiga divinidad, la llama tres veces se
acreció y su punta por los aires trujo.*

5. En coacción mágica con Venus, el objetivo de la magia es conseguido, la diosa convierte la estatua en una mujer viva:

*<...>que estaba templada le pareció;
le allega la boca de nuevo, con sus manos también los pechos le tocan.
Tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor en él se asientan sus dedos y
cede, como la del Himeto al sol, se reblandece la cera y manejada con el pulgar
se torna en muchas figuras y por su propio uso se hace usable. un cuerpo era:
laten tentadas con el pulgar las venas<...>.*

6. Boda en presencia de la diosa de amor como alianza entre ambos.

El análisis muy preliminar del texto a través del prisma de las prácticas mágicas permite señalar una clara coacción con la divinidad representada. Su representación visual elaborada artísticamente es el médium para revelación de su espíritu ya que la belleza de

la propia estatua alude a la belleza de la misma diosa. Y, finalmente, podríamos indagar en la intención de Ovidio de equiparar la labor del artista con el acto mágico.

1.3. Écfrasis en la lírica amorosa clásica y helenística

La lírica arcaica se enmarca en una etapa temprana de la poesía lírica griega. Se desarrolla durante el período arcaico de la historia de Grecia, aproximadamente desde el siglo VIII a.C. hasta el siglo V a.C. Durante este tiempo, la poesía lírica floreció con poetas que componían y recitaban sus obras en diversas ocasiones y contextos sociales.

1.3.1. Écfrasis en Safo

El himno como ejemplo de la écfrasis temprano

El estudio de la lírica de Safo está limitado por los escasos textos conservados. El más completo esbozo es *Himno de Afrodita*, escrito entre los siglos VII y VI a.C. y de temática amorosa. Si el poema de Homero contaba el nacimiento de la diosa, el himno de la poetisa lesbiana dialoga más íntimamente con la divinidad para resolver un asunto amoroso.

El himno se inicia con la invocación verbal de una representación de la diosa del amor:

*Inmortal Afrodita de policromo trono,
Hija de Zeus<...>⁵*

Las primeras líneas ubican a la poetisa ante el trono de la diosa Afrodita. En el comentario del helenista Dr. Adrados, se advierte que «Afrodita está sentada, en el Olimpo, en un trono artísticamente trabajado. El adjetivo, creado por Safo, se refiere a pinturas o relieves» (Safo, 2010: 29). Estamos ante un ejemplo más temprano de la écfrasis en la poesía lírica griega.

Al mismo tiempo, cabe profundizar el contexto en el que podría haber surgido dicha oración para entender la composición de este texto efrástico. Como punto de partida tenemos el comentario del Dr. Calvo Martínez, el autor de la traducción del himno

⁵ Todas las citas de este himno de Safo proceden de la edición *Antología de poesía erótica griega* elaborada por Dr. Calvo Martínez (Calvo Martínez, 2009).

que citaremos y quién señala que, en el poema, «Afrodita es una diosa de culto, no solo del mito como en Homero» (2009: 57). Y, también, el comentario del Dr. Adrados hablando del “todo un despliegue” de los epítetos de culto de Afrodita. (Adrados, 1981: 124). Estas observaciones de célebres helenistas dan pie a la suposición de que se trata de un himno recitado en un santuario ante la representación visual de la diosa en el contexto de una práctica ritual. La siguiente pregunta que se nos hace es: ¿de qué culto estamos hablando? La pregunta surge porque nos gustaría esclarecer el contexto en el que Safo podría haber compuesto este himno, entender qué papel tiene la imagen de la diosa y por qué en la composición del texto podemos captar una determinada estructura. Y todo ello, una posible *génesis* de esta obra literaria.

En el poema de Safo nos encontramos ante una situación del amor renegado. El yo lírico, que coincide en este caso con la autora del texto, es “víctima” que sufre, arde de deseo y quiere que su amada esté a su lado. ¿Cómo lo puede conseguir? ¿Qué acción debe tomar? Teniendo en cuenta que la representación del arte en esta fase del desarrollo de la conciencia estética se enmarca aún en el contexto mágico-religioso, una de las vías muy probables a las que podría acudir la poetisa para el encantamiento de su amada, es a través de una práctica de magia invocando a la diosa de asuntos amorosos para que la amada esté con Safo. Si es así, hemos querido analizar el himno desde la perspectiva de la magia, de una coacción mágica con Afrodita.

Práctica mágica amorosa en PMG

Al explorar los Papiros Mágicos Griegos, traducidos al castellano (Calvo Martínez, 1987), y siendo una de las principales fuentes que hace conocer las prácticas mágicas experimentadas en el mundo greco egipcio, hemos podido conocer algunos textos con las invocaciones a dioses como Eros o Selene con fines amorosos y que tiene bastante en común con el himno de la poetisa de Lesbos. Estos textos en su mayoría se componen de la receta del conjuro e invocación solemne a la imagen de dioses y permiten ver ejemplos reales de los textos de magia amorosa que se conocen (*PMG*. IV.20; IV.21; VII.24; XII.2). Además, nos hemos sentido apoyados en nuestra hipótesis sobre la relación del himno con los textos mágicos al encontrar una referencia al himno y su breve análisis en la tesis doctoral realizada por la Dra. Flor Herrero Valdés sobre himnos mágicos griegos (2016: 71). La investigadora introduce la invocación a Afrodita y la

compara con un “auténtico conjuro erótico” que “nada tiene que envidiar a los hechizos eróticos más completos” como, por ejemplo, la Calumnia a Selene en prosa de PGM 4.2471-90. Volveremos a citar a la investigadora en nuestro análisis que viene a continuación.

Análisis del himno como mágico

Si seguimos con la invocación y suplica iniciales de la Afrodita, Safo hace referencia a su poder de enredos y que le pide que no le haga daño:

*“<...>urdidora de engaños, te lo ruego,
No me oprimas con penas ni con sufrimientos,
Señora, el ánimo<...>”*

Dra. Herrero Valdés también señala que la invocación de la diosa aparece desde el primer momento, llamada como “urdidora de engaños”.

Y después, presenciamos una llamada a la diosa y una creencia en su respuesta resolutive, el acto la “atracción de su poder” (Herrero Valdés, 2016: 71) que se va a repetirse de la misma manera que en veces anteriores:

*“<...>Ven aquí si algún día también en otro tiempo
escuchando de lejos mi palabra
me atendiste, y, dejando la casa de tu padre
dorada, te presentaste
Luego de uncir tu carro<...>”*

Estas palabras Safo a la diosa parecen estar pronunciadas para que el espíritu de Afrodita invocada entre a través de su representación visual y actúe en favor de la poetisa. Según recuerda Safo en las estrofas siguientes, la diosa que llega al instante, aparece “Felicísima” y rompe a sonreír con su rostro inmortal. El verbo “romper” podría referir a la rotura mágica de la imagen, de las “cadenas de la Necesidad” (VVAA 204: 29) y aparición de la diosa misma. Además, su verdadera presencia se confirma con que la imagen de la diosa adquiere voz y pregunta a la suplicante enloquecida por el amor no correspondido:

*A quién deseas que yo persuada
que te conduzca a su amor de nuevo? ¿Quién es, oh Safo,
La que te agravia? <...>*

Y, seguidamente, vemos cómo cumplirá su deseo, capturando y doblegando la voluntad de su amada:

*<...>Que, si te huye, no tardará en seguirte;
si tus dones no acepta, ella te los dará;
si no te ama, no tardará en amarte
mal que le pese”.*

La comunicación entre Safo y la divinidad es recíproca y hasta ahora ha seguido un esquema que podríamos resumir del siguiente modo: “suplica+favor o deseo”- “aparición de la diosa-respuesta+concesión del favor o deseo”. Y ahora viene la parte de liberación del sufrimiento como parte final:

*Ven hoy también a mí y libérame
de los duros pesares, y lo que quiere mi alma
que llegue a término, cúplemelo, y tú en persona
sé mi aliada.*

Safo repite de nuevo su petición de cumplir su deseo con que dejará de sufrir, y lo ve posible solo en alianza, en coacción con Afrodita, la diosa de amor cuya imagen actúa como médium para que el encantamiento sea posible. Dra. Herrero Valdés observa que en los versos “lo que quiere mi alma, que llegue a término, cúplemelo” se ve una típica petición mágica vista, por ejemplo, en la práctica mágica con la estatuilla de Selene.

Cabe también subrayar que la fórmula mágica que podría estar encarnada en el himno, produce en el alma lírica a la sensación de plenitud y calma que cuenta con un valor terapéutico añadido. Para Frankel, Safo experimenta en este himno un proceso “interno” de «cambio del tormento angustiante a la esperanza tranquilizadora» (Frankel, 1993: 174). Jung diría que tiene “la potencia sanadora” (Jung, 1988: 82). Y la imagen actúa como médium para que esto sea posible.

1.3.2. Écfrasis en poetas epigramáticos

A partir del poeta Simónides de Ceos, las inscripciones dejan de estar asociadas exclusivamente a las tumbas. Se cuentan nuevos motivos, entre los que se citan los satíricos y eróticos. Es en la época helenística cuando los epigramas alcanzan su mayor. Del Barrio Vega explica que, a partir del siglo IV, se incrementa su extensión y modifican su finalidad práctica. No serán escritos para ser sólo grabados en piedra u otro material, perdiendo así su clasificación *epigráfica*. En adelante, adoptan un propósito meramente

literario de expresión poética (Del Barrio Vega 1997: 15). La escritura se realiza por encargo y favorece la competencia entre los distintos autores.

Ovidio. Si Apeles el de Cos

A continuación, se cita un poema cuya autoría corresponde al poeta romano Ovidio. Contiene una referencia al cuadro del pintor griego Apeles de Cos (s. IV a.C.). Phryne sirvió de modelo para el cuadro de Venus Anadyomene colocado en el templo de César por orden de Augusto (Carrasco, Gaspar y Roig, 1864: 111). La imagen mítica era materia frecuente de esculturas y grabados. El poema es parte de los escritos didácticos y define el cuadro como mérito del artista. Con la alusión efrástica, el poeta consolida el ideal de belleza femenina que ha de tratar el arte:

*<...>Si Apeles el de Cos, no hubiese nunca
expuesto a Venus, ella estaría oculta
bajo marinas aguas sumergida<...>* (Ovidio 2004: 524)

Horacio. Carminum III, 21 (A un ánfora)

En la composición *Carminum III, 21 (A un ánfora)* de Horacio, el poeta romano compone una extensa éfrasis sobre un ánfora. Es el recipiente cerámico que fue empleado por los antiguos griegos y romanos como principal medio de transporte y almacenaje del vino y otros productos. El poema se inicia loando la obra artística de artesanía. La alabanza equipara el ánfora a un dios, como si Baco se encarnase en la cerámica para el consuelo de los hombres nobles. Junto al recipiente, el vino es alabado como fuente de placer que gozaban los romanos privilegiados en los festines.

*¡Oh nacida conmigo, siendo cónsul Manlio!
ya contengas lamentos o juegos,
ya disputas y locos amores
o sueño confortable, piadosa arcilla
que custodias un excelente Másico
y eres digna de ser sacada en un día grande,
baja—Corvino te lo manda—
a derramar tus lánguidos vinos* (VVAA 2013: 93).

El ánfora todopoderosa recibe todo tipo de epítetos:

*Tú aplicas un tormento blando
al carácter que es de ordinario duro;
tú descubres, de acuerdo con el burlón Lio,
las dudas y secretos pensamientos de los sabios.
Tú vuelves la esperanza a las mentes inquietas
y añades fuerzas y valor al pobre,
que, contigo, no teme las coléricas tiaras
de los reyes ni las armas de los soldados (VVAA 2013: 93).*

Su presencia es inexcusable en una ofrenda por lo que Líbes, Venus y las Gracias harán durar “las brillantes lámparas” hasta “que el regreso de Febo ahuyente las estrellas”. La écfrasis ayuda a componer el poema. El arte sigue siendo parte de la fiesta ritualizada. Se realizan los plácidos sentimientos en el disfrute del vino por la comunidad participante, aun cuando en el estilo y orden del poema persistan los rasgos religiosos.

El poeta revela los poderes de la “piadosa arcilla” sobre el hombre:

*Tú aplicas un tormento blando
al carácter que es de ordinario duro;
tú descubres, de acuerdo con el burlón Lio,
las dudas y secretos pensamientos de los sabios.
Tú vuelves la esperanza a las mentes inquietas
y añades fuerzas y valor al pobre,
que, contigo, no teme las coléricas tiaras
de los reyes ni las armas de los soldados (VVAA 2013: 93).*

1.4. Écfrasis en la tragedia

A modo introductorio del epígrafe, cabe señalar que los objetivos del presente trabajo no se orientan a la investigación en profundidad de la écfrasis en el género de tragedia. Sin embargo, se citarán las apreciaciones de Antonio Garzya por su valor teórico y con el propósito añadido de completar la relación de fuentes literarias antiguas que incluyen obras de arte. Antonio Garzya (1996) se sirve de ejemplos para establecer que la écfrasis es un momento significativo de la técnica compositiva de los trágicos griegos, centrándose sobre todo en las representaciones de los objetos elaborados artísticamente. La pertinencia de la aportación se debe a que la écfrasis en la tragedia llegará a través de su uso en el ciclo épico y la lírica. El investigador cita los casos significativos de Sófocles y Esquilo, a la vez que Eurípides incrementa y diferencia estilísticamente su uso.

Las tragedias contienen toda la panoplia de objetos guerreros. Cabe citar los escudos de los héroes tebanos en *Siete contras Tebas* y las armas fenicias o pertenecientes a Aquiles en *Electra* de Eurípides. Garzya sostiene que la descripción en *Siete contras Tebas* es informativa de una “grandiosa construcción unitaria”. De este modo, las continuas alusiones simbólicas definen los rasgos de los héroes individuales y sus destinos (Garzya 1996: 48). La visión descriptiva de la topografía cultural se ejemplifica en el templo de Apolo de las *Euménides* (v. 39-59) o la gruta de Pan en *Ion* (vv. 492-506).

En esta obra, cabe reseñarlos tapices decorando el pabellón que alberga el banquete (vv. 1141-1162). E, igualmente, las esculturas de tema mitológico del templo de Apolo (vv. 184-218), descritas por el Coro en la relación de la fachada del templo. La Dra. Braguinskaya (1977) califica este último pasaje como exponente de la écfrasis dialogal. La llegada de las mujeres atenienses a Delfos para examinar los ornamentos del templo es indicativa de que el autor asigna a la descripción una función decorativa y añade fines artísticos a través del esquema dialógico. En la descripción, las mujeres intercalan expresiones terminológicas como “mira”, “mira con ojos atentos”, “contempla”. El imperativo de la contemplación (“ver” y “ser visto”) abunda a lo largo del diálogo, según Braguinskaya (1977: 255). Las preguntas y réplicas inherentes al estilo dialogado explicitan las imágenes y crean la écfrasis dialogal. En este esquema, Ion era el neócoro o guardián del templo, llamado “narrador” o “comunicador” por el personaje de Porfirion.

1.5. Écfrasis en la literatura romano- helenística

En los textos mitológicos y religiosos de la época helenística, la écfrasis surge por la necesidad de comunicación con lo sagrado. Este ámbito abarca las esferas superiores de la existencia, no siempre reguladas con claridad. La invocación privada de la deidad, separada del culto religioso conforma una función destacada en los rituales religiosos de la antigüedad. Para la realidad religiosa y cultural de las épocas clásica y helenística era muy habitual “Ya a caballo entre los siglos II y III hay cuatro papiros que entran de lleno en lo que podríamos llamar el sistema mágico, debido a que, pese a su escasa envergadura, ya presentan fórmulas mágicas y nombres que posteriormente van a formar la espina dorsal de los complejos formularios de la época de esplendor de la magia. La literatura mágica propiamente dicha que alcanza el punto máximo en los siglos III y IV d. C., donde alcanza, forma ya un sistema plenamente consolidado en el siglo V, pero desaparece

bruscamente al final del paganismo” (Calvo Martínez, 1987: 16). Lo que pretende el mago es, en términos generales, por medio de sus ensalmos y acciones rituales era conocer, realizar y obtener aquello que por medios naturales no pudiese lograr un ser humano, porque lo impiden las férreas leyes de la Naturaleza. Por consiguiente, su primer objetivo es superar estas leyes (Calvo Martínez, 1987: 26). Una de las formas de romper las cadenas de la Necesidad era conseguir que un dios del mundo superior astral actuará en favor del mago, ya sea directa o indirectamente a través de un ser intermedio, demon, ángel o arcángel. Ello sólo podía conseguirse por medios mágicos, mediante la utilización de objetos y palabras en simpatía con ese dios. A la categoría de objetos podrían pertenecer las estatuas o figurillas en las que, según las creencias ancestrales, entraba el espíritu de la deidad invocada. Se trataba de un ritual muy complejo en que el mago, tras purificarse y subir al terrado de su casa, recitaba una plegaria ante el fetiche de la deidad invocada (Calvo Martínez, 1987: 29).

1.5.1. La écfrasis mágico-religiosa en los Papiros Griegos

Los “Textos de Magia en Papiros Griegos” (PMG) fueron escritos en diferentes períodos de la historia antigua. Su datación abarca un amplio rango de fechas en el período helenístico, entre el siglo III a.C. y el siglo V d.C.

El presente estudio se centra en los primeros ejemplos de écfrasis en la descripción de objetos de arte religiosos en los Textos de Magia en Papiros Griegos. Con probabilidad, se trata de textos literarios de uso exclusivamente sacerdotal. Se caracterizan por su lenguaje y espíritu poético a pesar de su carácter técnico. Sólo podían acceder a ellos los iniciados en los cultos religiosos y místicos. Transmitían su conocimiento y experiencia entre la élite mágico-sacerdotal mediante recetas que explicaban la fabricación de estatuillas votivas con fines mágicos. Eran simple ocupación y, al mismo tiempo, negocio que procuraba guardarse en secreto. Prevalece la función práctica sobre la estética en las écfrasis que describen figuritas y estatuillas en esta literatura mágico-religiosa.

Su propósito mágico se evidencia por las pormenorizadas descripciones en objetos dedicados al culto y contenidos en los *PGM*. Se fabrican de figurillas de madera, de barro o de cera cuya finalidad no difiere de las actuales prácticas de vudú, según propone J. Luis Calvo Martínez (1987: 13). Platón deja constancia de las prácticas en *Las Leyes*

(930d)". N. Arsentieva (2011) observa que la cita de las estatuillas de Hermes, Eros, Tifón y Bes en los textos de magia greco-egipcia da cuenta de la pervivencia de la fabricación de fetiches. Es similar a la utilizada en las culturas tradicionales con auxiliares mágicos (deímones páredros). Se fabricaban con empastes de cera y diversos materiales orgánicos. Su existencia ha sido atestiguada por hallazgos arqueológicos, entre los que se cuenta el trabajo de M. Piranomonti (2005). Según la investigadora, se trata de un fenómeno idéntico al analizado anteriormente del tratado "Asclepio" del *Corpus Hermeticum*.

A continuación, se exponen tales recetas y el fetiche usado en el rito de magia. La práctica del Papiro V 8 de invocación de Hermes alude a la realización de un fetiche de este dios para su posterior uso como deímon páredros (Calvo Martínez 1987: 27). En la etapa de preparación y animación, se procede a la tarea de "obligar directamente a un dios a que se ponga al servicio del mago" "mediante el conocimiento de su Nombre" (Calvo Martínez 1987: 27). El conocimiento del nombre del dios como titular del espíritu invocado es esencial, porque le concede al mago la posibilidad de identificarlo. La *fórmula de invocación* contiene la expresión "Ven aquí y entraña la atracción del *espíritu* hacia el fetiche. La expresión suele acompañarse de otras fórmulas himnicas de superior belleza y elaboración a las invocaciones de los pueblos primitivos. Para la consagración y alivio del espíritu atraído al fetiche, el mago ponía la figura de Hermes en una capilla preparada de antemano. Con el objeto de "aliviarla" le hacía una ofrenda (V 8:395-400). Finalizadas las prácticas de animación, consagración y alivio, el mago pasaba al rito de atadura del espíritu a la voluntad del mago, o rito de sujeción. Para transmitir el deseo, el mago escribía en el papiro hierático o la vejiga de un ganso el *nombre* del dios y la *fórmula de su invocación*, así como la orden "Ven y profetiza sobre tal asunto". Se introducía en *el interior* del fetiche de Hermes (P. V8:380-385). El papiro se coloca a los pies del fetiche o en un hueco de la estatuilla. La parte final de los papiros muestra una fórmula de conjuro con nombres de dioses e información sobre las "cartas" al espíritu que recogen el deseo proximidad *inmediata* de su ubicación: "*lo hago por, o lo deposito junto a Hermes subterráneo, etc....*" (Calvo Martínez, 2006: 157).

En la práctica tomada del P. XII V. 2 se elabora la figura de Eros, llamado "engendrador primero de toda generación" (P. XII2:1720-1740). El espíritu de Eros se unía a la voluntad del mago mediante conjuros. En una tablilla se escribía la fórmula de invocación y petición de asesoramiento: "Ponte a mi servicio y...siempre lo que yo te diga y ve adonde yo te mande" (40ss.) junto con los nombres hieráticos. La tablilla se

depositada junto al fetiche. El espíritu era inducido por el mago a tomar la forma de un dios o diosa que veneraba la mujer, a la que se pretendía “hechizar”.

La práctica con el fetiche de Selene para el encantamiento amoroso presenta evidentes similitudes con la práctica con Hermes y Eros. Se fabricaba con sustancias que imitaban la carne, hechas de barro con una mezcla de hierbas (P. VII, V. 45). Se coloca en la capilla para su consagración y el mago realiza un sahumero ante dicha capilla. A continuación, procede a la animación de la estatua mediante fórmulas invocadoras. A diferencia de los casos interiores y en lugar del contacto físico, el mago *dialoga* con el espíritu de la diosa atrapada en la figurilla, dándole órdenes directas. Se trata de un caso aislado de reciprocidad igualitaria. Mientras el fetiche de Selene entrega al mago una señal de conocimiento, su espíritu es escuchado; por eso el fetiche adquiere un tono rojo.

A diferencia de los textos anteriores, los papiros aportan ejemplos de écfrasis relacionados con la glíptica. Es un género de arte aplicado consistente en grabar o tallar piedras simples o preciosas para elaborar amuletos. La descripción de imágenes sagradas en los amuletos, de por sí obras de arte, en los *PGM* es uno de los primeros tipos de écfrasis que tuvo la literatura mágica del helenismo tardío y que tenía un valor aplicado a un rito de magia.

El papiro de P.I (2) titulado por su editor español *Carta de Pnutis a Cérix*, contiene una práctica completa para conseguir un déimon asesor. Tal descripción forma parte de las directrices para encontrar el espíritu asesor. Es un escrito que el maestro dirige en secreto al alumno con un rito de purificación de ofrendas al espíritu y ditirambos en su honor:

Mira no pasar esta información a nadie, sino más bien mantener en secreto este gran misterio, por el bien de Helios, ya que nuestro Dios piensa que eres digno. Fórmula entregada siete veces en la cara del sol, y tienen un espíritu ayudante hechizo: <...>

El mago explica a su discípulo que tras las invocaciones el oficiante tendrá una señal. Un halcón bajará volando y se posará frente a él. Batirá las plumas en medio del terrado y, tras depositar una piedra de gran tamaño, se alejará volando. El conjurador se pone frente a la luz de la diosa y pronuncia una fórmula hímica. Enciende el fuego, sostiene un ramo de mirto, y agitándolo, saluda a la diosa. Obtiene después otra señal. Una estrella encendida bajará del cielo y se colocará en la parte central del terrado. Una vez desvanecido el astro ante los ojos del oficiante, verá que le ha sido enviado el ángel invocado y conocerá las decisiones de los dioses. A esta descripción pormenorizada de

la práctica de invocación le sigue una descripción de lo que debe ser tallado en la piedra Heliorus que deja caer el halcón: “una figura masculina con cabeza de león: en la mano izquierda sostiene la esfera celeste y el látigo, y le cruza una serpiente que se muerde la cola, en la parte inferior de piedra está el nombre (mantenlo en secreto). (P. I, Vs. 65-78).

El propósito de un amuleto en el libro de recetas mágicas es reproducir con palabras la imagen sagrada que ha de ser tallada en una piedra. Se convertirá en amuleto por quien domina el misterio y colgará del cuello como un talismán protector al comunicarse con los seres del Más Allá: “Pasa el cordón de Anubis por la piedra y cuélgalo en el cuello (P. I, Vs. 65-78)”.

En consecuencia, es un ejemplo de écfrasis vinculada a la glíptica. Instruye en la fabricación de fetiches con fines mágicos.

Se ha determinado un elemento común en el uso de estatuas y figurillas para oráculos y necromancias. En ambos casos el teúrgo y el mago se sirven de instrumentos “reanimados” y “dóciles”, privados de voluntad, útiles para las personas crédulas, pero aunque “ridículos” para los demás. La fuerza de la estatua responde a su representación externa y a los objetos en su interior, conocidos apenas por el sacerdote. Los objetos colocados en las oquedades no visibles de la estatua debían consagrarse a una deidad. Utilizaban hierbas y sustancias incluidas en el elenco de plantas particulares de los herbarios astrológicos. Las gemas debían ser grabadas “con figuras de demonios potentes, extraídos del acervo de magia del desvirtuado panteón popular egipcio. Las piedras preciosas debían tener grabadas letras o frases, crípticas o ininteligibles en su mayoría (Perea, 2005).

Semejantes tentativas aspiraban a la aparición del dios o diosa ante el mago. En la práctica a Helios, su locución pretendía el conocimiento del pasado, presente y futuro de todos los hombres o la práctica con un médium para conseguir la animación de una estatua de Hermes (Calvo Martínez, 1987: 197). La écfrasis escultórica de Hermes hace interactuar la escultura como arte religioso y la palabra creando prácticamente un poema. No obstante, este tipo de fragmento todavía no tiene valor estético con independencia de los fines mágico-religiosos.

Por consiguiente, se ha llevado a cabo el análisis de los textos de magia como ejemplos tempranos de écfrasis en la literatura religiosa helenística. Se constata su carácter cultural. El devenir humano es proclive a ser influido por fetiches, estatuillas o imágenes de deidades grabadas en piedra. Se recurre a los dioses como muestra de

devoción o petición de favores. Por ello las descripciones efrásticas de los *PGM* no cuentan con una vertiente estética sino cultural. Se orientan a relatar las acciones del mago en un complejo rito de intervención mágica.

1.5.2. Tratados filosóficos de la época helenística

El dominio mágico-religioso genera el pensamiento filosófico irracional. La filosofía en la época helenística se diversifica en varias escuelas, como el estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo centradas en cuestiones éticas y personales que instruyen sobre una vida virtuosa y feliz. De naturaleza no estrictamente científica, la filosofía hermética subraya el motivo del contacto con la estatuaria religiosa.

Tratado hermético de Asclepio

En la literatura filosófica de corte neoplatónico se sitúa El tratado de Hermes Trismegisto “Asclepio”, conocido también como *Discurso de Iniciación*. Forma parte del *Corpus Hermeticum*, creado entre los años 300 -100 a. C. En el texto se hallan los principales temas de la corriente espiritual asociada a Hermes Trismegisto y las ideas esenciales sobre la iniciación sagrada en los círculos herméticos.

El legendario y mítico Hermes convoca a Asclepio, Tat y Amón, en un templo para aleccionar les. Tratan del misterio del Uno y del Todo, desarrollan las concepciones de una teocosmogonía y una antropología hermética. La representación de las imágenes de las estatuas aparece cuando Hermes destaca aspectos de los rituales para introducir dioses en las estatuas:

¡Estatuas animadas, repletas de mente y espíritu, hacedoras de tan grandes y estupendos portentos, estatuas que conocen el futuro y lo predicen por las suertes, la inspiración, los sueños y por otros muchos recursos, que causan las enfermedades de los hombres y las curan, que cambian el dolor por alegría a quienes lo merecen! (Trismegisto 1998: 89).

El autor explica a su discípulo unas funciones que diferencian a los seres humanos de los divinos. Su fin es hacerles saber crear “dioses terrenales”, moldeando sus formas, llenando de sustancias para luego animarlas para que actúen. Por medio de rituales que ha de conocer las estatuas pueden convertirse en recipientes de lo divino cuya veneración les enseñará el camino hacia la elevación espiritual y hacia la sabiduría.

Un tratado de filosofía hermética sobre las estatuas podría proporcionar una perspectiva interesante para entender el fenómeno cultural de las conspiraciones o textos mágicos. La filosofía hermética suele implicar la idea de un conocimiento oculto o esotérico accesible a unos pocos elegidos. Tendría similitudes con las teorías de conspiración y textos mágicos que a menudo implican creencias en secretos o conocimientos no revelados.

Écfrasis en tratados neoplatónicos

El siglo III establece un hito inicial para la escuela neoplatónica, “la más influyente incluso a niveles populares, en la cual la reflexión filosófica deviene teúrgia o práctica mágica por obra de figuras como Porfirio y Jámblico” (Calvo Martínez 1987: 18). Esta corriente filosófica se desarrolla principalmente en el mundo grecorromano y, entre sus pensadores, figuran Plotino, Porfirio y Proclo. Está influida por las enseñanzas del filósofo griego Platón y otras tradiciones filosóficas como el pitagorismo.

El neoplatonismo se caracteriza por su énfasis en la unidad del cosmos y en la supremacía de lo Uno, un principio supremo e indeterminado del cual se derivan todas las cosas. La incorporación de los elementos místicos y religiosos pitagóricos, subrayan la ascensión del alma hacia la unidad con lo divino a través de la contemplación y la purificación espiritual. Los neoplatónicos creen en la posibilidad de alcanzar un estado de unión mística con el Uno, culminando la aspiración humana hacia la sabiduría y la divinidad.

Sobre lo bello de Plotino

En el ámbito de la presente investigación, cabe afirmar que la écfrasis fue una vía de expresión fructífera para el pensamiento neoplatónico.

El tratado *Sobre la Belleza*, atribuido a Plotino, sobresale por su relevancia entre los textos neoplatónicos. En los capítulos 7 a 9, el filósofo elabora una jerarquía de la belleza cimentada en las ideas de Platón. En este sistema, Plotino fija la tarea principal del arte en la expresión de la belleza.

1. El Bien es la meta del alma (cap. 7): mientras que el deseo del Bien es común a toda alma, su consecución —ver por sí sólo a él solo— no compete más que al alma pura; y, en esa visión, cifra su dicha suprema.

2. El camino de subida al Bien (8, 1-9, 39): repudiando la belleza sensible (8, 1-16), emprendiendo el retorno a la patria (8, 16-21), despertando la vista interior (8, 21-9, 7) y labrando la propia estatua hasta asemejarse a Dios (9, 7-34), llegará el alma a la Belleza de la Inteligencia, y de allí al Bien (9, 34-35).

3. Precisión final (9, 35-43): la Belleza primaria se identifica con las Formas; aunque quepa afirmar que el Bien es la Belleza primaria; en términos estrictos, el Bien es el principio de la Belleza primaria, no la Belleza primaria.

La écfrasis escultórica sobre la creación de una estatua ideal y bella, sin descripción directa de la imagen, es empleada como metáfora del perfeccionamiento en el interior de uno mismo (capítulo 8). Plotino invita a la purificación, a desprenderse del barro externo para despertar el ojo interior capaz de mirar más allá de la superficie de las cosas. Gracias al amor y la belleza serán desvelados los misterios de la vida y del cosmos. Plotino propone la mirada al interior de cada uno:

Hay que acostumbrar, pues, al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuántas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Que cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de «labrar» tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud, hasta que veas a la morigeración asentada en un santo pedestal (Plotino, I.6)

En este discurso, el filósofo utiliza una metáfora clara. Compara el trabajo espiritual en el proceso de superación personal con la habilidad de un escultor que perfecciona sus creaciones. En Plotino, la écfrasis escultórica o, con mayor exactitud, écfrasis estatuaria, encarna la imagen ideal del interior del ser humano como guía en su camino espiritual de purificación. A partir del simbolismo del escultor de una estatua, traza un camino subjetivo más personalizado e íntimo.

1.5.3. La écfrasis en *ōrātiōprōsa*

Los tratados retóricos aspiran a presentar las ideas relevantes de forma comprensible y persuasiva. La écfrasis es uno de los temas de los tratados de la retórica.

Teoría de la equivalencia entre la poesía y la pintura

El poeta Simónides de Ceos compara la filosofía y la pintura. Según Plutarco, este poeta en el siglo VI a. C., definió la pintura como “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla”. Las acciones que los pintores representan mientras suceden las palabras, las presentan y describen cuando ya han sucedido (*De glor. Ath.* III 346f.).

De conformidad con lo expresado por Simónides se muestra el poeta romano Quinto Horacio Flaco en su obra *Epístola a los Pisones*, también conocida como *Arte Poética*. Introduce la locución “ut Pictura Poesis”, literalmente *la pintura así es la poesía, o la poesía como la pintura*. La expresión aboga por la semejanza de efecto que ocasionan todas las artes. En ambos casos, dicho efecto constituye la experiencia estética. Más aún, Simónides define la equivalencia de pintor y poeta en la producción de imágenes. Por su parte, Horacio no trata la pintura y la poesía como unidad, aunque tampoco diferencie ambas significativamente. Cree que existen dos artes particulares que dialogan entre sí.

Jiménez argumenta la definición de Simónides de que “las palabras son la imagen (*eikón*) de las acciones” (2010: 83). Abunda en el carácter mimético atribuido por los griegos a los nuevos géneros literarios.

El dominio de la retórica de la Segunda Sofística potencia el desarrollo del espíritu crítico. Los tratados retóricos incluyen relevantes estudios en materia filológica sobre las formas literarias, entre los que se cuenta la écfrasis.

Las reflexiones filosóficas y poéticas de los sofistas se acompañan de sus postulados acerca del valor de la *mímesis*. Es asociado al placer y el goce estético dada la importancia de la vista y el oído como sentidos nobles que lo posibilitan. En este sentido, es preciso mencionar lo formulado por Gorgias sobre la *techné mimétiké*. Para este maestro de retórica, el *lógos* es un poderoso recurso susceptible de influir en el juicio de espectador u oyente, provocándose diversas formas de ilusión (*Elogio de Helena, Frag., B 11, Diels*). La reacción de sorpresa en el espectador se debe al uso de la palabra como *téchne*, no a fuerza divina. En esta etapa del pensamiento antiguo, un contexto conceptual idéntico explica el paralelismo entre los usos de la palabra y la forma. Ambos se orientan a la obtención de un tipo específico de placer, *el placer estético* (Jiménez, 2010: 85).

Progymnasmata

Se define la écfrasis como la figura retórica que implica la descripción minuciosa y vívida de una obra de arte, incluyendo pinturas, esculturas, obras arquitectónicas y otras formas de representación artística. A través del uso de un lenguaje descriptivo, esta técnica busca evocar imágenes visuales claras y vívidas en la mente del lector u oyente.

La investigadora Ruth Webb (2009) analizó la concepción y principales funciones de la écfrasis en las antiguas *Progymnasmata*. Son un conjunto de definiciones e instrucciones para ejercicios retóricos prácticos en los que, por primera vez, la écfrasis alude a una figura retórica. Webb afirma que la aparición de la écfrasis como ejercicio retórico es precedida de su empleo en las creaciones poéticas escritas previamente. Los oradores la adaptaron a sus objetivos cuando este procedimiento verbal ya se utilizaba. Dichos tratados, compuestos por Elio Teón, Hermógenes de Tarso, Aftonio de Antioquía y Nicolaos definían la écfrasis como “descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos”⁶ con el fin de persuadir a los oyentes y hacerles sentir como si estuviesen presentes en los hechos descritos. Su función se ampliaba a la transmisión de determinadas ideas o valores educativos. Entre los fines que perseguían los oradores como estrategias retóricas en la Antigüedad tardía se cifra el tratamiento del pasado clásico para estar abiertos tanto hacia la historia como hacia las obras literarias y los autores. Se materializaba al colocar un objeto delante los ojos del espectador y aportar la viveza o *enargeia* con la intención de hacer presente lo ausente, transportarlo de nuevo al momento de acontecimiento y sumergirse en las escenas descritas en ellos.

Ekphraseis de Filostrato el Viejo y Statuarum descriptiones de Calistrato

Redactado en la época de la Segunda Sofística, durante el siglo II o inicios del siglo III d.C., el tratado conocido en griego como *Imágenes*, se atribuye a Filóstrato el Viejo, sofista romano de ascendencia griega. La obra describe sesenta y cuatro pinturas con el trasfondo de un diálogo entre el autor y un joven para analizar las obras pictóricas exhibidas en la galería de Nápoles. En el prólogo del Tratado, se narran las circunstancias que propiciaron la creación de las imágenes y se reflexiona sobre la práctica artística de

⁶Véanse las definiciones en inglés y griego en (Webb, 2009: 199).

la pintura. Filóstrato manifiesta que el propósito de su intercambio con el joven es instruir a la juventud en la apreciación e interpretación del arte pictórico. N. Braguinskaya (1977: 255) sostiene que fue Filóstrato quien primero utilizó de modo consciente el método ecfrástico en el texto literario.

En este sentido, la obra *Imágenes* de Calístrato comprende las descripciones de trece estatuas de mármol, piedra y bronce. Están ubicadas en jardines, bosques o templos y se atribuyen a Praxíteles, Escopas y Lisipo. En algunos casos, se trata de estatuas cuya autoría no ha sido identificada. Bajo el número catorce, el sofista describe un dibujo en relieve de cera de Athamas. En relación con estas obras, L. de Cuenca (1993: 19) señala que “la glosa de obras de arte se convierte en un género literario, exista o no el objeto glosado”.

A pesar del carácter documental de los dos textos mencionados, la écfrasis no se limita estrictamente a lo retórico, sino que se enriquece con otros temas. A título de ejemplo, en la descripción número dos de Calístrato, el autor hace referencia al “soplo divino” que impregna las obras de arte contempladas. De igual manera, menciona los dones concedidos a los escultores, poetas y prosistas. Ellos son quienes tratan de infundir vida a la materia inerte de las imágenes expresando los sentimientos y emociones por ellas generadas. R. De la Calle (1993: 19) coincide con los autores de la edición en castellano al afirmar que en las “Imágenes” de Filóstrato, la “forma prioritaria son las emociones y los sentimientos que caracterizan el tema objeto del cuadro, mientras que se tienen mucho menos en cuenta sus valores plásticos y formales”. Puede afirmarse, por tanto, que tales descripciones también podían cumplir propósitos educativos.

Las observaciones de R. De la Calle resaltan las frecuentes estrategias didácticas de la écfrasis. Potencian sus vínculos con el contexto de la obra, su historia y orígenes. Delimitan las relaciones de la obra plástica con los motivos de su génesis, particularmente la vinculación con textos previos entendidos como fuentes de referencia. El autor propone el ejemplo de Filóstrato en su descripción de un cuadro que representa la embestida de Hefesto contra Escamandro en el canto XXI, 342 de la *Ilíada*. En la escena, pregunta al joven sobre el tema de la pintura y le indica que proviene de Homero. A continuación, le recomienda que conozca la fuente de inspiración en lugar de centrarse únicamente en la pintura. Así, recuerda al espectador la historia literaria contenida en la obra comentada y añade: «Mira ahora el cuadro de nuevo y fíjate bien en lo que representa» (De la Calle, 2005: 19). La écfrasis atestigua la experiencia con el propósito de compartir la vivencia

estética conocida por el autor en la obra de arte. En estos casos, la écfrasis se presenta emancipada del rito, tanto la palabra como la imagen artística cumplen su función estética, soslayando su connotación religiosa.

Las Imágenes de Luciano de Samosata

Luciano de Samosata, escritor sirio en lengua griega, satírico y filósofo del siglo II d.C. compuso un relato del que formaba parte el diálogo titulado *Las Imágenes* (ca. 163 d.C.). Describe la belleza y virtudes de Pentea de Esmirna, favorita del emperador Vero. Entre las estatuas comentadas, surgían Afrodita de Gnido de Praxíteles, Afrodita de Alcámenes de los jardines de Atenas, Sosandra de Cálamis, Atenea Lemnia y Amazona de Fídias. Seguidamente, el autor dedicaba sus palabras a los pintores, quienes habían reflejado a Pantea en sus cuadros. L. A. de Cuenca y M. Á. Elvira consideran que la joven Pantea «vendría a ser como una suma» de todas estas creaciones escultóricas (Filóstrato, 1993: 11). Sin embargo, el objetivo de Luciano no era la descripción de estatuas ni de cuadros por sí solos, sino en función de compararlos con la belleza de su modelo» (Filóstrato, 1993: 11). Las descripciones ecfrásticas de esta obra contribuyen a entender su doble función estética. De un lado, las estatuas como obras de arte que encarnaban el canon de belleza helenística. Por otra parte, la descripción del ideal de belleza femenina que, según la doctrina neoplatónica, se nutre de la belleza inmaterial divina.

Inscripciones en verso de Christodoro en Zeuxipos

Las inscripciones en verso del poeta griego Christodoro para las ochenta estatuas de bronce del gimnasio Zeuxipos en Constantinopla están compuestas entre los siglos V y VI de nuestra era. La écfrasis como recurso retórico preserva la belleza y el origen de las figuras míticas. Incluso cumple esta función en el caso de Homero, aclamado como poeta en una mixtura de divinidad y héroe imperecedero.

1.5.4. Representaciones visuales en los tratados historiográficos y geográficos

En relación con el uso de la écfrasis en los tratados históricos, M. Bajtín acota épocas delimitadas, inseparables de los signos de la naturaleza griega nativa y de la

“segunda naturaleza”, formada por regiones, ciudades y estados nativos. Ahí pueden encontrarse descripciones de construcciones arquitectónicas, objetos de arte decorativo y aplicado, así como pinturas características de la Antigüedad.

La época helenística de finales del siglo IV a. C., conoce la ampliación del territorio debido a las conquistas griegas de Alejandro Magno. A su vez, el siglo II a. C. se caracteriza por rasgos distintivos de un período de transformación e intercambio cultural en el orbe mediterráneo. La conquista y asentamiento en los nuevos espacios entraña la construcción de nuevas ciudades con edificios y templos. Se convierten en lugares de intercambio comercial y cultural, albergando poblaciones diversas. Se originan nuevas formas de arte, arquitectura, religión y filosofía a partir de la fusión e influencia recíproca de las culturas griega, persa, egipcia, y babilónica, señaladamente. De igual modo, se ampliaba la diversidad de creencias y cultos, llevando al sincretismo religioso de algunos de ellos.

Los factores reseñados repercuten en el carácter metadiscursivo de la descripción de imágenes y su función en los textos conservados. Dichas variaciones sustantivas causan la aparición de tratados geográficos e históricos con nuevas narraciones sobre tierras conquistadas y objetos de arte encontrados. En el género historiográfico se encuentran, entre los rasgos geográficos y culturales, múltiples descripciones de ciudades, templos, monumentos y obras de arte.

Pausanias

La aplicación efrástica incide asimismo en el terreno de los viajes. Los periplos de los primeros historiadores como Pausanias dejaron abundantes testimonios cuyo propósito era informar sobre lo visto y vivido, haciéndolo público a tenor del documento histórico. En el libro de Pausanias, datado en el siglo II d.C. se hallan ejemplos de la écfrasis escultórica que representan a Atenea Partenos, la estatua de culto de la diosa griega Atenea realizada por Fidias. La diosa sostiene en su mano una pequeña “victoria” que ofrece a los atenienses y será la portadora del poder divino en los triunfos guerreros:

...La estatua está hecha de marfil y oro. En el centro de su casco apreciamos la figura de la Esfinge...figura parecida a la Esfinge... y a uno y otro lado del casco hay grifos esculpidos... La estatua representa a Atenea erguida, con manto largo hasta los pies y la cabeza de Medusa labrada en marfil sobre el pecho; sostiene una Niké de unos cuatro codos, y en la mano una lanza. Junto a sus pies hay un

escudo, y cerca de la lanza una serpiente que podría ser Erictonio. En el pedestal de la estatua está representado el nacimiento de Pandora” (Pausanias I, 24.5–7)⁷

Otro ejemplo de esta variedad de écfrasis se encuentra en el coloso criselefantino de Zeus. Entronizado junto a otras deidades con idéntica expresión de poder divino, fue realizado por Fidias para su colocación en el templo de Zeus en Olimpia:

...El dios, de oro y marfil, está sentado en un trono. En la cabeza lleva una corona que imita ramas de olivo. En la mano derecha sostiene una Niké, también de oro y marfil, que tiene una cinta y una corona en la cabeza. En la mano izquierda del dios hay un cetro decorado con todo tipo de metales. El ave que está posada sobre el cetro es el águila. Las sandalias son de oro, e igualmente la túnica, adornada ésta con figurillas de animales y flores de lirio. El trono está artísticamente trabajado con oro y piedras preciosas, así como con incrustaciones de ébano y marfil. En él se ven figurillas pintadas y esculpidas. Tiene cuatro Nikes danzando, una en cada pie del trono, y otras dos en el extremo de cada pie. En los pies de delante del trono hallamos niños de los tebanos arrebatados por esfinges, y debajo de las esfinges están representados Apolo y Ártemis disparando las flechas a los hijos de Níobe. (Pausanias V, 11. 1-2)

En la *Descripción de Grecia* de Pausanias, se contempla la imagen de la estatua de culto de la diosa Atenea, portadora del poder divino de los triunfos guerreros de la época. Fidias, reconocido escultor de la época y el autor de la obra, le hizo sostener en su mano una pequeña Nike o “Victoria” que ofrece a los atenienses:

...La estatua está hecha de marfil y oro. En el centro de su casco apreciamos la figura de la Esfinge...figura parecida a la Esfinge... y a uno y otro lado del casco hay grifos esculpidos... La estatua representa a Atenea erguida, con manto largo hasta los pies y la cabeza de Medusa labrada en marfil sobre el pecho; sostiene una Nike de unos cuatro codos, y en la mano una lanza. Junto a sus pies hay un escudo, y cerca de la lanza una serpiente que podría ser Erictonio. En el pedestal de la estatua está representado el nacimiento de Pandora”. (Pausanias I, 24.5–7)

Pausanias observa el tamaño y belleza de las estatuas y destaca la majestuosidad de los dioses modelada por los creadores. Tras el análisis de las écfrasis del historiador, nuestra reflexión constata que sólo conserva la descripción de unas obras emblemáticas de la civilización griega. Su percepción, en cambio, se seculariza en gran medida, pero su percepción se ve bastante secularizada. Antes que el contenido religioso, se aprecia el material, el trabajo del artista y la obra en sí.

Una descripción ecfástica alternativa de la imagen de Zeus que menciona Pausanias está recogida en el texto *Geografía* de Estrabón:

⁷ Traducción de Camino Azcona García. Véase en (Rodríguez López, 2013: 93).

...una estatua de marfil, de tamaño tan colosal que, aun siendo muy considerables las dimensiones del templo, el artista parece no haber acertado en la proporción; representó al dios sentado, pero casi tocando el techo con la cabeza, hasta el punto de dar la impresión de que va a levantar la cubierta del edificio en caso de ponerse en pie... (Estrabón 8, 3, 30).

Las écfrasis pictóricas halladas en el *Tratado de la pintura y el color* de Plinio el Viejo son parte de su *Historia Natural*. Utiliza descripciones de obras artísticas de generaciones precedentes en la recreación del contexto histórico y son contrastadas con las del emperador Claudio. Especula sobre el origen de las pinturas, resalta y hace ver la impronta del arte anterior a su tiempo y la relevancia de las imágenes:

Era otra cosa con nuestros antepasados: si estamos en el atrio y hay cosas para que sean vistas, no eran las estatuas de artistas extranjeros, ni de bronce o mármol, sino de cera, bustos que fueron colocados por cada uno, hechos muchos por ellos mismos en su casa, las imágenes siempre listas para servir en las honras fúnebres de la familia, y no carecía una muerte de ir acompañada de todas las generaciones que le habían precedido<...> Los epitafios eran colocados en los bordes de los retratos: el tablinum se llenaban con los recuerdos de los actos y cosas hechas en su magistrado; fuera y alrededor del umbral de otras imágenes de hechos de heroicos hombres y enemigos muertos colgados, sin que fuera posible que un comprador lograra llevárselos, y las mismas casas todavía triunfaban después de cambiar de dueño. Fue un gran estímulo<...> (Plinio Nat. XXXV)

Plinio cita distintas artes como la escultura y la arquitectura si bien se dedica predominantemente al tratamiento de la pintura. Su estimación de la écfrasis como recurso descriptivo condujo a preservar en la memoria objetos artísticos olvidados y perdidos. El relato pormenorizado del arte clásico ha permitido la atribución de las obras a sus correspondientes autores. Han redundado asimismo en beneficio de posteriores análisis.

Los ejemplos comentados atestiguan que las écfrasis utilizadas en los géneros histórico e historiográfico lograban en los lectores la imaginación de un contexto temporal anterior. Las descripciones de cuadros o estatuas creaban ilusiones percibidas como realidad en la imaginación de los espectadores. Visualizaban las obras mentalmente y creían estar contemplándolas *in situ* brevemente. La evocación de las imágenes del pasado tenía un objetivo informativo y didáctico dado que las écfrasis siempre contenían detalles que reflejaban los valores y criterios estéticos de su época.

1.6. Conclusiones del Capítulo I

Comprendiendo la écfrasis, objeto central de nuestro estudio, como la representación verbal de imágenes visuales, conforme a la definición establecida por James Heffernan, este capítulo se ha dedicado al análisis de la écfrasis en la literatura clásica y helenística, con el fin de explorar sus formas tempranas y examinar su aplicación en los sistemas estético-filosóficos.

Como primer paso, hemos tratado las interacciones entre la imagen y la palabra desde la Grecia arcaica hasta la época helenística. Estas interacciones están documentadas por los estudios del Dr. José Jiménez y otros académicos, señalando su evolución e integración en la culta occidental.

En el ámbito artístico exploramos las inscripciones pintadas en la cerámica que son signos plásticos, inseparables del rito, que revelan su significación únicamente mediante los procedimientos rituales a cuyo fin se concebían. En el ámbito literario observamos que la interacción funcional entre imagen y palabra acaecida en la cultura arcaica se caracteriza por enmarcarse en un contexto religioso o mágico de ritos y ceremonias y, al mismo tiempo, comunicativo.

El análisis de los epigramas de la *Antología Palatina* que añaden textos en el objeto pintado, esculpido o decorativo demuestra el origen espontáneo de la écfrasis en una poesía aún no separada de la ritualidad pública. Las inscripciones sepulcrales son la representación muy numerosa del material conservado y atestiguado desde el siglo VII a.C. donde las imágenes sepulcrales son de tipo ofrenda o exvoto y el texto incluye la evocación a la determinada divinidad, la descripción del objeto de la ofrenda que lo interpreta. Los textos epigramáticos son écfrasis votivas *par excellence*. El análisis de los epigramas de la *Antología* en los que se resalta la buena voluntad de la persona oferente y más aún, se recrea la propia imagen de su autor o autora, nos ha permitido distinguir otra categoría de la écfrasis y definirla como “autobiográfica”, cuya raíz remite al “enkomiastion”, elogio civil y discurso conmemorativo, que sustituyó al antiguo “grito” (“trenos”) y representa una imagen plástica idealizada y glorificada del hombre, sea un guerrero valiente o una fiel esposa.

En el ámbito de la literatura ajena al ritual, en la épica, hemos podido observar que la écfrasis desempeña una función subalterna, a diferencia de la centralidad en el epigrama, y contribuye así a la divulgación de la imagen del héroe. Apoyándonos en la

teoría bajtiniana hemos ubicado la écfrasis en el cronotopo *histórico-mitológico* que refleja un objeto artístico existente o ficticio, generado este último la fantasía del poeta épico según sus ideas religiosas y mitológicas. Por lo tanto, no sólo describe objetos reales de una determinada época histórica sino también las realidades imaginarias procedentes de la conciencia mitológica. Los ejemplos presentados abarcan la écfrasis histórico-artística y mitológica en la épica grecolatina.

El estudio de la lírica amorosa griega, especialmente a través del Himno a Afrodita de Safo, nos ha permitido explorar ejemplos de cómo los artefactos son representados en la poesía. Este texto se destaca como un ejemplo temprano de écfrasis. Hemos apreciado la excepcional habilidad de Safo para manejar el lenguaje en su acercamiento a una obra artísticamente elaborada. Además, hemos analizado el texto sáfico usando como referencia textos mágicos. La interacción entre Safo y la divinidad es bidireccional y se organiza bajo un patrón de "petición y respuesta" donde Safo solicita un favor o deseo, seguido por la aparición de la diosa quien responde concediendo dicho deseo. En la culminación del poema, Safo reitera su petición, buscando el alivio de su sufrimiento en una alianza con Afrodita. Así, tanto el texto como la representación de la diosa en la poesía podrían estar vinculados a prácticas mágicas asociadas con la figura de la diosa del amor.

Conforme nos acercábamos a la época clásica en el ámbito artístico-literario, se podía ver la emancipación del conjunto de palabra e imagen del primigenio trasfondo ritual y el desarrollo de nuevos géneros literarios y formas de arte hasta llegar a una mayor complejidad en la antigüedad tardía, influenciada por la diversidad cultural y las transformaciones políticas. El periodo helenístico marcó una expansión de la écfrasis como un elemento poético y un recurso retórico vital. Durante este tiempo, observamos cómo la perspectiva artística no solo se ampliaba, sino que también se integraba más en tratados retóricos, filosóficos e historiográficos.

En cuanto a la *relación entre el autor de la écfrasis y el objeto de arte representado*, la écfrasis también experimenta una evolución. Es muy importante separar en este sentido la literatura de ficción de la crítica de arte, tratados históricos, geográficos y filosóficos, de las prácticas rituales. En esta prosa no ficcional la écfrasis cumple funciones específicas relacionados con los ámbitos correspondientes. Desde un punto de vista histórico-genético y *funcional*, las écfrasis primarias se clasifican en *votivas* (objetos para ofrendas y exvotos) y *mágicas*. Si en la mayoría de los epigramas funerarios la

écfrasis votiva ocupa el centro de interés, paulatinamente es reemplazada por el motivo autobiográfico. La personalidad del autor de la ofrenda pasa a primer plano adopta un lugar preponderante mientras que la ofrenda es relegada. Por eso podemos afirmar que la écfrasis exclusivamente literaria se origina en el cronotopo del género epigramático. En la esfera privada, surge en los fragmentos novelados de los Textos de magia. En ambos casos, se trata de formas transformativas, transitorias de la écfrasis.

En la literatura de ficción la écfrasis está siempre supeditada a fines *estéticos*, a una intención o idea literaria plasmada en la obra, de ahí que la obra de arte pierda protagonismo, deja de ser autónoma, dado que el interés del autor se centra en el héroe y no en la misma obra salvo casos excepcionales.

El paso decisivo hacia la écfrasis literaria se hizo en la literatura clásica en Homero y Safo, así como en la tragedia griega: a diferencia de la prosa, donde una obra artística sea estatua, templo o cuadro existente fue el objeto primordial de la atención e interés descriptivo, en estos autores cambia de forma radical y revolucionaria el tratamiento literario de las obras de arte. La autoconciencia del autor empieza a dominar la imagen visual, adaptarla a sus intereses, a su pensamiento y de la conciencia artístico-literaria de la época. Tras el estudio de la écfrasis en la épica y lírica griegos, es factible concluir que esta figura representa no solo la hermenéutica del arte, sino su tratamiento literario subordinado a la intención creativa del autor.

Concluimos que ya en la Antigüedad, los mecanismos de la écfrasis estaban claramente definidos, y que los autores posteriores los han adaptado a nuevos contextos estético-filosóficos.

Nuestra investigación sobre la écfrasis en la literatura de la Grecia arcaica y clásica, presentada en el primer capítulo, ha permitido definir claramente nuestra metodología de estudio para los capítulos subsecuentes. De este estudio inicial, concluimos que la écfrasis en la literatura clásica trasciende un simple recurso retórico o descriptivo para jugar un rol crucial en la configuración de la intención artística de la obra. Esto revela que sus funciones deben analizarse no solo en el episodio específico donde aparece, sino también en relación con el contexto más amplio de la obra, sea en un capítulo, una escena o un poema completo.

La creación de una imagen artística surge no de abstracciones, sino de elementos materiales concretos que influyen en la percepción creativa del artista, incluyendo las propias obras de arte. La labor del investigador, entonces, es identificar, en lo posible, la

fuente de cada écfrasis específica; es decir, determinar el monumento o la forma artística típicos de un determinado periodo histórico. Para este fin, podemos recurrir a fuentes como la historia del arte, la arqueología, la filología clásica y la historia de las religiones. Estos recursos nos ayudan a discernir si el objeto de arte descrito es real y existió en su tiempo, es ficticio, o si emerge de un imaginario estético conocido por el autor o del ámbito mitológico, aun siendo coherente con su época. Desde este enfoque, hemos identificado dos categorías universales de écfrasis en la literatura antigua: la real y la mitológica. Este hallazgo nos proporciona un marco confiable para el análisis comparativo sobre cómo las obras de arte reflejan y estimulan la creatividad poética.

Un método obligatorio para el estudio de la écfrasis es la iconología, que se define como un campo que desentraña el significado artístico de una imagen y el de las formas artísticas dentro del contexto de un estilo, corriente o tendencia artística específica de un periodo histórico. Entender la fuente de la écfrasis y el significado de la obra de arte que la inspira es esencial para que el investigador pueda determinar con precisión las funciones de la écfrasis en una obra literaria. Este conocimiento permite comparar cómo se manifiesta este fenómeno en distintas literaturas nacionales y analizar sus similitudes y diferencias.

El siguiente paso en nuestro estudio se enfoca en entender el papel de la écfrasis dentro del contexto de una obra literaria, particularmente cómo el autor percibe el objeto de arte representado. Utilizamos los principios de hermenéutica artística propuestos por E. Panofsky en 1999 para abordar esta cuestión. Panofsky identifica tres niveles de percepción: emocional inmediato, intelectual y axiológico, que consideramos en nuestro análisis. Nuestros hallazgos indican que la écfrasis en la literatura clásica y helenística, desde Homero, se construyó sobre estos estratos de percepción. La écfrasis se integraba en las obras literarias como un texto intermedial, formando parte del sistema figurativo y semántico para cumplir funciones artísticas específicas.

En lo sucesivo nos guiaremos por estos tres principios fundamentales.

A continuación, procedemos a analizar las imágenes ecfásticas en la poesía del romanticismo ruso y español.

CAPÍTULO II. ESTATUAS ANIMADAS Y MONUMENTOS HISTÓRICOS EN LA ÉCFRISIS DEL ROMANTICISMO POÉTICO HISPANO-RUSO

2.1. La écfrosis en las estéticas románticas.

2.1.1. La concepción del arte como categoría de lo irracional en el Romanticismo.

El Romanticismo es un movimiento cultural, histórico y político que surge en Alemania e Inglaterra en las postrimerías del siglo XVIII. Supuso una reacción contra los paradigmas de la Ilustración y el Neoclasicismo, caracterizados por el dominio del racionalismo en un mundo ordenado y explicable desde la lógica. Por el contrario, el movimiento romántico introdujo en su desarrollo los valores del sentimiento, la imaginación y el espíritu. Una de sus manifestaciones arquetípicas fue la poesía. En este contexto literario, los poetas románticos percibían la realidad como un misterio indescifrable y espiritual, sólo entendible tras un diálogo íntimo con la capacidad inventiva del espíritu desde la fuerza de la creatividad (Shmonina 2007: 45). Por ello, los poetas de la época se decantan por la libertad, el individualismo, el sentimiento y la imaginación. Desde una perspectiva comparatista, René Wellek analiza teóricamente el Romanticismo y concluye que “en todos estos estudios, a pesar de la diversidad de método y énfasis, se ha alcanzado un acuerdo, que convence” (Welek, 2000: 193).

Los grandes poetas románticos de Inglaterra, Alemania, Francia y España coinciden en aunar la imaginación, el símbolo, el mito y la naturaleza platónica. Son factores que aspiran a superar el cisma entre el sujeto y objeto, el yo y el mundo, lo consciente y lo inconsciente. Los poetas adoptan una mirada filosófica en la búsqueda de la especificidad de sus respectivos países. No en vano, en esta época surge el concepto de Estado-nación y, consiguientemente, los nacionalismos. Asimismo, exponen una perspectiva universal para el conjunto de la Humanidad buscada en la esencia espiritual búsqueda de un nuevo “yo”. El “camino interior” impulsado por el Romanticismo es transitado desde la creencia en la revelación luminosa de la secreta verdad del mundo desde lo profundo del yo. Novalis lo interpreta como «el camino que lleno de misterios se dirige hacia dentro (nachinnengeht)» (Cerezo Galán, 2008).

En la percepción estética de la realidad, el Romanticismo valora la contemplación y la inspiración como dones divinos retornados a los poetas románticos.

La representación romántica del mundo interior y exterior al ser humano no es posible sin la creencia en los poderes superiores y trascendentes que rigen el Universo. La estética del periodo admite la presencia literaria de lo “maravilloso” si así lo exige el ánimo creativo. El autor acude a las imágenes de las artes visuales junto al mito, la religión, el idealismo, la magia, el esoterismo y el folclore. Por tanto, es realzado el factor emocional de la vida humana. La dicotomía romántica contrapone la razón frente a los misterios de la percepción sensual de la realidad. A este ámbito se orienta el predominio inaprensible de las emociones en la disposición hacia el mundo. Las poéticas románticas diluyen las fronteras entre lo real y lo imaginario. Demuestran un elevado grado de coherencia en la relación entre pensar y sentir (Welek, 2000: 193). Si la época precedente antepone la imitación de las reglas como valor utilitario en la creación, los románticos entienden el arte como expresión de la profundidad, misterio y espiritualidad del alma. “El arte cobra, además, un valor ideal, casi divino: es un producto espiritual que sólo la originalidad del genio, libre de reglas, puede crear en lucha con las formas y las palabras” (VVAA, 2000:16). El sentido principal de la poesía, extensible a la totalidad del arte, es reproducir las profundidades del espíritu humano, incomprensible desde un enfoque ontológico. El arquetipo temático del Romanticismo es el concepto de belleza. Está ubicado en la Naturaleza, el Alma humana y el Arte. El aprecio transcendental de la belleza es aprehendido por los románticos de la filosofía neoplatónica.

En su reflexión sobre la estética, Schelling aporta una visión que difiere del arte en la Ilustración como emulación de la Naturaleza. El pensador concibe el arte como la manifestación más sublimada del espíritu universal. Es la realización de una idea suprema inherente a la Naturaleza. Esta comprensión profunda sólo puede ser alcanzada por los artistas dotados de una capacidad intuitiva extraordinaria para aprehender y transmitir dicha idea absoluta a través de su obra. Resalta el carácter inconsciente y casi milagroso del proceso creativo, en armonía con la filosofía romántica sobre la creación artística (Neustroyev, 1979: 66). En contraposición al racionalismo y la moralidad imperantes durante la Ilustración, la representación literaria de las artes plásticas fomenta, durante el Romanticismo, una estética sustentada en lo irracional. El arte se asocia a componentes ajenos a la racionalidad y fruto de emociones e intuiciones humanas. La fusión de las imágenes en el texto literario del Romanticismo potencia una realidad percibida como

desafío a la lógica. La reflexión metafísica sobre el arte propicia el incremento de la écfrasis visual en la literatura de la época. Se trata de una técnica que había emergido como evocación de la realidad sublime durante los periodos clásico y helenístico. El dualismo inherente al Romanticismo confiere al arte una dimensión que trasciende la mera estética. No sólo revela los aspectos más elevados de la existencia, sino que evoca la complejidad humana en las tenebrosas profundidades del mundo. Se subraya, de este modo, la dualidad del cronotopo y de la écfrasis en el Romanticismo. En Rusia, el siglo XVIII es una época de apertura a la influencia europea. La cultura rusa se sumó a las tendencias en el continente a finales de dicho siglo. El cambio en la sensibilidad influye en una distinta concepción del arte.

2.1.2 La estatua en el cronotopo romántico.

La dimensión mística de la estatua como objeto de contemplación

Los inicios del siglo XIX son un periodo histórico que revela la inclinación hacia otras manifestaciones culturales y artísticas. El foco recae en las diferentes lenguas, su literatura y mitos. Proliferan los viajes a otros países y, en este ámbito, predomina el interés por los lugares con ruinas, templos antiguos con sus altares, capillas e iglesias, castillos abandonados y misteriosos, cementerios, el estuario de los mausoleos y los jardines y parques repletos de obras escultóricas de épocas anteriores. A dicho interés se suman los monumentos, bajorrelieves y estatuas en los conjuntos arquitectónicos de las ciudades europeas, así como también pinturas y atributos de culto. La tendencia predominante en el Romanticismo es acudir a la mitología propia de la nación. Sin embargo, no se prescinde de las referencias a imágenes mitológicas grecorromanas. En este caso, se produce la adaptación a los fines previstos, “manipulando sus fábulas e imágenes como material para la creación de sus propios mitos” (Lotman, 1982: 65). Los mitos cobran un nuevo significado tras la relectura de mitos, leyendas y hechos históricos. Se recurre nuevamente a la literatura, filosofía y arte clásico.

El interés hacia el mundo clásico está determinado por las excavaciones arqueológicas. El Romanticismo proporciona una nueva percepción y tratamiento del arte clásico y, en particular, de la estatuaria.

Un aspecto que fundamenta el presente estudio es el ánimo hacia las estatuas por parte de los autores románticos. De igual modo, es relevante profundizar en el tratamiento dado a los personajes de la mitología clásica representados en las estatuas clásicas y helenísticas. En este contexto, en la literatura – según afirma R. Belloso - aguarda al acecho una multitud de estatuas que son primas hermanas de los objetos vivos anteriores, pues son muchas estatuas de piedra, y las tallas de madera, y que han adquirido vida en los últimos siglos, con especial agitación en la Edad Media y en el Romanticismo (Chozas Ruiz-Belloso 2007).

La dimensión mítica de la estatua

La reinterpretación de los mitos clásicos y helenísticos constituye una tendencia característica del romanticismo. Por medio de esta figura, las estatuas cobran vida como dioses y diosas inmortales que castigan o premian a los mortales. Históricamente, la écfrasis ha dotado de voz propia a las estatuas. Así lo atestiguan antiguos epigramas y textos de autores como Pseudo Apolodoro y Filodemo, entre los siglos II e I a.C. Narran una serie de historias de estatuas animadas mediante la leyenda del Palladium. Se trata del ídolo protector de Troya, disputado por los héroes griegos Diomedes y Odiseo. Posteriormente, será trasladado a Italia por Eneas, tal como es documentado por Dionisio de Halicarnaso en “Antigüedades Romanas”. Paul Zanker, en su obra “Augusto y el poder de las imágenes”, resalta el enriquecimiento literario tras la incorporación de figuras mitológicas griegas a la cultura romana en tiempos del emperador Augusto. En “Fastos”, Ovidio describe la odisea del Palladium hasta su llegada a Rom. Por su parte, Dante menciona el paladio en “La Divina Comedia”, y Calderón de la Barca lo coloca en el núcleo de su drama “La estatua de Prometeo”: “En la obra de Calderón, la estatua de Prometeo es la representación de las gemelas Minerva y Palas, y, finalmente, es designada con el nombre de Pandora. La estatua tiene un sentido “político”. Si bien no puede garantizar el éxito de quien la reverencie, Prometeo confía en su ayuda para persuadir a sus congéneres de aceptar leyes más evolucionadas y justas”. Se trata de una estatua viviente: “Cuando Prometeo, al regresar del cielo, pone la luz en la mano derecha de la estatua y ésta se anima, lo miran Epimeteo y Merlín escondidos entre los árboles. Y así a lo largo de la obra, la estatua —una vez «viva» y otra vez «muerta», vista dentro y fuera de la grata— actúa como si interpretara distintos papeles en las representaciones de

distintas piezas intercaladas” (Aszyk, 2004). La trama en torno a la estatua se enreda aún más con el enamoramiento de Epimeteo de la imagen de la diosa, quien se enamora a su vez de su creador Prometeo.

Todo ello acontece en la dramaturgia del Renacimiento que, anticipando obras neoclásicas y decimonónicas, teatraliza la imagen de las estatuas vivientes.

La creación de ambientes enigmáticos y de misterio provoca sensaciones encontradas de deleite e inquietud por miedos inexplicables. El trasfondo real para el tratamiento de la estatua de Venus en autores románticos puede ser fechado en el día 8 de abril de 1820. La estatua de la Venus de Milo fue encontrada en la isla egea de Melos por un campesino llamado Yórgos Kendrotás en tal fecha. El autor romántico contempla y capta la belleza de la estatua. Pero, sobre todo, intuye su misterio y siente su influencia en los pensamientos y sentimientos humanos. En este sentido, la narrativa romántica no se cimienta tanto en los mitos y leyendas clásicos en torno a Venus, sino que elabora su propia mitología estatuaria. Aparece en ella como motivo central la imagen de *Venus vengativa*.

2.2. Écfrasis místico-religiosa estatuaria en la cuentística de Eichendorff, Mérimée y Bécquer

En la narrativa del siglo XIX se retoman las fábulas protagonizadas por la estatua de una diosa pagana viviente. En concreto, se trata de la diosa Venus. En su forma esculpida se ubica en un paisaje determinado y está acompañada de un séquito de otras imágenes divinas pintadas o también esculpidas. Esta manifestación ha sobrevivido a la caída del paganismo y ha inspirado a muchos escritores y poetas. Entre las estatuas parlantes, pervive el concepto mítico hermético de la estatua portadora de la condición sobrenatural y de su encuentro con el hombre. La estatua femenina es fuente de inspiración para los poetas clásicos y helenísticos. No obstante, durante el Romanticismo, modifica su función como motivo de belleza. Los autores del periodo anteponen la raíz trascendental y la convierten en un enigma inspirador de un miedo supersticioso. La mayoría de las historias que incorporan esta figura vivificada surgen en Asia Menor durante las luchas cristianas contra el paganismo.

El énfasis en el valor de tales estatuas se manifiesta en la época sofista del helenismo. Luciano plantea su escepticismo ante el culto a las estatuas, salvo si se trataba

de la diosa siria. Por consiguiente, los románticos se centran en los textos mitológicos sofistas. La écfrasis romántica representa el lado siniestro de la estatua femenina. Es una visión contrapuesta a la recogida en los textos clásicos; la écfrasis de la estatua tenía aquí un sentido votivo y personificaba la divinidad. Supuesta la estructura narrativa de planteamiento, nudo y desenlace, las historias sobre la estatua de Venus constituyen una acción en la que la estatua se sitúa en el centro de atención.

En el presente estudio, se han seleccionado historias vinculadas a las narraciones románticas en torno a Venus. Se caracterizan por ser tributarias del mito de Cnido, surgido en el siglo II d.C. Cuenta la venganza de la estatua de Afrodita (Venus), esculpida por el escultor griego Praxíteles (siglo IV a.C.) en el templo de la diosa sito en la península Cnido. Su profanador es vengado y, a resultas, enloquece y muere. (*Panfea, o las Estatuas y Dos amores* de Luciano de Samosata).

En la evolución del mito en sus diferentes versiones, se expande en Europa la leyenda sobre la estatua de Venus. La diosa no permite desprenderse del anillo a quien ésta no permite quitar el anillo de su dedo puesto por un joven (un caballero, un novio), y aparece más tarde para separar a la pareja que va a casarse, exigiendo de este modo el cumplimiento de la promesa matrimonial (Bagno 2005). El origen del mito se mantiene en las modernas leyendas románticas añadiendo una interpretación particular.

2.2.1. *La Estatua de Mármol*, Eichendorff

En la versión de *La Estatua de Mármol*, Eichendorff narra la historia de un joven noble alemán que sale de su localidad para ver el mundo. En la ciudad italiana de Lucca se enamora de una bella mujer local a la par que traba amistad con un malvado personaje al que parecen evitar los habitantes de la población. Una noche, el joven descubre un jardín donde hay una estatua de mármol que representa a la diosa Venus. El hallazgo le causa un efecto devastador. Al día siguiente, retorna al lugar y encuentra una mansión donde se celebra una incesante fiesta. La dueña es la personificación de la estatua. Eichendorff recrea un ambiente donde la realidad se confunde con el sueño. Pareciera describir una realidad sobrenatural en la que habitan los moradores de la mansión. La estatua de Venus es investida de poderes sobrenaturales con un propósito destructivo.

2.2.2. *Venus de Ille*, Próspero de Mérimée

El esquema argumental analizado presenta similitudes con la narración titulada *La Venus d'Ille*. Su autor es el romántico francés Próspero de Mérimée, quien sitúa la trama en la aldea pirenaica francesa de Ille. El joven M. de Peyrehorade trata de talar un olivo helado y encuentra bajo tierra una bella estatua de bronce que representa la figura de Venus. El entusiasmo del joven por la Venus de Ille contrasta con la animadversión temerosa que sienten por la estatua sus convecinos. La razón de dicha actitud se remonta a un intento anterior de desenterrar la estatua; al ser izada, se desprendió de la cuerda y fracturó la pierna del operario Jean Coll. La trágica circunstancia se repite cuando un vecino lanza una piedra contra la estatua, colocada en un pedestal, en la finca de Peyrehorade. La piedra rebota contra el bronce y alcanza la cabeza de quien la había lanzado. En un episodio subsiguiente, el hijo de Peyrehorade, un rústico patán ávido de dinero va a contraer matrimonio con Mlle. de Puygarrig, una rica heredera. El día de la boda, el novio juega en el frontón de la finca una partida de pelota con unos hábiles contrincantes españoles antes de acudir a la ceremonia. Como al joven Peyrehorade le molesta la sortija de esponsales para jugar, se la quita momentáneamente colocándola en el dedo anular de la mano de la estatua de Venus. Al llegar posteriormente al lugar de la celebración matrimonial, cae en la cuenta de haber olvidado el anillo. Al carecer de tiempo para regresar y recuperarlo, se vale de otro anillo. Además, el joven Peyrehorade pretende evitar que el incidente sea conocido. De saberse la distracción, sería objeto de burlas y ser llamado «el marido de la estatua». Cuando regresa a casa, el joven Peyrehorade informa al narrador de lo acontecido y de la imposibilidad de recuperar el anillo. Horrorizado, arguye que Venus es ya su esposa, puesto que él le ha dado su anillo y Venus no desea devolverlo.

El relato está escrito en primera persona de un viajero que llega a Ille y se aloja con dicha familia amiga. El narrador sospecha que el joven se encuentra embriagado. Sin embargo, a la mañana siguiente, el novio es encontrado muerto en el lecho matrimonial en un círculo de hierro. En el suelo se encuentra el anillo de esponsales. El horror aumenta cuando la pobre esposa, y viuda ya del joven Peyrehorade, cuenta cómo vio entrar en el lecho a la estatua de la Venus y abrazar a su marido durante toda la noche. Al cantar el gallo, la estatua saltó del lecho, dejó caer el cadáver del joven y partió (Baquero Goyanes, 1967).

Es una historia similar a la anteriormente analizada de Eichendorff. La estatua de Venus vivificada inflige un castigo al que la ofende. Según nuestra opinión, ambas narraciones se remontan al mito de Gnido. De igual modo, ambos relatos coinciden en el carácter demoníaco de la estatua y el efecto terrorífico producido. Son representaciones frecuentes entre los escritores románticos. La estatua representa asimismo la temática del amor y la muerte. F.P. Bowman lo conceptualiza al establecer que “la acción de Venus ilustra con una claridad excepcional sobre la conjunción del amor y de la muerte como parte central de la agonía romántica” (Bowman, 1960).

2.2.3. *La Ajourca de Oro* de Gustavo Adolfo Bécquer

La leyenda toledana del autor romántico español Gustavo Adolfo Bécquer, titulada *La Ajourca de Oro*, conforma otra interpretación del citado mito. Se caracteriza por una profunda influencia estética y moral cristiana. Si en las obras de Eichendorff y Mérimée la vengadora es la estatua de Venus, Bécquer utiliza la imagen cristiana de la Virgen del Sagrario con el mismo motivo. Se trata del misterio de la estatua, su dimensión sobrenatural, la culpa y el castigo. Bécquer cuenta como narrador objetivo una “maravillosa historia acaecida hace muchos años”. María Antúnez, una mujer “diabólicamente” hermosa estaba llorando, y cuando la vio Pedro Alonso, un hombre que la amaba “supersticioso y valiente” que la amaba, le preguntó por el motivo de su malestar. Ella replicó que, el día antes en el templo, la Virgen resplandecía y mientras cantaba el “Salve Regina” ella vio un objeto que reclamó su atención. Era la ajorca que la Virgen llevaba en el brazo con la que sujetaba a su hijo. María suspiraba por esa joya; incluso soñaba con una mujer que llevaba la ajorca y le decía que nunca sería suya. Sus lágrimas mueven a Pedro a ir en busca de la ajorca en manos de la Virgen. Atemorizado, se decide a entrar en la Catedral de Toledo. Nota como si, al andar por el lugar sagrado, sobre el suelo de la capilla cubierto de lápidas, alguien le sujetara los pies. Consiguió llegar hasta la Virgen, le quitó la joya y cerró los ojos. Sólo tenía que huir, pero antes había que abrir los ojos y eso le daba miedo. Al abrirlos, vio que la iglesia se había llenado de las imágenes de los que antes estaban pintados o esculpidos por la iglesia. Ahora, sin embargo, tenían vida propia. Pedro cae desmayado, y allí mismo le encuentran al día siguiente, todavía con la ajorca en las manos. Concluye Bécquer sobre Pedro que el “infeliz estaba loco”.

Las visiones sobrenaturales que atemorizan a Pedro están incitadas por la extrema belleza de la mujer a quien ama y adora apasionadamente. Por ello, se muestra dispuesto a apoderarse de la ajorca, profanando lo sagrado. Las fuerzas trascendentes cobran vida en el templo, Pedro se siente rodeado por las miradas de las estatuas ubicadas alrededor de la capilla. Son “estatuas que, vestidas con luengos y no vistosos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y lo miraban con sus ojos sin pupila” (Bécquer, 2005: 322).

Las tumbas de los reyes también le asustan por las “imágenes de piedra, con la mano en la empuñadura de la espada [que parecían] velar noche y día por el santuario, a cuya sombra descansan por toda una eternidad” (Bécquer, 2005: 323). Se infiere de la cita la venganza de la diosa, oculta bajo la forma esculpida. La profunda culpa que siente Pedro le enloquece hasta trasladarse a un reino demonizado.

Santos, monjes, ángeles, demonios, guerreros, damas, pajes, cenobitas y villanos se rodeaban y confundían en las naves y en el altar. A sus pies oficiaban, en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios, mientras que, arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos en las bóvedas ululaba, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos.

Las tres obras analizadas introducen la temática de la estatua vengativa. Reaviva la influencia de los mitos antiguos y reafirma el misterioso poder del mundo trascendente escondido bajo la escultura. Se distinguen, no obstante, diferencias entre los relatos. En los dos primeros supuestos de écfrasis, la estatua de Venus clásica presenta valores negativos que infunden terror. El ánimo de venganza en la écfrasis de la Virgen responde, sin embargo, a una percepción de justicia al que se añade la concepción cristiana de la culpa. Es reseñable, por tanto, que la estatua de Venus clásica en la écfrasis romántica inspira un miedo supersticioso al ser despojada de su función protectora y administradora de justicia. Sus anteriores funciones son ahora atribuidas a la Virgen.

El sacrilegio constituye otro matiz importante en el relato de Bécquer. La tensión radica en la apreciación de la belleza femenina contrapuesta al respeto debido a un ser divino, la Virgen María. El autor romántico evidencia la destrucción y, por ende, la infelicidad a la que puede conducir la belleza femenina. La súplica de la mujer “diabólicamente hermosa” hace que Pedro se vea impelido a cumplir este deseo por el solo motivo de la belleza. No lo solicita a la Virgen, sino que se lo apropia sin

contrapartida. Su locura es el resultado de quebrantar la ley al haber cometido sacrilegio; es decir, un crimen deliberado contra un objeto sagrado.

2.3. El Convidado de Piedra como estatua vengativa en las écfrasis místico-religiosas de Zorrilla y Pushkin

2.3.1. Los precedentes: El Convidado de Piedra en Tirso de Molina

El epígrafe dedica el análisis a las écfrasis mitológicas de A.S. Pushkin en “El Convidado de piedra” (1840) y J. Zorrilla en “Don Juan Tenorio” (1844). Ambas son obras emblemáticas de la época romántica. La indagación y comparación del tratamiento de las estatuas dan cuenta del valor que los autores otorgan a la representación del mito de Don Juan. Es importante reconocer que este mito tiene varios precedentes en la literatura europea, los cuales han abordado de diversas maneras la temática amorosa de Don Juan y su actitud irreverente ante la estatua del Comendador. La historia se introduce por primera vez en la literatura por Tirso de Molina en su pieza *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* en la primera mitad de los años 1620. El personaje de Don Juan “como otros muchos tipos de grandes personajes de la literatura, se desarrolló en un principio, representado en el folklore tradicional y fecundado por la fantasía del poeta” (Pidal, 1961: 234). El investigador Vsevolod Bagnó (2000) destaca la evolución del mito de Don Juan, originado en antiguas leyendas europeas, incluyendo la península ibérica. Se centra en la historia de un bromista que invita a cenar a una calavera o a una estatua sepulcral y luego es confrontado por esta. Aunque el bromista se enfrenta a la muerte, se salva por un acto de piedad. Tirso de Molina adaptó esta trama, donde la figura no es una calavera, sino una lápida de iglesia, en su obra, aportando al desarrollo del mito de Don Juan.”. R. Shultz asimismo ofrece una convincente hipótesis por la que, “la leyenda de Don Juan es el eco renacentista de la tradición anterior de las historias de estatuas que reviven y se cobran venganza” (Schults, 1985). A partir de la época barroca, muchos países europeos han proyectado en la literatura su propia versión del mito. Molière escribe la tragicomedia *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), Mozart compone *Don Giovanni* (1787) y Byron no logra finalizar su *Don Juan* (1819-1824).

En las obras de Pushkin y Zorrilla, el protagonista es un rebelde pecador, eco de la figura tradicional destinada al infierno según la justicia divina. El personaje es adaptado

al héroe romántico de su tiempo, desafiante de las normas y marginado socialmente por su egocentrismo. A diferencia del Don Juan barroco, que persigue meramente el placer, el héroe romántico reta la moral religiosa establecida y propone una ética personal. Prefigura al superhombre nietzscheano, forjando sus propios valores desde una voluntad de poder auténtica. Rechaza abiertamente los dictados religiosos, actuando según sus pasiones sin examinar las repercusiones negativas. Este Don Juan se muestra escéptico ante las promesas religiosas postmortem, creyendo solo en lo tangible y observable. En consecuencia, puede deducirse que las tramas que remiten al drama de Tirso de Molina son similares, aunque no idénticas.

2.3.2. “Don Juan Tenorio”, José Zorrilla

La obra de Zorrilla está dividida en siete actos, distribuidos en dos partes. En la primera, Don Juan apuesta con su amigo Luis Mejía quién es capaz de cometer un mayor número de fechorías en un año. Pasado ese tiempo, Don Juan gana la apuesta. Don Luis replica que no habrá vencido hasta que no conquiste a una novicia a punto de profesar. Don Juan acepta este nuevo reto. Se burla de doña Ana, prometida de don Luis, y rapta a la novicia doña Inés. Mata en duelo a su amigo y también a Gonzalo, padre de doña Inés, cuando éste acude a buscar a su hija. Enamorado de doña Inés, don Juan decide cambiar de vida. La segunda parte se desarrolla cinco años más tarde. Don Juan ha vivido con el recuerdo de esta mujer, que murió de pena en un convento.

En su versión del mito de don Juan, ambientada en España, Pushkin narra en cuatro actos cómo su héroe, acompañado de su criado Leporello, regresa a Madrid tras haber sido desterrado por matar en duelo al esposo de doña Ana. Fascinado por doña Ana desde su primer encuentro, don Juan se disfraza de monje y logra entablar conversación con ella. Concertará un encuentro al que irónicamente invita a la estatua del difunto marido. Durante su cita, Don Juan confiesa la verdad a la viuda y, tras ser perdonado, recibe un beso de paz. Su arrogancia lo lleva a desafiar las fuerzas del Más Allá, personificadas en la figura del Comendador. Dicho acto pone de relieve su descreimiento hacia lo sobrenatural.

Las obras reflejan los aspectos que definen el mito de Don Juan. Al regreso del exilio, un seductor se enamora de una dama de inigualable hermosura y moralidad, y

confronta lo sobrenatural. Se destaca la interacción del protagonista con lo preternatural, específicamente con una estatua animada.

En un episodio decisivo, Don Juan de Zorrilla, mientras admira el mausoleo y la estatua de Doña Inés, invita a espíritus a cenar en su morada. Durante la cena, se mofa de don Gonzalo. En reciprocidad, el espectro de don Gonzalo le devuelve la invitación para cenar en su tumba; es una oferta que Don Juan, con audacia, acepta. A su llegada, descubre con espanto que la estatua ha desaparecido. Al concluir la Escena I, recupera su compostura y desafiante exclama: “Aquí estoy, Comendador, despierta”.

En las acotaciones aparece la écfrasis del sepulcro con ofrendas simbólicas. Se trata de un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena. El significado es desvelado en el monólogo de don Gonzalo, quien reclama con su séquito de sombras, espectros y espíritus el castigo eterno de Dios para don Juan. En este diálogo, Don Juan y la Estatua del Comendador discuten la inevitable realidad de la muerte y el Más Allá. La Estatua le recuerda a Don Juan las advertencias previas que tanto doña Inés como él mismo le han hecho, y que Don Juan imprudentemente ignoró. Le advierte sobre el festín que le tiene preparado de fuego y ceniza. Es una metáfora del infierno y la muerte que le esperan por sus pecados y desenfreno.

Don Juan, sorprendido y atemorizado por la idea de convertirse en fuego y ceniza, se enfrenta a la verdad de un castigo eterno, que ahora reconoce como la ira de un Dios todopoderoso ante sus actos desmedidos. Por primera vez, parece darse cuenta de la existencia de una vida más allá de esta, algo que nunca había creído anteriormente.

Al saber de un reloj que mide el tiempo que le resta de vida, Don Juan se confronta con la inminencia de su muerte. Cada grano que cae es un instante menos en su vida, y al ser consciente de los pocos que restan, lamenta no tener tiempo suficiente para arrepentirse de sus pecados. Expresa un sentimiento de reproche ante la injusticia de haber conocido el poder de Dios únicamente cuando es demasiado tarde para el arrepentimiento.

En el instante en que Gonzalo pretende arrastrar a los infiernos estrechándole la mano de piedra, don Juan se arrepiente y Doña Inés sale de su tumba y lo salva. En la obra de Zorrilla, el motivo de salvación proveniente de una mujer se remonta a la trama del *Esclavo del Demonio*, comedia dramática del poeta español Antonio Mira de Amescua publicada en 1612. El protagonista, al apoderarse de los secretos de la magia, firma un pacto con el Diablo, hasta que, gracias a una visión celestial, se arrepiente y, con ayuda de la Virgen, obtiene el rescate de su alma.

Doña Inés se dirige a Don Juan afirmando que su mano, que tendió hacia Dios con un deseo contrito, ha asegurado el perdón de Dios para Don Juan al pie de su tumba. Ella le comunica que su fe los salva y les pide a los fantasmas que se retiren a sus sepulcros, ya que es la voluntad de Dios que la pureza y el sacrificio de su alma hayan purificado la de Don Juan. Doña Inés ha dado su alma por él, y gracias a su intercesión, Dios le concede a Don Juan una salvación que antes no era tan cierta. Doña Inés lo describe como un misterio incomprensible para los mortales. Sólo en una vida más pura, los justos comprenderán cómo el amor ha sido capaz de salvar a Don Juan. Finalmente, pide que cesen los cantos funerarios y el sonido de las campanas mortuorias, señalando la transición de la muerte y el luto hacia la salvación y la paz.

A modo de síntesis, cabe afirmar que la écfrasis mitológica de las estatuas vivientes de don Gonzalo y doña Inés ocupa el lugar clave en el último acto de la obra de Zorrilla. Son los elementos imprescindibles en la comprensión de una trama basada en la idea del castigo y perdón divino.

Es preciso reseñar que no se ha encontrado un análisis comparado de ambas obras. No obstante, tras la lectura del texto y la consulta de varios trabajos de crítica literaria, podemos suponer que los dos textos comparten temáticamente la fuerza divina del amor de don Juan y su valentía de dejarlo todo por dicho amor. Su comportamiento como un héroe evidencia uno de los estándares del Romanticismo. “Don Juan representa el deseo perpetuo, transformándose del eros barroco al romántico. En el Barroco, el deseo cae ante una visión tradicional del mundo; en el romanticismo, se enfrenta o se sublima en amor platónico. Según B. Alonso (2005: 65), el Romanticismo ve al amor triunfar sobre la muerte y el pecado. Aunque inicialmente persigue amores fugaces, Don Juan evoluciona hacia encuentros espirituales. La égloga entre él, la estatua de Don Gonzalo y la sombra de doña Inés en el Acto III ilustra este cambio.”

Don Juan retorna de su exilio y en el cementerio se encuentra con estatuas de sus viejos rivales. En este cronotopo totalmente romántico, Zorrilla transmite el miedo supersticioso del homicida ante fuerzas desconocidas y misteriosas que le han conducido a este siniestro lugar. Presiente un terrible final como castigo. En su monólogo, Don Juan, turbado por una locura incontrolable, se excusa por sus acciones argumentando que no actuó por voluntad propia, sino movido por un destino ajeno a su control. Admite que su mente, ofuscada y desesperada, buscó víctimas para saciar un anhelo incomprensible, justificando que su conducta fue el resultado de circunstancias que exceden a su dominio,

sin que pueda serle atribuida falta de virtud. Confiesa sentirse arrastrado por un vértigo infernal, vagando por la vida sin rumbo, como una hoja seca al viento. La magnitud de su situación y sus actos, antes considerados fruto del valor y no del temor a los espectros, ahora lo atormentan y desafían su incredulidad en lo sobrenatural. Duda y teme, arrastrado a ese lugar por una fuerza misteriosa e irresistible.

El autor de la obra reconoce haber superado a los dramaturgos neoclásicos al introducir un nuevo tipo del héroe-seducor: “Yo corregí a Molière, a Tirso y a Byron, hallando el amor puro en el corazón de Don Juan...Yo, más cristiano que mis predecesores (en Don Juan) saqué a la escena por primera vez el amor tal como lo instituyó Jesucristo. Los demás son poetas paganos” (Villagrà Saura 2016, 28). El arrepentimiento de Don Juan es causado por el amor hacia Inés. Este personaje está enamorado de don Juan y, desde la tumba con su imagen esculpida, rescata el alma de don Juan, destinada al infierno; le consigue la salvación y el perdón de Dios.

2.3.3. “El Convidado de Piedra”, Pushkin (“Kámenny gost”)

La obra Don Juan de Pushkin retrata a un héroe enamorado del ideal de belleza transformadora de la mujer. La temática es coincidente con la obra de Zorrilla. Desde el principio, la imagen de Doña Ana viene asociada al mundo divino. Su respiración es “celeste”, ella es descrita como “un ángel”, la “belleza prodigiosa”. Verdaderamente enamorado, Don Juan parece disfrutar de la felicidad. Tras la muerte estará feliz, y conseguirá lo que deseaba antes:

<...> Я дивлюсь безмолвно
И думаю –счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...
(Pushkin, 1969).

“<...> Contemplo sin palabras
Y pienso – aquel está feliz, cuyo mármol frío
Está consolado por su respiro celeste
Y asperjado por las lágrimas de su amor...”

No obstante, entre su amor hacia Doña Ana y la felicidad se interpone la voluntad del Comendador, imprudentemente invocado por don Juan. La écfrasis dialogada de su estatua desempeña la misma función que en la obra de Zorrilla: el deseo de que su ofensor fuese llevado al infierno, castigado con la pena de muerte por sus crímenes. En la última escena, Don Juan se topa con la estatua del Comendador, quien ha acudido a su llamada. Percibe su temblor al señalar a Don Juan que todo ha terminado. Don Juan insiste en que no tiene miedo y que está satisfecho por ver a la estatua que había desafiado.

La estatua le pide a Don Juan que le dé la mano. Al estrechar la mano de la estatua, Don Juan experimenta la horrorosa sensación de su fría y pesada mano de piedra. Le ruega que lo suelte. Con la muerte acechándole y en su angustia, Don Juan clama por Doña Ana:

*Aquí está... ¡oh, qué fuerte es el apretón de
una mano pétrea!
Déjame, suéltame - suelta mi mano...
me muero - se acabó - ¡Oh, Doña Ana!
ambos caen en el precipicio <...> (Zorilla, 2007)*

La poeta y crítica literaria Anna A. Ajmátova, basándose en las notas de M. Piyanij, indica que el rasgo definitorio de Don Juan en la obra de Pushkin es su transformación tras conocer a Doña Ana: de un seductor a un hombre verdaderamente enamorado. Originalmente, Don Juan es un seductor que juega con las mujeres, incluida Laura, y seduce a Doña Ana, pero luego sufre un cambio profundo. Su última exclamación sincera es un testimonio de amor y una confirmación de renacimiento espiritual mediante su amor por Doña Ana. En lugar de alcanzar la salvación, se enfrenta a la muerte. En su momento postrero, no teme a la muerte ni al castigo, sino a la pérdida de la felicidad encontrada en Doña Ana. Exclama al final su nombre, revelando la intensidad de su amor y la tragedia a la que se enfrenta (Piyanikh, 1999: 14-18).

Aristóteles, en su “Ética a Nicómaco”, discute distintas perspectivas sobre el placer y el Bien. Algunos ven el placer como bueno, mientras que otros lo consideran malo, posiblemente para disuadir su búsqueda, ya que muchos se vuelven esclavos de él. Aristóteles propone dos actitudes humanas ante el placer: rechazarlo en favor de una vida virtuosa que agrada a los dioses y la moral, o disfrutarlo para satisfacer deseos personales. Sin embargo, él identifica una tercera opción, consistente en una vida de placer intelectual, similar a la de los dioses, que es la más alta forma de existencia y no debe rechazarse, ya que es vivir de acuerdo con lo más divino dentro de nosotros: “no vivirá de esta manera en tanto que es un hombre, sino en tanto que hay en él un algo divino, y esta clase de vida significa vivir “de acuerdo con lo más grande de cuanto hay en el mismo” (Vervant, 1973: 303). Para el personaje de Pushkin, el amor es el valor sobrehumano, no la actividad del intelecto. Dicho sentimiento no consiste solo en el placer sexual, sino que presenta una dimensión espiritual. Por ello, Don Juan sacrifica la prudencia y arriesga la vida en su aspiración de alcanzar la plenitud de la vida en el amor a Doña Ana.

En síntesis, puede afirmarse que las ideas de las dos versiones románticas del mito de Don Juan son contrastables con la solución propugnada por Tirso de Molina. Su moraleja supone castigar al burlador de Sevilla por toda la eternidad, haciendo hincapié en el castigo por conducta amoral:

*Esta es justicia de Dios “quien tan
hace que tal pague”.*
[...]
¡Justo castigo del cielo! (III-973-974,057)

En las interpretaciones románticas del mito de Don Juan, a partir de los textos de Zorrilla y Pushkin, se minimiza el tema del castigo divino, en contraste con la visión barroca. Desde esta perspectiva, Don Juan emerge como un héroe audaz, genuinamente capaz de amar y sacrificarse por el amor. Ambas obras resaltan la creencia en lo trascendente, evidenciada en la interacción con la estatua del Comendador, simbolizando la presencia de un Más Allá sobrenatural. Mientras Zorrilla introduce estatuas de Doña Inés y de su padre Don Gonzalo, Pushkin crea un triángulo amoroso con la estatua del esposo de Doña Ana. En estas versiones, la duplicidad se manifiesta con claridad, al evocar en las estatuas el concepto de coloso. Dicho concepto fue analizado por J. P. Vernant en el pensamiento griego clásico destacando que, hasta el siglo VIII a. C., “el colossós no es una imagen; es un “doble”, como el mismo muerto es un doble del vivo” que representa al amado o al muerto ausente (Vernant, 1973: 304). El investigador francés añade que en los ritos alrededor del coloso este “efectúa el paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Pero, según el caso, el pasaje se hace en un sentido o en otro; tan pronto los muertos son hechos presentes en el universo de los vivos, como los vivos se proyectan en la muerte” (Vernant, 1973: 306). Como ejemplos en la literatura griega Vernant cita *Alceste*, versión de la historia previa de Eurípides, el texto de *Agamenón* escrito por Esquilo, así como una historia de Menelao y su difunta esposa, Helena, cuyo fantasma aparece en el palacio.

2.3.4. Algunas observaciones comparadas

Los enclaves donde se desarrollan las respectivas tramas son un cementerio lleno de espíritus (Zorrilla) y un monasterio (Pushkin). Se trata de lugares frecuentes en las

obras de los escritores románticos, relacionados con el mundo de los muertos. A l personaje de Don Juan en las dos obras, el Convidado de piedra le causa un enorme pavor. Sin embargo, él muestra su valentía y supera el miedo para dialogar con la estatua como paso al mundo del Más Allá. Los dos invitan a la estatua a compartir un acto importante de su vida, cuentan con el misterio de la vida después de la muerte. Zorrilla introduce dos estatuas, la de Doña de Inés y la de su padre el Comendador ya que ambos provienen del mundo transcendente. Representan, según los conceptos cristianos, el cielo y el infierno, donde lo celeste gana y no hay temor a la muerte. En cambio, Pushkin no parte de una idea religiosa determinada, sino que presenta la estatua como autoridad perteneciente a un mundo sobrenatural cuyas leyes son desconocidas para el hombre. El puente con lo cristiano lo constituye el hecho de que el Don Juan de Pushkin sabe perfectamente que es un pecador, pero sólo la belleza ideal y el amor hacia Doña Ana le ayudan a reconocerlo. Se confiesa a sus pies, a diferencia del Don Juan de Zorrilla, quien, tras el aviso de la estatua del Comendador sobre su muerte, confiesa sus pecados ante Dios. A diferencia del personaje de Inés en la obra de Zorrilla, doña Ana no salva al héroe de la muerte. La presencia sobrenatural de la estatua del marido provoca que se desmaye por el impacto. No obstante, en la escena III la confesión de Don Juan clarifica que, gracias al encuentro con Doña Ana, se ha transformado y ha aprendido a estimar la virtud. El héroe muere con el beso de paz (“mirniy potselui”) y el arrepentimiento interno, provocado por la belleza ideal y el amor espiritual. A pesar de las diferencias, en las dos piezas es evidente la introducción de lo sobrenatural. En tanto la fuerza del destino y de la justicia suprema rige la trayectoria de la existencia humana. En ambas, la imagen de la estatua divide metafóricamente el contexto en dos mundos distintos, de vivos y de muertos.

2.4. La éfrasis histórica del “El Caballero de Bronce” como monumento vengativo.

El objeto de estudio en este apartado es la éfrasis de una estatua existente, el Caballero de bronce de Falconet. La existencia real de dicha estatua es un motivo de diferenciación con respecto a las estatuas del Comendador en las obras anteriormente analizadas.

En esta ocasión se trata de una figura esculpida en un monumento. Nos referimos al poema narrativo de A.S. Pushkin, escrito en 1833 y titulado *El jinete de bronce* (del

ruso “Miedni vsadnik”). La estatua ecuestre hecha de bronce y dedicada a Pedro I (Pedro el Grande) se encuentra en la Plaza del Senado en San Petersburgo, con un escrito que reza «Petro primo Catharina secunda». La Emperatriz Catalina pretendió expresar con este motivo el traspaso de poderes. Pedro está sentado heroicamente sobre su caballo, con su brazo extendido apuntando hacia el río Nevá. E. M. Falconet, el escultor francés que realizó la obra deseaba capturar el momento exacto en que su caballo se encontraba erguido sobre sus patas traseras al borde de un espectacular acantilado. Se puede ver a su caballo pisoteando a una serpiente, que representa las fuerzas malignas o los enemigos a los que hizo frente Pedro por sus reformas.

Merece destacarse la historia de la piedra del pedestal sobre la cual se yergue el jinete. Según testimonios conservados por G. Ivanov, un monolito descomunal conocido como *Piedra de Trueno* (del ruso “Kamen-Grom”) fue encontrada en el año 1768 en el bosque de Lajita por uno de los habitantes de la aldea. Esta roca adquirió prestigio debido a una leyenda local que atribuía a un rayo el desprendimiento de un fragmento (Ivanov, 1994). Esta colosal piedra remite de nuevo al tema del *colossos*.

2.4.1. Pedro el Grande en la écfrasis escultórica

El tema central de la estatua es la personalidad del legislador y del civilizador. En el año 1837, después de la muerte de Pushkin, se publica por primera vez este poema donde ya no percibimos la estatua de Falconet como tal, sino la vivimos como un mito casi surrealista del poeta” (Yakobson, 1987). El poema se construye a partir de la perspectiva particular de Eugenio, un pobre funcionario que ha perdido a su amada en una riada, y que, en una peculiar epifanía, enloquecido de dolor, se enfrenta a la estatua del zar Pedro, que se eleva triunfal como la estatua ecuestre de Marco Aurelio sobre un inmenso pedestal de roca a las orillas del Neva (VVAA, 2005).

El motivo de la estatua de Pushkin está relacionado con una miríada de argumentos y temas. En un análisis de M. Viroláinen (1999), la investigadora comenta las aportaciones de distintos críticos. Entre ellos cita a Jakobson, en cuyos trabajos destaca entre otros temas, “el reino de Petersburgo”. Un aspecto significativo que recoge M. Viroláinen sobre este poema es su nuevo tipo de género, a diferencia de los patrones que existían en la época anterior del Romanticismo. El género del poema reconsidera el canon clasicista. Deja de ser un poema “heroico” con un hecho histórico destacable y adopta la

representación de un caso personal y particular. No se alude a un héroe habitual sino un personaje exótico o, como en este caso del funcionario Eugenio, una persona normal. El poema se asemeja a un fragmento discontinuo de su vida, diferente al carácter acabado de las obras clasicistas.

Es igualmente destacable la ausencia intencionada del concepto moral, a diferencia del clasicismo y la estilización de la “oralidad”, así como la narración despreocupada diferenciable del estricto reglamento de expresión poética (Viroláinen, 1999). En el texto, Pushkin se presenta como un innovador tanto en el contenido como en la forma del poema narrativo. La investigadora encuentra asimismo el motivo de la “ofensa a los antepasados” en la actitud de Eugenio. El argumento no es descartable dado que en la antigüedad pagana los eslavos tenían el culto de los antepasados. Por su parte, R. Shults, relaciona el motivo de Pushkin de la estatua viviente con el mito antiguo de la estatua de Afrodita, que separa a los enamorados. Desde un punto de vista cristiano, este mito dota a la estatua de unos claros rasgos demoníacos. M. Vaiskopf analizó como tema secundario el encuentro fatídico con el vengador-cadáver puesto que, en su opinión, es habitual en un amplio número de textos del escritor ruso. En cualquier caso, los tres estudios hablan de su base mitológica o folclórica.

Tomando en consideración tales ideas, podemos trazar diversos paralelismos con la mitología antigua. Las leyendas de los dioses griegos y héroes romanos describen a menudo sus poderes divinos. Asimismo, Pedro el Grande se convirtió para Pushkin en una deidad, un ídolo a quien él admiraba. Pedro I, como líder político e histórico, tiene un poder de carácter sobrenatural sobre los mortales de su reino. Erige la ciudad de San Petersburgo, que es una continua influencia en la historia de Rusia.

Pushkin le dedica a Pedro el prólogo de su poema donde elogia a su ídolo. Conforme se desarrolla la historia, el yo lírico interactúa con la estatua:

Кругом подножия кумира
 Безумец бедный обошел
 И взоры дикие навел
 На лик державца полумира.
 Стеснилась грудь его. Чело
 К решетке холодной прилегло,
 Глаза подернулись туманом,
 По сердцу пламень пробежал,
 Вскипела кровь. Он мрачен стал
 Пред горделивым истуканом
 И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! —
 (Pushkin, 2019)

“Rodeando el pedestal del monumento
 se acerca el pobre loco, y la mirada
 clava en la faz del Zar de medio mundo.
 Con el pecho turbado y oprimido
 posa en la helada verja la cabeza.
 Se le nubla la vista y una llama
 le corre por las venas, y la sangre
 le empieza a hervir. Se le ensombrece el gesto
 ante el soberbio monstruo, le rechinan
 los dientes y las manos se le crispan
 cuando poseo por obscura fuerza
 le susurra con rabia estremecida:
 «¡Espérate, arquitecto de milagros!»⁸

Podemos distinguir aquí el motivo de la estatua vengadora, que tiene claros paralelismos con la del convidado de piedra tratado por Pushkin en *Las pequeñas tragedias*. El espíritu despertado de Pedro sume a Eugenio en el horror por haber insultado a un dios en una situación desesperanzadora y en un trance de ira. Es perceptible cómo el carácter misterioso de la estatua amedrenta a Eugenio. El espíritu del legislador actúa sobre su conciencia, recordándole las leyes de la historia y echándole del mundo contemporáneo. La venganza de la estatua es un castigo “desde la tumba” a un rebelde que, en nuestra opinión, se ha atrevido a sobreponer sus intereses personales por encima de la necesidad y del bien común. En su totalidad, el poema simboliza la certidumbre de la victoria del poder divino de Pedro Grande tanto en la vida terrenal como en la existencia en el Más Allá.

2.5. La estatua como objeto de reflexión místico-filosófica en el poema de Zhukovski “Slavyanca” y en la Rima LXXVI de Bécquer

Vasiliy Zhukovski (1783-1852) quien tuvo una gran influencia sobre los escritores y poetas rusos de su época, se conoce muy poco, por no decir nada, por la crítica europea. Sin embargo, fue reconocido reformador y guía cultural, poeta de elegías y romances, baladas y algunos poemas líricos, fue también traductor de importantes obras maestras de la literatura extranjera, autores prerrománticos y románticos franceses y alemanes, como, por ejemplo, la Elegía de Thomas Gray, August von Kotzebue, Miguel de Cervantes, Odisea de Homero, de Lord Byron “El Prisionero de Chillon”. Además, al comienzo del

⁸ Traducción de Alonso Luengo.

siglo XIX estuvo dirigiendo la revista *El Mensajero de Europa*, donde publicaba sus propias poesías, lírica y odas, y de otros autores rusos. Su tarea importante en la historia del Imperio ruso fue la educación del zarevich Alejandro, el futuro zar ruso Alejandro II. A apoyar la autocracia, su crédito en la corte del zar le permitió intervenir a favor de escritores considerados como demasiado liberales, en particular, Alexander Pushkin.

G.A. Bécquer y V. Zhukovski son reconocidos representantes de las ideas de la poesía romántica, en España y Rusia respectivamente.

Hemos podido comprobar que, a pesar de vivir y crear en diferentes geografías, ambos poetas muestran similitudes evidentes en algunos aspectos de la producción literaria. Al espíritu triste y melancólico, se unen la conciencia mitológica, el significado del arte de la escultura o la religiosidad mixta entre lo pagano y lo cristiano. Por todo ello, la similitud se extiende hacia la percepción sensible y mística de la vida sintetizada en el ánimo de renovación poética.

Por lo que hace referencia la écfrasis escultórica, hemos encontrado en sus obras dos poesías donde una figura esculpida es objeto de contemplación y fuente de diferentes reflexiones. Consideramos muy beneficioso realizar un análisis comparativo de estas composiciones para poder ver los aspectos comunes e individuales de cada obra, proponiendo diversas conclusiones al respecto.

Al objeto de proceder a este análisis se ha elegido la Rima LXXVI de Bécquer. La obra cuenta una experiencia espiritual ante una obra escultórica, una bella estatua en un templo cristiano de Toledo⁹. La unidad de lo divino y lo humano es característica en el arte religioso, pintura y escultura. Precisamente esta realidad sacra se convierte para un escritor romántico como Bécquer en objeto de expresión poética en sus Rimas.

2.5.1 La Rima LXXVI de Bécquer

El propio Bécquer, reflejado en el yo lírico, después de sus paseos callejeros y experiencias espirituales en *La mujer de piedra*, se encuentra con un rincón “oscuro y escondido” y, cabe añadir, sagrado: *en la imponente nave del templo bizantino*.

⁹ Existen varios estudios sobre el lugar exacto donde está inspirada este poema y algunas sospechas sobre la estatua. Ver los siguientes artículos: (Hasting, 1994; Alborg, 1988: 789; Benitez, 1971: 87-91). Según Hasting, es indiscutible que la estatua que contempla Bécquer es una de las que se han hallado en la Capilla de San Pedro Mártir de Toledo.

Se siente atraído por la estatua de una mujer hermosa, rodeada de ángeles, con “el resplandor divino” que guardaba su rostro y que reposa sobre la urna, “del cincel prodigio”. El tema de lo bello, el amor ideal y la muerte está presente en el romántico Bécquer, y se poetiza como único consuelo, fuente de sueño y tranquilidad y, por tanto, como vía al paraíso. No obstante, ha de vivir en esta tierra, lugar y tiempo, “luchando vivo”; mientras tanto, el poeta busca continuamente a su amor, y lo “halla” con su imaginación, como Pigmalión a su Galatea. Vivifica la bella mujer de piedra como símbolo de lo ideal¹⁰:

*No parecía muerta;
de los arcos macizos
parecía dormir en la penumbra
y que en sueños veía el paraíso* (Bécquer, 2013)

Observamos también que de la contemplación de “aquel lecho de piedra” surgen ciertas transformaciones internas en el poeta romántico:

*en el alma avivaron
la sed de lo infinito,
el ansia de esa vida de la muerte,
para la que un instante son los siglos...*

Bécquer busca la tranquilidad eterna y la encuentra en el sueño del sepulcro:

*—¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!*

La añoranza de la muerte como un espacio-tiempo deseado que promete la tranquilidad y la felicidad es uno de los temas versificados en esta Rima becqueriana. El sujeto se aferra a la estatua, un objeto de arte perdido en el pasaje urbano se afianza en la melancolía ideal del poeta creando la sensación de un sueño. A su vez, el estado onírico que introduce el poeta sevillano permite al yo lírico trascender la realidad alzándose sobre el resto de los vivos para tener una visión privilegiada del mundo, invocando el mundo de los muertos rememorado mediante el arte.

¹⁰Podemos también ver efectos de vivificación de las estatuas en otras obras de Bécquer como, por ejemplo, en la Rima LXX, donde aparte de sentir casi continuamente temblores de los objetos en la iglesia, oír la voz externa “vibrante y clara”, y ver luces especiales y hasta creer que “los mudos santos de granito” le saludaban.

2.5.2. “Mujer eslava” (“Slavyanka”) de Zhukovski

En la literatura rusa, el poeta romántico Zhukovski cuenta su experiencia mística en el poema *Slavyanka*.

La crítica literaria la considera como una de las elegías iniciadoras de la nueva corriente romántica en la literatura rusa (Zhukovski, 1999: 412). El propio poeta, representado bajo el personaje lírico del poema, empieza su primer “paseo romántico” por el río Slavyanka. El río atraviesa la ciudad de Pavlovsk, residencia de verano de los zares rusos.

Para ofrecer una mejor contextualización del espacio artístico del poema, cabe recordar que tales enclaves se construyen desde el siglo XVII en lugares solitarios como residencias de zares y nobles. La mejor descripción de este estilo se puede encontrar en la obra de Ivan Turguéniev “La residencia de hidalgos” (“Dvoryanskoie gniezdo”). La estructura de la residencia suele incluir un parque, una iglesia o un templo que alberga una capilla y el mausoleo familiar. Dichos mausoleos ortodoxos guardaban el legado patrimonial de las generaciones, y eran lugar de visita obligada.

Cabe añadir que la palabra mausoleo, monumento funerario y sepulcro suntuoso, etimológicamente proviene del latín *Mausolēum*, sepulcro de Mausolo, rey de Caria, antigua región histórica situada al sudoeste de la actual Turquía. Más adelante, célebres escultores como Timoteo, Escopas y Leócares, lo enriquecen con estatuas y bajorrelieves. Es una tradición antigua que se remonta a los tiempos de las civilizaciones egipcias y, más tarde, a las romanas. El mausoleo romano fue un monumento funerario que comenzó a extenderse por todo el Imperio a partir del siglo I d. C. Respondía a un sentimiento de transformación de la tumba en santuario destinado al culto de la memoria del difunto. Además, servía de enterramiento para varios miembros de una misma familia. Los zares rusos siguieron la tradición romana de los mausoleos, como otras muchas influencias europeas adoptadas por la Rusia imperial desde los tiempos de Pedro el Grande.

La obra escultórica que se menciona en el poema es un lugar tranquilo, agradable, escondido bajo el follaje oscuro. Como escribe V.P. Zubov, “la viuda de Pablo I encargó al arquitecto francés, Tom de Tomón, construir un pequeño templo dórico, que se convirtió en la perla del arte arquitectónico y está lleno de una armonía sorprendente. En las rejillas, que rodean el bosque sagrado, se ven las antorchas inclinadas hacia la tierra, y un escrito en la fachada: “Al esposo bienhechor”” (Zubov, 2007: 32).

El cenotafio, la obra del escultor Martós, está colocado dentro del mausoleo: antes está la pirámide del mármol negro, decorada con el medallón con el retrato de Pablo y la mujer triste que esta de rodillas ante la urna (Zhukovski, 1999). El poeta pasea por el parque y se encuentra inesperadamente con el mausoleo y la escultura de la tumba que le inspiran la elegía que analizamos:

*И некто урне сей безмолвный приседит;
И, мнится, на меня вперед он темны очи;
Без образа лицо, и зрак туманный слит
С туманным мраком полуночи.*
(Zhukovski, 1959)

“Y alguien se sienta al lado de la urna;
Y parece como si fijase sus ojos oscuros en mí
Sin cara indefinida, y su mirada nebulosa se
funde
Con la oscuridad de la noche”.

El monumento se le presenta con un paisaje forestal: “la bóveda celeste limpia y callada”, la luz del sol, la frescura del otoño, el tiempo melancólico y filosófico. Y luego observamos tres cambios evidentes que se producen en las sensaciones del poeta. El primero ocurre cuando “de repente desaparece todo...” lo que él veía. Aquel bosque ahora se queda en silencio y en la oscuridad de las sombras de los árboles y “solo a veces unos hilos de luz diurna se colaban dorando a los copas y raíces de los árboles”. De nuevo, inesperadamente aparece un templo ante él, rodeado de los caminos y los abetos sepulcrales, con su robusta antigüedad. Le sobreviene la impresión de que “los recuerdos tristes habitan este templo”, “todo llena el alma de la tristeza”. Es la urna el objeto que evoca estos recuerdos. Todo provoca un pensamiento, una reflexión de la vida entera. El templo, un tranquilo mausoleo, es testigo de la fugacidad de los bienes de esta vida. Sin embargo, en el sueño conviven los reveses de la vida y la inmortalidad y la gloria.

Un segundo cambio relevante en la elegía tiene lugar cuando “de nuevo se llena de luz el bosque espeso” y el poeta ve “una llanura abierta”. Ahora el paisaje está más claro y transparente; se muestra con mayor tranquilidad, lucidez y vivacidad. En lugar de sombras, hay luces. “Y el campo, con su velo transparente, a veces se oscurece, a veces se aclara, el mausoleo se ilumina”. Unos abedules aparecen como un fantasma encima del agua dormida. La invisible presencia de las almas muertas que fueron a otro mundo, otra realidad: “lo etéreo sopla entre las hojas, lo invisible se respira”. En los versos, “un alma invisible levanta su voz para charlar con la mía”, “preside un desconocido sobre la urna” “mirándome fijamente con sus ojos negros”, “sin rasgos claros yo su cara veo” se hace presente el contacto con la estatua donde un Genio le da una cita maravillosa, señalando un encuentro ideal. Y el poeta no sabe si él es dueño de este mundo inmortal o sólo un invitado pasajero, que luego se convierte en un ángel: “¿Dime, la luz terrestre o

el cielo es tu residencia?”. Respecto a estos convidados misteriosos hemos analizado el estudio de E.V. Bogdanovich (2007) en el que su autor señala que “en la lírica de Zhukovski a menudo se puede encontrar la imagen de un ser no terrestre, un mensajero celeste, que eleva espiritualmente a un hombre y transforma su vida”. El investigador añade que “en este caso evidentemente algo sucede, el personaje se encuentra con algo que está presente y requiere su reflexión y su descripción”. Los rasgos del fantasma no están nada claros, se presenta con palabras “como si fuera”, “como si estuviera”, “parece que”. El fantasma se reúne con lo que le rodea, y en la percepción del personaje lírico se mezcla con el monumento como un “ángel”.

El tercer y último efecto ocurre cuando el poeta retorna a la realidad terrenal donde todo es silencio y el invitado invisible ha desaparecido. De nuevo, se percibe “el cielo con la niebla”. Solamente a él, en su alma, le “queda un sueño confuso” que deja “el mundo terrestre en nada/como si el alma conociera aquel país puro a donde se fue aquel ángel”. A pesar de que empieza a oscurecer, el ánimo interior del poeta refleja una satisfactoria impresión del día. Su corazón se llena de una espiritual alegría interior ante un tiempo placentero y sereno.

Finalmente, se apaga el día y pareciera que el poeta se muestra alegre si bien pensativo en este camino. La aparición recurrente de este motivo filosófico señala que el poeta romántico está predispuesto a la lírica filosófica. Cabe recordar semejante motivo en el poema de otro poeta romántico ruso, M.U. Lérmontov *Выхожу один я на дорогу* (“Salgo solo a caminar”). Es un monólogo romántico de carácter lírico, una breve huida en retorno al espacio natural, el personaje lírico pasea por una llanura con el cielo lleno de estrellas. En paralelo, es un ámbito repleto de tensiones sobrenaturales y algo adversas. Ambos poetas románticos caminan en su búsqueda y se desplazan por un espacio físico coincidente con el fluir de pensamientos y sentimientos. Se hallan a la espera metafísica de la Eternidad. Ello explica que el cronotopo “camino” tenga un importante sentido filosófico para los románticos.

2.5.3. Écfrasis místico-filosófica en Bécquer y Zhukovski

Al finalizar el análisis pormenorizado de ambos poemas, es preciso establecer la comparación de sus principales ideas y formas genéricas. Por una parte, las dos obras no son simplemente poemas, sino historias poetizadas donde el personaje lírico es el propio

poeta. En un caso se trata de Bécquer y, en el otro, de Zhukovski. Las historias ocurren en un lugar monumental, sagrado y misterioso (el mausoleo y el templo bizantino, los dos con urna, el símbolo de la muerte), lo que representa un elemento típico en una obra romántica. Los dos poetas llegan a este lugar caminando y reflexionando sobre la vida. Inesperadamente encuentran una obra de arte esculpida. Es curioso que desde el principio de la historia de Bécquer se perciba la oscuridad, el “rincón oscuro”, igual que en Zhukovski se empieza el primer cambio describiendo el oscurecimiento del paisaje. Aunque el encuentro es espontáneo y el acto de la contemplación tiene duraciones distintas en ambos poemas, los dos llegan a ver cierta iluminación y experimentar un acto místico de contacto con lo sobrenatural o divino. Ambos vivifican la escultura. Los cambios en el estado de la naturaleza y los pensamientos del poeta evolucionan desde la tristeza acompañada con reflexiones terrenales sobre la inevitabilidad y tristeza de la muerte, hasta la iluminación del alma y la esperanza que da la fe en la Inmortalidad, gracias a la comunicación mística con la estatua. Dicho concepto se remonta hasta, al menos, Platón en su obra *Fedón*:

<...> meditación sobre la muerte aspira tan sólo a la felicidad del pensamiento sobre los bienes invisibles inaccesibles en la tierra y la muerte el es fin del periodo de prueba que lo separa de esos bienes, a los cuales dedicó en vida sus meditaciones <...> (VVAA, 1998: 1054)

Simultáneamente, se percibe una diferencia significativa entre ambas composiciones. Se trata de la tristeza e insatisfacción que suelen experimentar los dos poetas románticos. Zhukovski se muestra relativamente conforme y tranquilo con lo que le ofrece la vida. No se siente tan solitario como Bécquer, quien siente un dolor insondable y una solitaria angustia y desesperación. Zhukovski a diferencia de Bécquer, no busca en el amor el consuelo a sus ansias existenciales. Acude a la naturaleza y a la historia de sus antepasados, transformados en la bella escultura. El poeta sevillano percibe la belleza poética encarnada en la estatua como el ideal de amor eterno que aspira a encontrar; es un nuevo estado del espíritu al que aspira dado que considera que “el amor es poesía y la religión es amor: dos cosas semejantes a una tercera son iguales entre sí”.

A modo de conclusión, cabe añadir que alma y escultura en ambos poetas se equiparan en la aspiración filosófica de lo eterno y el desasosiego del espíritu. Las bellas artes son el pretexto para reflexionar sobre la vida y la muerte. Por ello, actualizan el significado antiguo de la estatua grecorromana en tanto revelación de lo divino.

En consecuencia, la percepción e interpretación romántica del arte es de carácter trascendente. Se diferencia de la época neoclásica y su apreciación de la forma excluyendo su contenido espiritual. Los poetas románticos recuperan las aportaciones de Plotino sobre la belleza, que consiste en “espiritualizar el arte, abstrayendo o intuyendo de él una belleza superior y divina” (Nogueir, 2005: 29-29), es recuperado por los poetas románticos.

2.6. Conclusiones del capítulo II

Tras el análisis comparativo de la écfrasis de estatuas en varios autores románticos europeos, predominantemente de Rusia y España, establecemos una serie de conclusiones sobre la visión romántica del arte clásico y moderno. La concepción romántica del arte se expresa de manera dual. Por un lado, el idealismo romántico ve el arte como la cima de la expresión estética, donde la belleza perfecta se percibe como un camino hacia el despertar espiritual y el ascenso hacia lo absoluto. Por otro lado, los románticos también creen que el arte refleja una fe religiosa en la conexión humana con el más allá y el plano metafísico de la realidad. Sin embargo, la visión del mundo romántica, siendo dualista, reconoce también una dimensión dual en el arte, que puede manifestarse de manera divina o demoníaca.

Es crucial señalar que, en el contexto de las obras románticas examinadas en este capítulo, las estatuas no se valoran por su mérito artístico intrínseco; en su lugar, se aprecian como una intersección entre lo divino y lo humano a través de dos enfoques: la écfrasis místico-religiosa y la écfrasis místico-filosófica, evidentes en una variedad de géneros literarios.

La presencia de estatuas clásicas en las écfrasis místico-religiosas del cronotopo romántico no responde a un ideal de belleza, como demuestra la figura de Venus en la estatuaria clásica. Al contrario, siguiendo el dualismo metafísico, estas estatuas inducen temor ante el lado oscuro y las fuerzas sobrenaturales misteriosas que están más allá del control humano. En la literatura gótica, autores románticos como Eichendorff en “La Estatua de Mármol” y Mérimée en “La Venus d'Ille” confieren un carácter demoníaco a la estatua clásica. En estas obras, la estatua de Venus extermina a aquellos que la profanan, creando un impacto terrorífico. Por otro lado, en el cuento “La Ajorca de oro” de Bécquer, la estatua de la Virgen castiga a una mujer con la muerte por su falta de

respeto hacia un objeto sagrado, ofreciendo una interpretación diferente de la estatua vengativa como una personificación de la justicia. Este tema se desarrolla también en obras de teatro españolas basadas en el mito de Don Juan, las cuales reflejan un tratamiento similar al de las écfrasis estatuarias del poeta y dramaturgo ruso A. Pushkin. En ambos casos analizados la écfrasis estatuaria responde a la enseñanza moral.

En la poesía de Zorrilla y la “pequeña tragedia” de Pushkin, *El Convivado de piedra*, que retoma la figura de Don Juan, estos dramaturgos románticos abordan el tema del castigo por el sacrilegio contra el culto a los muertos. Las obras exploran las características esenciales del mito de Don Juan. Tras su regreso del exilio, un seductor cae perdidamente enamorado de una mujer cuya belleza y virtud son excepcionales, lo que le lleva a enfrentarse a elementos sobrenaturales. Un aspecto notable es la interacción del protagonista con lo sobrenatural, particularmente con una estatua que cobra vida. Los protagonistas exhiben una indiferencia hacia la grandeza de las estatuas erigidas en memoria de los difuntos y adoptan una actitud blasfema frente a lo que supera el entendimiento humano. Este desprecio por la ley moral, fundamentada en convicciones religiosas, culmina en la imposición de la muerte como castigo.

Un tema similar de castigo por maldad se explora en la écfrasis histórico-monumental de “El jinete de bronce” de Pushkin. A diferencia de las anteriores representaciones ficticias de estatuas, como la del Comendador, Pushkin describe en este poema una estatua real del emperador Pedro el Grande. En la obra, el espíritu del Emperador, encarnado en la estatua, persigue a su víctima por traicionar los intereses del Estado en beneficio propio. Este motivo de venganza dota a la écfrasis de una fuerte dimensión moral. En contraste con la écfrasis estatuaria de la Venus clásica, el carácter vengativo y destructivo de las estatuas en estas obras asume un significado positivo, alineándose con la promoción del bien a través de la observancia de la ley moral.

CAPÍTULO III. EVOLUCIÓN DE LA ÉCFRASIS EN LA POESÍA POSROMÁNTICA RUSA Y ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XIX

El capítulo analiza la evolución de la écfrasis en la poesía posromántica rusa y española durante el siglo XIX. Dicha manifestación poética se aleja de los parámetros del misticismo e innova creativamente sobre la base de un retorno a las estéticas antiguas, renacentista y neoclásica.

3.1. La poesía ecfástica rusa durante la primera década del siglo XIX. Pervivencia de la tradición clásica.

En los albores del siglo XIX, la poética rusa trata de crear un espacio poético diferenciado del Neoclasicismo y Romanticismo. Las innovaciones se corresponden con lo que acontece en el continente europeo en dicho periodo. Al respecto, Italia fue escenario de un ferviente debate cultural como consecuencia de la publicación del ensayo "Sobre el modo y utilidad de la tradición" de Madame de Staël. Generó opiniones encontradas entre los defensores del clasicismo, encabezados por Pietro Giordani, y los adeptos de la emergente poética romántica. En 1816, el joven Leopardi se sumó a la discusión apoyando a Giordani. Este evento marcó el renacimiento del interés por la Antigüedad en la literatura italiana. El fenómeno pronto se extendió por el resto de Europa, Rusia inclusive. Ampliamente se interpretó como una manifestación de la crisis del Romanticismo.

3.1.1. La poesía antologizada rusa.

Asentados en la melancolía del Romanticismo, un grupo de poetas rusos, entre los que se encuentra A. Pushkin, retrotraen su mirada hacia el arte de la Antigüedad clásica. Proponen enfoques distintos a los aportados por el Neoclasicismo durante el siglo XVIII. En este periodo neoclásico, la poesía rusa cultivó el conocimiento de la realidad desde bases científicas. Su objetivo fue desentrañar los misterios de la naturaleza y del universo como expresión de una razón superior. El periodo se caracteriza por un lenguaje poético que expresa las innovaciones de la teoría científica sobre cuestiones existenciales como el origen del mundo. De manera contrapuesta, en los albores del siglo XIX, el clasicismo

ruso postromántico retoma los temas poetizados en la lírica de la antigua Grecia. Su temática explora la complejidad de las relaciones humanas, así como la expresión terrenal de la idea de belleza. Dicha expresión abarca el esplendor de la naturaleza y la belleza física del ser humano, con particular interés por el mundo del arte. A título de ejemplo y sin ánimo de exhaustividad, cabe mencionar la traducción al ruso¹¹ de la *Ilíada* a partir del original griego a cargo de Nikolai Gnédich. En el mismo periodo, la primera mitad del siglo XIX, Kotliarevski adapta "La Eneida" para reflejar la grandiosidad de Virgilio. Alexandr Griboyedov se inspira en Aristófanes a la vez que Bátushkov toma como referencia a Horacio. En dicho contexto, Pushkin se sumerge en los mitos griegos para nutrir su obra.

Por consiguiente, tales poetas rusos logran infundir un sello distintivo y propio a la herencia cultural griega. En su poesía, reviven los temas bucólicos y anacreónticos abordados en parte por los clasicistas del siglo XVIII. Dotan a la tradición literaria de un significativo ánimo de innovación desde una nítida perspectiva rusa. El revitalizado interés por la antigüedad clásica reequilibra la orientación emocional hacia una visión más optimista y positiva que la predominante en el Romanticismo. El reputado crítico literario Vissarión Belinskiy entiende la Antigüedad como un "taller mundial", por el cual toda poesía debía transitar para cultivarse y refinar su elegancia (Belinskiy, 1955: 323). Esta corriente entraña un punto de inflexión que fusiona *ex novo* la cultura grecorromana enfocada en el culto a la belleza con la modernidad rusa. El pensamiento artístico es liberado de las ataduras del dogmatismo religioso y el misticismo y, por otra parte, de la melancolía inherente al Romanticismo. En consecuencia, la época se caracteriza por el marcado afán de retronar a las raíces clásicas. Desde entonces, el legado clásico determina la evolución de la literatura rusa. Ello supone un notable incremento de las traducciones de textos latinos y griegos.

La denominada *poesía antologizada* constituye la renovación del interés hacia la tradición clásica en detrimento del Romanticismo. Su ánimo de emulación reside en la lírica griega y en diversas influencias del mundo clásico y helenístico¹². La poesía antologizada en la filología rusa moderna cuenta con dos interpretaciones. En primer lugar, se trata de una antología. Etimológicamente proviene del griego "colección de flores" y alude a una compilación de poesías breves, principalmente epigramas, de

¹¹ Sobre el tema de Antigüedad en la literatura rusa en los siglos XVIII-XIX la consulta se amplía a: Eguniv, 1964; Savielieva, 1980 y 1986; Busch, 1964; Schenk, 1972; Kazoknieks, 1971.

¹² Anthony A. Giuliani, 1930; Hutton, 1935 y 1946; Marasso, 1934.

diversos autores. Según dicha procedencia, la poesía antologizada suele referirse a la poesía contenida en las antologías griegas clásicas. De igual modo, la expresión comprende una acepción adicional y de mayor alcance por la que se aplica a cualquier poema deudor estilísticamente de textos poéticos antiguos. Sería, en consecuencia, una réplica de la expresión francesa “imitations des anciens”. La acepción más compartida entiende que la poesía antologizada es la manifestación poética que emula el estilo de las antologías clásicas. Los géneros cultivados en esta antología son el idilio, el himno y el ditirambo. El epigrama y la miniatura también se cuentan entre los textos antologizados.

El reavivado interés por lo clásico tras el “interludio romántico” se debe, sobre todo, a Delvig. Traduce la *Antología griega* con una dedicatoria del músico ruso F. N. Glinka:

*Вот певцу Антология, легких харит украшень,
Греческих свежих цветов вечно пленяющий пух!
Рви их, любимец богов, и сплетай из них русским
камням
Неувядаемые, в Хроновом царстве, венки.”*
(Delvig, 1886)

“¡Entrego la Antología al cantor, el adorno de las
cárites ligeras,
Fragancia de flores frescos griegos que conquista
eternamente!
Cógelas, el favorito de los dioses, y haz de ellas,
inmarchitables
en el Reino de Crono, coronas para las piedras rusas”.

Dr. Kibalnik estima que los versos contienen una reminiscencia del epigrama de Schiller titulado *Ilíada* (1990: 119). Asimismo, los poetas Dmitri V. Dashkov y Vladimir S. Pecherin realizan las primeras traducciones filológicas de la *Antología Griega*. Se inicia, de este modo, una tradición cuyo reconocimiento no sería efectivo hasta la segunda mitad del siglo XIX (Kibalnik, 1990: 139).

Los autores pertenecientes a esta corriente contribuyen a la modernización de la estética literaria rusa, caracterizada desde entonces por una espiritualidad jovial y optimista. El lenguaje empleado se reviste de mayor exactitud y belleza. Su concreción en la poesía rusa se manifiesta en el verso yámbico dodecasílabo que da paso al verso libre. Varios son los rasgos distintivos de este movimiento. Cabe citar el vitalismo, que otorga relevancia al amor y los placeres de la vida. A este rasgo se suma el humanismo, al retomar la emulación de los clásicos grecolatinos por ejemplificar la perfección literaria. El movimiento no soslaya la influencia del petrarquismo por su enfoque psicológico en la representación idealizada del amor y la figura amada, así como por la búsqueda de la armonía entre el ser interior y el mundo. El pansiquismo, al postular la naturaleza viva y dinámica en el cosmos, constituye un rasgo añadido del movimiento poético.

3.1.2. Pushkin como poeta “antologizado”.

El estilo poético de A. Pushkin recopila las influencias clásicas de las obras poéticas de Ovidio, Horacio, Anacreonte y la Antología Griega. Esta afirmación es coincidente en diversos investigadores de su obra¹³.

En las diferentes fases de su creación poética, recaba de la Antigüedad aspectos concretos de género y estilo. Las piezas anacreónticas, poesías al estilo de Horacio, canciones de banquetes y ditirambos, idilios e imitaciones a la sátira de Juvenal conforman dicha tipología antigua reflejada en su literatura. A lo largo de su vida y obra, Pushkin demostró un interés significativo hacia la tradición de la poesía antologizada. El conocimiento de este género fue debido en gran medida a los trabajos previos de André Marie de Chénier, K. N. Bátushkov y A. A. Delvig. En opinión de Belinski, Pushkin apenas tradujo textos pertenecientes a la Antología Griega; no obstante, “escribía de tal modo que sus piezas originales se podrían aceptar como traducciones ejemplares del griego”. Destacaría el poeta por su estilo helénico único en las letras rusas, así como la armonía y plasticidad de su poesía (Belinski, 1955: 300). Entre los años 1810 y 1820, Pushkin escribe los más acabados ejemplos emulativos en verso alejandrino y otras variaciones yámbicas. Conoce la poesía antologizada mediante sus interpretaciones en Batushkov y en el poeta francés A. Shenie. Pushkin escribe sus propios poemas en forma de idilio y elegía (Kibalnik, 1990: 170). En la edición de *Las poesías de A. Pushkin* (1826), el apartado *Imitaciones de los antiguos* incluye doce textos: “La Musa” (“Musa”), “A Dorida” (“Doridie”), “Ryadieet oblakov lietuchaya gryada”, “Muchacho” (“Yunosha”), “Entre las olas verdes que acarician a Tavrida” (“Sredi zelyonikh voln, lobzauschikh Tavridu”), “Dioneia”, “Dorida”, “Una doncella” (“Dieva”), “La noche” (“Noch”), “Señales” (“Primieti”), “La tierra y el mar” (“Ziemlya y morie”) y “Una bella ante el espejo” (“Krasavitsa pieried zerkalom”). En la década de los años veinte, especialmente en la edición de 1826, la intención del poeta es encontrar nuevas formas de encarnar el ideal de plenitud y libertad de la vida interior. El objetivo es crear el ideal “plástico y bello” y profundizar, de este modo, en la psicología humana a través de la lírica (Belinski, 1955: 44). Según Belinski, la poesía pushkiniana de este período refleja el “romántico éter, la volatilidad y la riqueza del contenido filosófico”. Se trata de un paso

¹³Lubomudrov, 1901; Chernyaev, 1899; Maliein, 1912; Tolstoi, 1938; Pokrovski, 1939; Yakubovich, 1941; Suzdalski, 1969, 1974; Tajo-Godi 1968, 1971.

relevante para lograr “la plasticidad clásica de la forma” en tanto “ideal más innovador de la poesía” (Belinski, 1955: 45).

En su poesía temprana del siglo XIX, Pushkin acomete una continuada exploración estética. Captura la belleza en la cotidianidad de los paisajes rurales o urbanos y los traslada a la psique del sujeto lírico. La observación de obras pictóricas y arquitectónicas le permite aprehender las múltiples impresiones de la vida. Dicha observación se constituye como el principal registro estético. Pushkin capta instantes efímeros que desafían la mirada y su retentiva. Los envuelve en sensaciones tangibles y delicadas vibraciones, preservándolos en la memoria como cúspides de armonía. Según la opinión de Kibalnik, Pushkin logra la “transfiguración de lo efímero en lo eterno, transformando lo viviente en obra de arte” (Kibalnik, 1990: 169).

Una faceta relevante en la poética de Pushkin fue la transición de la categoría temporal definida a la atemporal. En un símil gramatical, dicho cambio equivaldría a emplear un tiempo imperfecto desde el tiempo verbal perfecto. La variación pushkiniana emula el principio esencial de la escultura; lo efímero y viviente se inmortaliza en piedra o mármol (Kibalnik, 1990: 220)¹⁴. El uso de esta técnica se evidencia particularmente en las éfrasis. La narrativa cobra solidez. La similitud remite a una joven viva petrificada en una estatua, así como al retrato epigramático o en inscripciones (datadas en 1836) de grupos escultóricos. Tales supuestos se asemejan a escenas de la vida cotidiana. Kibalnik estima que la poesía rusa anterior a Pushkin no había alcanzado el grado de plasticidad y armonía que él supo conferir (Kibalnik, 1990: 205).

3.1.3. El Siglo de Oro Español y la éfrasis poética renacentista

En la traducción emulativa de la lírica clásica, los poetas rusos continúan la tradición poética europea consolidada desde el Renacimiento. A comienzos del siglo XIX, la literatura rusa se equipara a las principales corrientes artísticas europeas tras dos siglos. Una vez asimiladas tales influencias, desarrolla una perspectiva innovadora. Los motivos de tal disparidad cronológica son de raíz histórica. Entre los siglos XIV y XVI, Rusia no acoge un fenómeno artístico equivalente al Renacimiento. Por el contrario, las literaturas occidentales disfrutaban de manifestaciones diversas en el plano artístico. Los

¹⁴ Sobre la relación entre la poesía y la escultura en Grecia antigua, véase Svenbro, 1984.

escritores radicados en la Rusia moscovita apenas acceden al legado grecolatino. Dicho conocimiento directo y extenso sólo fue difundido tras las reformas de Pedro el Grande. Este motivo favorece el paralelismo de la poesía rusa del primer tercio del siglo XIX con la poesía española coetánea e incluso, aunque resultara anacrónico, con la poética del Siglo de Oro.

Si bien es preciso advertir sobre el desarrollo dispar de ambas literaturas, cabe establecer ciertos paralelismos entre la poesía antologizada rusa y la correspondiente a la Edad de Oro española. En este periodo, los autores españoles del *Siglo de Oro* demostraron un gran interés hacia el epigrama; en particular, por su historia, métrica y contenido.

Entre los estudios sobre la epigramática de la época, es inexcusable citar a Sagrario López Poza (2008). Señala la investigadora el ánimo por conocer y adaptar los modelos genéricos latinos perceptible en autores como Lope de Vega y Quevedo. Le otorgan una impronta vernácula plasmada en géneros tales como la oda, la elegía, el soneto y el madrigal. No sólo reciben la estructura métrica y temática, sino que asimilan rasgos estilísticos provenientes de la Antología Griega y de sus imitadores del Renacimiento (Poza, 2008: 829).

Por consiguiente, la poesía renacentista del Siglo de Oro español cultiva todas las formas de la écfrasis clásica y helenística. Aún permanece en el período la écfrasis votiva del epigrama funerario; por su parte, Luis de Góngora abunda en el recurso a la écfrasis mitológica. A pesar de ello, se constata el predominio de la écfrasis de base real. El motivo es la presencia en la España peninsular de un extenso compendio de obras artísticas, sean arquitectónicas, pictóricas o escultóricas, tanto en su vertiente religiosa como laica. Esta circunstancia determina el auge de la écfrasis en sus diversas manifestaciones. Surgen formas nuevas de écfrasis poética que incorporan la crítica de obras de arte. Un ejemplo de esta innovación ecfástica es el soneto XXVI titulado “Contra el inventor de unas fuentes que hay en el Prado de Madrid. Las copas al revés, en que no se puede beber”:

*Jacinta, aquel artífice violento,
Negando el agua misma que derrama,
A la engañada sed dio tanta llama,
Que esconde en el cristal otro elemento.
No se querella el labio del tormento
De ver que le despide quien le llama,
Pues de más noble cólera le inflama
ver que costase estudio lo avariento<...>* (Ruiz, 2023: 782)

El poema es una crítica mordaz a un artista que diseñara fuentes en el Prado de Madrid. Las fuentes resultan de escasa practicidad por estar invertidas sus copas, lo que impide beber de ellas. Los versos mencionan a una mujer llamada Jacinta que, aunque sedienta, es engañada por el aspecto del agua ofrecida, aunque no alcanzada. Hay un juego de palabras sobre la sed y la llama; pareciera que el poeta ironiza sobre el estudio y esfuerzo del artista por crear un artilugio funcionalmente exiguo. Critica la extravagancia e inutilidad y valora la funcionalidad sobre el diseño y el estudio artístico aun cuando la obra carezca de utilidad.

En este periodo se cuentan poemas efrásticos con una dimensión filosófica emanada de los contenidos de obras de arte. Así lo evidencia el poema de Argensola titulado “A un cuadro en que estaban retratados Heráclito y Demócrito a don Nuño de Mendoza”:

*De los dos sabios son estos retratos,
Nuño, que con igual filosofía
Lloraba el uno, el otro se reía
Del vano error del mundo y de sus tratos.
Mirando el cuadro, pienso algunos ratos,
Si hubiese de dejar mi medianía,
A cuál de los extremos seguiría
De estos dos celebrados mentecatos.
Tú, que de gravedad eres amigo,
Jugarás que es mejor juntarse al coro
Que a lágrimas provoca la tragedia.
Pero yo, como sé que nunca el lloro
Nos restituye el bien ni mal remedia,
Con tu licencia, al de la risa sigo (Ruiz 2023: 558)*

El poema remite a un cuadro que muestra a dos filósofos, Heráclito, conocido por su tristeza, y al risueño Demócrito. Ambos reflexionan sobre la actitud necesaria para afrontar los errores y absurdos sucedidos en el mundo. Se pregunta el hablante qué extremo debería abrazar si renunciara a su moderación. Si ha de seguir el llanto de Heráclito o, bien, la risa de Demócrito. Se decanta por aquél que ríe, Demócrito, por su actitud vital optimista. Manifiesta que el llanto no recupera el bien perdido ni remedia el mal, por lo que es preferible elegir la risa. El comentarista del poema concluye que el poema se desliza de lo efrástico a lo moral y observa que Argensola subraya el tono satírico de la obra. Añade, asimismo, que “la dedicatoria ancla el texto en un ejercicio de sociabilidad intelectual” (Ruiz 2023: 568).

En este sentido, cabe afirmar que la poesía de Quevedo es entendida como la mayor contribución a la écfrasis poética renacentista. La investigación desarrollada por Adolfo Rodríguez Posada (2015) demuestra la aportación de Quevedo a este género, sea en poesía ritualista o desvinculada del rito, mediante la creación de imágenes, metáforas y poemas pictóricos. La obra constituye el examen más exhaustivo publicado hasta la fecha sobre la influencia de la pintura en la poesía quevediana. Invita a la contemplación pictórica como instrumento eficaz en la comprensión de los poemas “que solo pueden leerse cabalmente a la luz de las artes que entran en juego”. En opinión del crítico, Quevedo es un autor paradigmático a este respecto ya que la pintura “ofrece la mejor clave para entender algunas de las apuestas de innovación quevediana. Dicha estimación tiene asimismo en cuenta las numerosas descripciones en prosa y poemas artísticos. Todo ello sin soslayar la relación y vivo interés despertados en el poeta por la pintura.” (Sáez, 2015: 376). El investigador y autor de la monografía atribuye tales circunstancias a los datos biográficos: “El interés del poeta por lo pictórico se circunscribe al marco de los cuatro ángulos que delinean la investigación reseñada: «la cercanía a la cultura cortesana, una probada afición pictórica, la estancia en tierras italianas y la presencia de la pintura en su biblioteca” (Sáez, 2015: 376).

Junto al mencionado libro, los poemas ecfásticos de Quevedo han suscitado el interés de críticos literarios, así como de editores de poetas del Siglo de Oro. Sorprende la capacidad de recurrir a esta figura en todas las formas poéticas. El madrigal es un ejemplo de esta argumentación, perceptible en el poema “Retrato de Lisi en mármol. Madrigal”. La expresión verbal de las imágenes visuales alcanza su culmen, en palabras de Sáez:

Mediante una emanación más lírica que intelectual, el poeta “ensaya una écfrasis, de la que el poema participa por tratar de una obra plástica, aunque la descripción de los detalles de la escultura cede su lugar a una reflexión sobre la fuerza, de la reproducción y la relación entre el objeto y la copia, en línea con el extendido debate sobre la imitación en la pintura desarrollado en las primeras décadas del siglo al que Quevedo demostró estar atento y se desplaza a una reelaboración del motivo de la dureza pétreo de la dama (Sáez, 2015: 782)

Esta reflexión anticipa el análisis en el apartado siguiente sobre las analogías, en materia de écfrasis epigramática, entre Quevedo y los poetas rusos antologizados.

3.1.4. La écfrasis epigramática rusa en los “poetas antologizados”

El interés de los poetas rusos por la Antología palatina conduce al epigrama. Es éste un género clásico cuya métrica se vale de palabras para expresar ideas y motivos sustantivos.

En este sentido, la poesía rusa continúa la tradición de los epigramas pertenecientes a la Antología Griega. Baste mencionar el epigrama de Platón *Al sátiro sentado cerca de la fuente y el Eros dormido* (AP, IX, 826.). Otro ejemplo es el poema titulado, en la versión traducida por D.V. Dashkov, *A la estatua de Pan tocando su flauta* (AP, IX, 823). Dicha tradición se mantiene también en la inscripción de Skholastik dedicada a las ninfas Erotizadas en AP, 9.627).

La influencia es asimismo notoria a partir de los epigramas del poeta Delvig. “Inscripción a la estatua de Mercurio de Florencia” (“Nadpis k statuie Merkuriya iz Florentsii”) y “Al Cúpido” (“Kupidu”) son buena muestra de ello. Ambos coinciden en la fecha de escritura, 1820. Se les atribuye ser las primeras y únicas écfrasis en la poesía antologizada rusa en el tiempo en que escribe Dmitri Dashkov.

Los poetas coetáneos escriben textos breves para sepulcros, así como epigramas para retratos de damas y caballeros conocidos cuya temática era amorosa o satírica. Entre los poetas que recurrieron a tales prácticas se hallan K. N. Batiushkov, Alexandr Kh. Vostokov, V.K. Kujelbéker, A. A. Délvig, E. A. Baratínski o G. Dierzhávin. Con posterioridad, se unieron a este recurso N.I. Gnédich, y los escritores ya mencionados A.S. Púshkin y V.A. Zhukóvskiy. A finales de 1820, se constata un auge creativo de epigramas antologizados en las letras rusas. Se añade la aportación de autores no vinculados profesionalmente a las artes poéticas. Crece su popularidad y su aceptación como moda literaria (Kibalnik, 1990: 128).

La epigramática ecfástica en la poesía rusa surge casi dos siglos después de su aparición en España. En la indagación sobre el género, se detecta una evidente ausencia de investigaciones españolas sobre el epigrama ruso desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX. La mayoría de las publicaciones disponibles son atribuidas a especialistas en Filología Rusa. Las investigaciones de las primeras dos décadas del siglo XIX se concentran en la citada obra del Dr. Kibálnik (1990). Durante la segunda mitad de dicho siglo, merecen destacarse las contribuciones de A.V.

Uspénskaya (2005). La presente investigación identifica y ahonda en las descripciones realizadas por poetas insignes, con su temática y motivación incluidas.

3.1.5. La écfrasis votiva en los epigramas español y ruso

Tal como se ha detallado en el capítulo 2 del presente análisis, el epigrama clásico se caracteriza por su condición primaria de écfrasis *votiva* funeraria. En la literatura española, este tipo de écfrasis se encontraba en desarrollo durante el Renacimiento, especialmente en contextos públicos o cronotopos. Por el contrario, su presencia en la literatura rusa se retarda hasta la confluencia de los siglos XVIII y XIX.

Por esta razón, resulta pertinente realizar un estudio comparativo de la écfrasis en las obras de Quevedo y Pushkin. En primer lugar, se abordará de forma somera la presencia de la écfrasis votiva en la epigramática española.

En la poesía española del Siglo de Oro, los epitafios funerarios sobresalen entre la valiosa panoplia de textos antologizados renacentistas. Dichos epitafios constituyen un género poético frecuentemente utilizado en los siglos XVI y XVII. Con frecuencia, son grabados en lápidas como elogios fúnebres en verso, tanto en latín como en italiano y español. Forman parte integral del arte de la lapidaria.

De este modo, Quevedo capta la individualidad de la persona. Contrasta con autores del siglo XVII para quienes la figura del difunto es un pretexto para ensalzar aspectos piadosos. Quevedo capta con mayor efectividad la personalidad individual de quien ha fallecido y muestra el valor que otorga a la reelaboración de las formas de encomio. La estructura de sus elegías funerarias se aproxima con mayor autenticidad al legado clásico de una tradición donde se entrelazan los rasgos distintivos del difunto y los elementos funerarios. En este punto, Quevedo contrasta con poetas de los siglos XVI y XVII cuyas obras suelen resaltar la técnica poética en detrimento de la dimensión personal y humana de los difuntos. Un ejemplo de esta circunstancia es el epitafio de Quevedo donde incluso la Muerte parece adquirir voz:

*Yacen de un hombre en esta piedra dura el cuerpo
yermo y las cenizas frías.
Médico fue, cuchillo de natura, causa de todas las riquezas mías.
Y ahora cierro en honda sepultura los miembros que rigió por largos
días, y aun con ser Muerte yo, no se la diera, si dél, para matarle, no
aprendiera (Poza, 2008).*

Otro ejemplo de dicha argumentación es:

*Este que, en negra tumba, rodeado de luces,
yace muerto y condenado, vendió el alma y el cuerpo por dinero,
y aun muerto es garitero; y allí donde le veis,
está sin muelas, pidiendo que le saquen de las velas* (Poza, 2008).

Asimismo, una variante del madrigal, el ovillejo, que escribió Quevedo:

*Gusanos de la tierra comen el cuerpo que este mármol cierra;
más los de la conciencia en esta calma, hartos del cuerpo, comen ya del
alma* (Poza, 2008).

El último ejemplo aquí consignado de epitafios epigramáticos quevedianos en forma de soneto que añade la écfrasis de la tumba (CLV a) *Túmulo funeral de Federico, hermano del marqués Espínola*:

*Blandamente descansan, caminante,
debajo de estos mármoles helados,
los huesos, en ceniza desatados,
del Marte ginovés, siempre triunfante<..>* (Poza, 2008).

Los sonetos que Lope y Quevedo dedicados al fallecimiento de Francisco de la Cueva y Silva responden, como los escritos tras la muerte de Gustavo Adolfo de Suecia, al modelo del soneto “túmulo” o soneto “epitafio”. Con esta fórmula, los autores áureos suelen rendir homenaje a miembros de la realeza, nobles, cortesanos, damas, artistas y otros difuntos, fueran reales o ficticios (Llamas, 2015). Los destinados a artistas u hombres de letras son los menos numerosos a tenor de los testimonios que han perdurado, así como de la opinión de ciertos investigadores desde la Grecia clásica. Tales sonetos celebran el talento artístico de las obras legadas por los fallecidos para la posteridad:

*“Una lápida sepulcral afirma que el gran Esquilo yace aquí, lejos de Cecropia,
su patria, junto a las blancas aguas del siciliano Gela:
¡Ay! ¿Qué mala envidia se apodera siempre de los hijos de Teseo contra lo que
son honrados?”* (Diodoro, “La tumba de Esquilo”)

*“Aquí en este cofre se custodia la sagrada cabeza de Etio, un honorable y
eminente orador. Su cuerpo se fue al Hades, pero su alma al Olimpo”* (Filipo de
Tesalónica, “Epitafio de un orador”).

Los poetas renacentistas dedican con frecuencia epigramas ecfrásticos dedicados a la élite artística. En el siglo XVII, continúan los poemas funerarios dirigidos a

humanistas, escritores, pintores y artistas en general. En su mayoría, son escritos por los poetas para demostrar admiración o afinidad personal y literaria. También celebran sus exequias o, incluso, censuran su figura y estilo. Su temática insiste en la gloria póstuma reportada por sus escritos; al proyectarse hacia el futuro, vencen con ello al tiempo y el olvido. En algunos ejemplos, los autores imitan expresiones de los poetas difuntos; utilizan para ello recursos y giros propios de sus textos:

*“Si tu paso no enfrena tan bella en mármol copia, oh caminante,
Esa es la, ya sonante émula de las trompas, ruda avena,
a quien el Tajo deben hoy las flores el dulce lamentar de dos pastores.”*
(Góngora, *En el sepulcro de Garcilaso de la Vega*; vv. 13-18)

Un nuevo caso de dicha técnica es:

*“Yace más no fallece en la copiosa que admiras urna, oh peregrino, el que antes
mármoles acentuó elegantes que su lira se oyese espaciosa [...] Cuanto el mármol puede enternecido, aun desatando en lagrimosos mares, dar a
entender con sola una centella.”* (Francisco de Trillo y Figueroa, “Al sepulcro de Góngora”; vv. 1-4, 12-14)

3.1.6. La écfrasis epigramática encomiástica en la poesía rusa

La poesía rusa presenta una similitud epigramática. En el periodo inicial, los poetas aprenden a traducir los poemas ecrásticos griegos de la *Antología palatina*. De inmediato, llevan a cabo los elogios de difuntos en el género epigramático funerario. D. Dashkov es uno de los autores que tradujera epigramas griegos de carácter ecrástico. Versaban sobre la vocación poética, así como la inmortalidad del artista o filósofo. La mayor parte de este tipo de epigramas traducidos por Dashkov proviene de la *Antología Griega* y fueron publicados en la primera edición de *Moskovski telegraf* en 1828. Contienen declamaciones, descripciones o epitafios dedicados a renombrados poetas de la Antigüedad como *Homero*, *Heródoto*, *Eurípides* o *Aristófanes* (Kibalnik, 1990: 134).

Al fallecer Delvig en 1831, Nikolai Ivánovich Gnedich, poeta y traductor de la *Iliada*, le dedicó el epigrama titulado “A la muerte del baró” (“Na smert barona A. A. Delviga”). Según las notas de Kibalnik, la obra es una continuación estilística de los epigramas griegos lapidarios escritos para Xénias (Kibalnik, 1990: 125). Xénos, según el investigador ruso, eran miembros de Xénias, una comunidad formada por representantes

de diferentes familias que, posteriormente, se constituirá en *polis*. Tras el fallecimiento de alguno de sus integrantes, se erigía una estela con inscripción dedicada al difunto.

Asimismo, el poeta Mijaíl Danílovich Delarue (1811-1868), perteneciente al círculo poético de Delvig y Pushkin, escribe algunos epigramas antologizados efrásticos de carácter funerario. A modo de ejemplo, es posible citar “La tumba del poeta. En memoria de Venevitinov” (“Moguila poeta. Posvyaschaietsya pamyati Venevitinova”). En el epigrama, la tumba se dirige al caminante imitando el estilo de los epigramas clásicos.

3.2. Écfrasis estatuaria

3.2.1. Traducciones y emulaciones de poemas efrásticos grecolatinos en escritores rusos.

Las écfrasis traducidas de estatuas constituyen un género al que los poetas rusos se dedicaron por extenso. Es el caso del duque Antón Antónovich Delvig (1798-1831) quien se inicia como autor *antologizado* tras la publicación de sendas inscripciones en estatuas. Se trata de *Inscripción a la estatua del Mercurio florentino* y *Al Cúpido*. Kibalnik estima que son los epigramas antologizados de carácter efrástico fundacionales en la poesía rusa.

El mencionado poeta D. Dashkov tradujo varias obras de *Antología Griega* sobre las estatuas de los dioses y diosas. Son versos dedicados a Zeus de Fidias en AP, 15. 81), “Zeus de Fidias” (“Fidiev Zevs”); “Eros dormido” (“Spyaschi Eros”); “A la estatua de Pan en una fuente que fluye sin ruido” (“Statuie Pana u zhurchaschiego ruchiya”) el poema escrito en AP, 9. 825; “A la estatua de Niobe” (“K istukanu Niobi”); y de Afrodita en Cnido en AP, 16. 162), “A la estatua de a Afrodita” (“K istukanu Afroditi v Knide”), a la estatua de Nika en Roma en AP, 19. 647 y otros poemas.

De modo análogo, suscitaron su interés la estatuaria de personajes históricos. Baste citar la estatua de Alejandro en AP, 16. 120; así como la estatua de Alejandro Magno de Lisipo y la écfrasis del Escudo de Aquiles (“Schit Ajillesov”) de AP, 9. 115b.

En su condición de traductor, el poeta se predispone hacia la belleza de lo representado y la proyección del genio humano en la estatuaria antigua. Rivaliza así con las deidades de las artes:

*Мрамор сей кем оживлен?
Кто смертный Пафию видел?
Кто на камень излил прелесть, чарующу
взор?
Длани ли здесь Праксителивой труд
- иль, о бегстве Киприды
Сетуя, горный Олимп Книду завидует сам?
(Guinsburg, 1972)*

¿Este mármol quién ha animador? ¿Quién es el mortal que vio a Pafia?
¿Quién introdujo en la piedra la gracia que atrapa la mirada?
¿Hay algún trabajo Praxiteles aquí?
O de la escapada de Cnidea
lamentando, el mismo Olimpo montañoso
endivia al Cnido

El poema explora la intersección del arte y su impacto visual. Centra su indagación en determinar la autoría de semejante belleza artística. Manifiesta su duda entre Praxíteles, escultor de la Antigüedad aclamado por plasmar la belleza divina o si, en cambio, corresponde a una manifestación del Olimpo añorando la ausencia de Afrodita. Conocida como Ciprida, la deidad era venerada en Cnido a causa de su divina gracia. La poesía sugiere que el culmen de la belleza provoca celos en los dioses ante dicha representación terrenal.

El poeta Ivan I. Dmitriev traduce una serie de poemas en honor de las estatuas romanas. Entre ellos, “A la estatua de Venus” (“Statuie Veneri”). Escrito en 1797 y dedicado a la estatua de Venus, el poema es una traducción de *Sur une statue de Venus* del poeta francés Voltaire. Cabe plantear la posibilidad de que el poeta francés recurriera a epigramas antiguos. Por un lado, el epigrama original de Platón dedicado a la estatua de Afrodita de Praxíteles en AP16.160. O, acaso, fuera el epigrama de un autor desconocido en AP16.162. I. Dmitriev retoma la traducción de textos incluidos en la *Nueva Antología francesa*. La tituló “Inscripción a la estatua de Júpiter” (“Nadpis k statuie Yupitera”) y contiene versos dedicados a la *estatua de Júpiter*. Por su parte, el anteriormente mencionado poeta D. Pecherin, se encarga de volver a traducir epigramas previamente traducidos por otros poetas rusos. “Zeus y Eros” (“Zevs y Eros”) o “A la estatua de Zeus del Olimpo” (“K statuie Zevsa Olimpiyskogo”) son dos textos que responden a la tarea de Pecherin.

Entre las traducciones y emulaciones de A. Pushkin, se cuenta la écfrasis estatuaria votiva de Venus con espejo, atribuida a Voltaire: “Laisa a Venus, dedicándole su espejo” (“Laisa Vieniere, posvyaschaya iei svoie zekalo”):

*Вот зеркало мое — прими его, Киприда!
Богиня красоты прекрасна будет век,
Седого времени не страшна ей обида:
Она - не смертный человек;
Но я, покорствуя судьбине,
Не в силах зреть себя в прозрачности
стекла,
Ни той, которой я была,
Ни той, которой ныне. (Pushkin, 1995)*

“Aquí está mi espejo, recíbelo, ¡Cíprea!
La diosa de la belleza, bella en los siglos,
No temes el enfado de las canas del tiempo:
Ella no es un mortal;
Pero yo, rindiéndose al destino,
No puedo verme en la transparencia del cristal,
Ni a aquella que era,
Ni a esta que está aquí ahora.”

La heroína le entrega un exvoto a la diosa Cíprea, nombre por el que también es conocida Afrodita, diosa del amor y la belleza. En él se proclama que permanecerá bella eternamente, libre del envejecimiento que afecta a los mortales. La voz lírica se resigna a su destino mortal y expresa su incapacidad para reconocerse tanto en su antigua belleza como en su estado actual. Se confronta, de este modo, el cambio y la pérdida de la juventud.

Escrito en 1797, el poema de G. Derzhávin, *Goriuchiklyuch*, sintetiza el espíritu de la poesía antologizada. Es una traducción del epigrama de Scolástik en *AP*, 9. 627 a partir de la versión en alemán de Herder *Der Warme Quel I*. K. Bitner contrasta ambas versiones, en ruso y en alemán. Encuentra numerosas equivalencias y añade los últimos versos, inexistentes en el original griego, de modo similar al texto de Herder:

*И вот — кипит ключ пеной весь,
С купающихся Нимф стекают
Горящие струи поднесь.
(Dierzhavin, 1983)*

“Aquí hirviendo con espuma el manantial,
desde las ninfas bañándose fluyen corrientes
ardientes hacia abajo.”

De manera análoga, los versos están escritos como inscripción en el grupo escultórico de Eros. La temática del instante detenido es introducida por vez primera en las letras rusas con las figuras de las ninfas, ausentes en el poema original. Un año más tarde, en 1798, G. Derzhavin escribió el poema *Hércules* (“Guerkules”). Conocía el texto gracias a la traducción al alemán realizada por Herder; el original está relacionado con el epigrama de Tulio Hemin a la estatua de Hércules en *AP*, 16. 103.

3.2.2. Écfrasis estatuaria de base real en los poemas originales de autores rusos. La estatua de la *Villa real* en M. Delarue y A. Pushkin.

Los poetas rusos no sólo traducen del griego las dedicatorias poéticas a estatuas. Crean asimismo sus propias obras y convierten en objeto de representación artística las

estatuas de escultores contemporáneos, sean originales o copias. La influencia en Rusia de la cultura neoclásica europea del siglo XVIII genera obras de arte en los dominios de la arquitectura, escultura y pintura.

La “Lechera” de S. Sokolov

Se analizan a continuación dos poemas dedicados a una misma obra de arte, la estatua de la “Lechera” en la Villa Real.

Esculpida por P.P. Sokolov (1810), escultor neoclásico ruso, la estatua y fuente conocida como *La lechera*, muestra a una joven sentada al lado de un jarrón roto del que fluye un manantial inagotable. La idea de la escultura está basada en la fábula *La lechera y el jarrón de leche* de Jean de La Fontaine, poeta francés del siglo XVII. El personaje de la narración es una joven lechera que se dirige al mercado para vender su leche. Camina distraída soñando con comprar abundantes objetos con el dinero conseguido. En su ensoñación, tropieza y deja caer el jarrón, perdiendo toda la leche. Esta historia de carácter moralista intenta aleccionar sobre la distancia entre el sueño y la realidad.

El escultor Sokolov, en virtud de las tradiciones plásticas de inicios del siglo XIX, no talla una simple campesina francesa sino una verdadera ninfa antigua. La muestra refinada, triste, conmovedora y con una inexplicable fuerza de atracción.

M. Delarue. Estatua de Perreta en el jardín de Tsárskoe Seló

Mijaíl Danílovich Delarue dedica a la estatua el poema titulado “La estatua de Perreta en el jardín de Tsárskoe Seló” (“Statuya Perreti v Tsarskoselskom sadu”) (1832):

*Что там вдали, меж кустов, над гранитным
утесом мелькает,
Там, где серебряный ключ с тихим журчаньем
бежит?
Нимфа ль долины в прохладе теней позабылась
дремотой?
Ветви, раздайтесь скорей: дайте взглянуть на
нее!
Ты ль предо мною, Перетта? Тебе изменила
надежда,
И пред тобою лежит камнем пробитый сосуд.
Но молоко, пролиась, превратилось в журчащий
источник:
С ропотом льется за край, струйки в долину
несет.
Снова здесь вижу тебя, животворный мой гений,
Надежда!
Так из развалины благ бьет возрожденный твой
ток! (Borichievski, 1922)*

“¿Qué es lo que está a lo lejos, entre robustos, encima de la colina de granito,
¿Allí donde la fuente de plata fluye con murmullo tranquilo?
¿Eres una ninfa del valle está soñando en la frescura de la sombra?
Daros prisa abrirse, ramos: ¡dejadme mirarle a ella!
¿Eres tú, Peretta, frente mía? Te ha traicionado la esperanza,
Y el recipiente roto con una piedra está frente tuya.
Pero la leche a caerse se ha convertido en la fuente:
Con un murmullo el agua se desborda, llevando algunos hilillos por el valle
Te veo de nuevo aquí, mi genio vivificante,
¡Esperanza!
Así, de las ruinas del bien, fluye tu ritmo renacido.”

Delarue parte de la fábula de La Fontaine y transforma la idea por completo. La imagen del recipiente roto con una piedra delante de la estatua introduce la noción de expectativas fallidas o esperanza perdida. La conversión de la leche derramada en fuente simboliza la continuación de la vida a pesar de las adversidades o pérdidas. La última estrofa alberga una nota de resurgimiento. El hablante reconoce de nuevo la esperanza en este lugar de desolación, indicando que incluso de las ruinas puede surgir una nueva vida. Los versos sugieren un ciclo continuo de destrucción y renacimiento. La esperanza actúa como motor vivificante que prevalece ante la desolación. La metamorfosis de la leche derramada en agua eterna se asocia a la inagotable inspiración poética. Cabe afirmar, por tanto, que el poema pertenece a las poéticas románticas que indagan en el sentido de la obra de arte. Al poeta no le interesa tanto la estatua como el significado que de ella emana, en correspondencia con su percepción subjetiva y reflexiva de la realidad. El agua manando representa el genio vivificante de la esperanza que fluye y renace de las ruinas. Indica el ciclo de destrucción y renacimiento junto a la resiliencia del espíritu humano.

A dicha estatua rinde homenaje A. Pushkin en un poema incluido en la colección de 1832 titulada *Flores del norte*. Es el primer texto de una serie de cuatro "epigramas antologizados", reflejo de la influencia de Derzhavin y de los iniciales epigramas ecfrásticos de Delvig.

Los jardines de Tsárskoe Seló fueron un paisaje de inspiración para los poetas rusos. La Villa de los Zares era el lugar de veraneo de la realeza rusa y de acogida de la nobleza extranjera. Situada cerca de la capital, San Petersburgo, sus palacios y parques estaba decorada con la estatuaria neoclásica. En la actualidad recibe el nombre de Pushkin, en honor de un poeta que es tratado de manera significativa en el presente análisis.

Descendiente de una de las más antiguas familias de la aristocracia rusa, Pushkin tuvo la oportunidad de estudiar en el Liceo Imperial de Tsárskoe Seló. Era una de las residencias de los zares rusos durante los siglos XVIII-XIX. Se encontraba en las cercanías de San Petersburgo y su belleza fue contemplada por el poeta durante su juventud. El lugar se hallaba decorado con obras de arquitectura, pintura y escultura. En su obra *Pushkin y Tsárskoye Selo*, el poeta I. Annensky califica los estanques y parques de la Villa Real como arquetipo de la imagen universal y estéticamente perfecta de la realidad, poetizada por Pushkin: "Es aquí, en estas armoniosas alternancias de sombra y resplandor; azur y oro; verde y mármol; antigüedad y vida; en esta elegante combinación

de naturaleza y arte, donde Pushkin, incluso en el umbral de la adolescencia, pudo encontrar todos los elementos de esa belleza austera, a la que permaneció fiel para siempre ... ¿No es de aquí, de estos jardines, de estos monumentos, sencillos y austeros, pero que hablan mucho al corazón de un joven impresionable, de donde proceden esas imágenes majestuosas que tan infinitamente varían en las páginas de su poesía?” (Annenski, 1979: 308).

Alexandr Pushkin. La estatua de la Villa real.

El poema ecrástico de Pushkin se titula “La estatua de Tsárskoie Seló” (“Tsárkosélskaya statua”). La traducción literal del texto es reproducida a continuación:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны
разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.
(Pushkin, 1995)*

“A la doncella se le cae la urna con agua y se rompe por el golpe del acantilado
La doncella está sentada y triste, sujetando el trozo.
¡Prodigio! no se agota el agua saliendo de la urna rota;
La doncella, encima del flujo eterno, triste, está sentada eternamente”.

El poema representa la posesión de la belleza instantánea e inmortal. Está escrito en hexámetro honrando así la tradición de la poesía lírica antigua. N.V. Kolénchikova (2007) considera que Pushkin “estiliza la poesía antigua con premeditación”, inspirado por la lectura de la *Ilíada*¹⁵, obra que V. Belinski “el espíritu de la literatura antigua clásica”.

En el poema que versa sobre la estatua de la lechera, Pushkin recuerda la imagen de la ninfa. El cronotopo temporal se desarrolla desde los tiempos remotos hasta el presente actual. En este instante, el poeta percibe algunas alegorías escondidas en la escultura antigua. Entiende que la antigüedad es belleza y perfección. Coincide con poetas y pintores de la época del Clasicismo, aunque no se sienta atraído por el monumento y su mitología. Es la belleza del instante recogida en el arte su motivación. De ahí que Pushkin pudiera ser catalogado como primer poeta impresionista, antecesor de otros poetas rusos como Fet y Balmont.

Como ya hicieran poetas y filósofos de la Antigüedad, Pushkin retoma y destaca como temática el flujo eterno de la vida. En los dos primeros versos, Pushkin intencionadamente reemplaza el jarrón de la escultura por la urna. El jarrón es un

¹⁵ La obra de Homero, traducida por N. I. Gnedich, se publicó en el año 1829 y Pushkin la tenía en Bóldino.

elemento presente en la fábula original de La Fontaine. Sin embargo, Pushkin utiliza la urna, rasgo al que le atribuye en su poética el simbolismo de la muerte y cesación de la vida, según R. Jacobson (1987: 184). El tercer verso comienza con la elocución “¡Prodigio!”. Para el poeta, es el instante de descubrir que el flujo de agua nunca se secará ni agotará, permanecerá eternamente aquí. Cabe estar de acuerdo, por tanto, con las palabras de N. Kolénchikova de que “sucede el milagro de inspiración” (2007). El instante de la vida se transforma, se llena de sentido, y ya inspirado deja de ser un instante, y empieza formar parte de la Eternidad”. Es un instante bello y divino. El tema del instante bello y detenido se remonta, en la poesía rusa, a la écfrasis de Eros y las ninfas del poeta G. Derzhavin.

En virtud de lo expresado, es preciso interrogarse sobre el objeto de contemplación tanto en la imagen como en la poesía. En primer lugar, sobresale la representación de lo femenino en el poema. Se plasma en los sucesivos elementos de la estatua de la ninfa, la roca o piedra, la urna, las aguas y la fuente. Las imágenes entrañan la primera reflexión poética¹⁶ de Pushkin sobre el principio femenino y su fecunda contemplación. Dicha fecundidad también se sustenta en la simbología del agua y su continuo fluir desde el recipiente.

El culto a las aguas existe desde el Neolítico. Subsiste a lo largo del tiempo y puede comparecer en cualquier momento y lugar (Revilla, 2007: 179). Es símbolo de máxima riqueza por la abundancia propia en su estructura, abarcadora y polimorfa, sino también conductora “a través de múltiples hilos discursivos hasta la realidad más profunda: la vida” (Eliade, 2009: 175). El fluir del agua es la metáfora del existir. Como escribe M. Eliade, “las aguas simbolizan la totalidad de las virtualidades; son *fons et origo*, matriz de todas las posibilidades de existencia” (Eliade, 2009: 222). Por lo tanto, el agua es germinativa, fuente de la vida en todos los planos y distintas fórmulas míticas. Representa una “misma realidad metafísica y religiosa: en el agua reside la vida, el vigor y la eternidad”, purifica y regenera porque anula la «historia», porque restaura - aunque sólo sea momentáneamente - la integridad original (Eliade, 2009: 222). Ante el agua pervive el sentimiento ambivalente de miedo porque mata, se desintegra y a la vez de atracción porque inspira, hace germinar y favorece el nacimiento. La fuente representa “el lugar de la aparición del agua” (Eliade, 2009: 178) que como elemento cosmogónico

¹⁶ En el presente estudio, es considerado uno de los poemas donde el poeta adelanta el motivo filosófico de la eterna feminidad que tendrá su amplio desarrollo en un siglo después, en los pensamientos de Soloviev a la luz del neoplatonismo y en la poesía simbolista.

tiene el valor sagrado y por esta causa tradicionalmente les da también el estatus sagrado a las fuentes. Según señala Mircea Eliade, alrededor de las fuentes, los arroyos y los ríos se acumula un gran número de cultos, ritos y epifanías locales que no dependen de la estructura religiosa que se les superpone:

El agua fluye, está «viva», se mueve; el agua inspira, cura, profetiza. En sí mismos, la fuente o el río son una manifestación del poder, de la vida, de la perennidad; son y están vivos. Esto les da cierta autonomía y hace que su culto perdure independientemente de otras epifanías y revelaciones religiosas. La fuente o el río revelan incesantemente su peculiar fuerza sagrada y, al mismo tiempo, participan del prestigio propio del elemento neptúnico (Eliade, 2009: 234).

El simbolismo conjunto del agua y la fuente atestigua que la profecía de la vida, la fecundidad y el nacimiento pueden ser integrados semánticamente en la representación verbal. Por lo que hace referencia al jarrón descrito en la fábula de La Fontaine y situado en la mitad de la escultura de Sokolov, Pushkin opta por sustituirlo por una urna. La elección no parece obedecer a la casualidad ya que la urna goza de mayor significado que el jarrón. Lo utilitario se torna existencial dado que la mitología atribuye a la urna, según postula Yákovson, la simbología de la muerte. Representa la cesura vital, reflejada en otras creaciones de Pushkin con idéntica significación (Yakovson, 1987: 184).

Tras el análisis simbólico de los elementos distintivos de la écfrasis pushkiniana, es preciso sintetizar una nueva propuesta sobre su interpretación. Desde una simultánea visión narrativa y descriptiva, se poetiza la rotura del jarrón por parte de la joven y el modo de ser immortalizado este bello instante por el escultor. El arte se contrapone a la mortalidad de la doncella, la caída y la rotura. La tristeza pasajera y transitoria de la doncella es sustituida por la inmortalidad de la imagen escultórica. Pushkin representa la efímera belleza de un instante llevado por el arte a su eternidad a la vez que crea una obra poética impresionista en esencia, *par excellence*.

La creación pushkiniana coincide temporalmente con cambios fundamentales en su existencia. La obra, en su autonomía, es comprendida como la única vía para evitar la desesperación personal. Aboca a una contemplación impresionista que, en palabras de E. Ocampo es “despreocupada, hedonista, consagrada a la belleza y al cultivo de las formas” (Ocampo, 1990: 94).

El poema en sí es una representación verbal de la expresión del instante. Por un lado, su creador anticipa la técnica impresionista. La evocación de sus primeros paseos en Tsárskoe Seló permite al poeta ser receptivo y contemplativo desde una cierta distancia

con la obra. Cabría sugerir que la imaginación le hace desarrollar la obra al aire libre (*en plein air*), en lo que constituye un rasgo esencial de la estética impresionista. La obra es muy breve, escrita en el exterior de una manera rápida, directa y espontánea. Intenta aprehender la impresión efímera de una situación repleta de emotividad. Se accede al peso de tales emociones mediante la impresión visual y subjetiva.

Por otra parte, el contenido del poema cobra asimismo relevancia. El discurrir del agua representa lo fluido y fugitivo de la existencia. Es un rasgo evanescente que sugiere el paso del tiempo al describir la urna rota. La joven entristecida denota una cierta quiebra y tristeza en el interior del *yo lírico*. No obstante, la imagen-materia de la obra, la detención del flujo móvil comprende la revelación fundamental de la súbita fijación en el tiempo y el espacio de un momento pasajero y fugaz. Con ello, acontece la restauración anímica del ser. ¡Qué prodigio! - exclama el poeta. Se concreta la captación prodigiosa del instante por medio del arte. En la poesía es representada mediante la *écfrasis*, que impugna la quietud y perfección del arte como rasgos inmutables. La *écfrasis* otorga mayor relevancia a la captación del instante que al movimiento, fija al ser en el tiempo y espacio presentes, permitiendo atestiguar los hechos circundantes. En dicha concepción estética, Pushkin acentúa por vez primera el carácter momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que el ser humano encuentra el sentido de la vida.

La segunda parte del poema describe la inagotabilidad del agua. Sigue fluyendo de la urna rota mientras la joven se mantiene sentada igual que en las primeras líneas. Transmite la impresión de que la sucesión vivaz de los momentos no acaba, sino que continúa eternamente. La comunicación con la estatua, como imagen-materia, ofrece una “promesa de duración”, que es “promesa de eternidad” o de “permanencia”. Brea escribe que estas imágenes son “portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro *deseo*-acaso nuestro *deseo de ser* <...>” (Brea, 2010: 9). Siguiendo con la reflexión de Brea, en este tipo de imágenes la memoria está “*puesta en consigna*” que preserva y aguarda y al mismo tiempo tiene vocación de permitir el rescate, la reposición, de lo capturado en otros textos y contextos (Brea, 2010: 13). La memoria y las imágenes plásticas que la acogen funcionan en tanto

extracción, como un poner en afuera, en exterioridad-según el modo de la hypomnene griega-un suceso en su curso. Desde ese afuera-del curso del tiempo, de los viajes mismos de la luz que hacen brotar imágenes de cada segundo-la

imagen es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir. Para que, en realidad, en todo el momento persista ocurriendo, suspendido en el tiempo estatizado de representación (Brea, 2010: 13)¹⁷

Lo anteriormente expuesto remite nuevamente a los dos últimos versos del poema. Tras la interrupción narrativa de la expresión “¡Prodigio!”, el tiempo verbal (está sentada, sujeta) y, por extensión, el contexto, resitúa en el presente. La narración cesa y se describe, mediante la palabra dinamizadora, la imagen del agua en movimiento como inagotable fuente de vida. La imagen de la doncella se mantiene igual y constante, siempre presente a la visión del espectador. La técnica del texto-imagen creada a partir de la écfrasis es específica y única porque, como señala J. Heffernan (1993), en cada acto de habla el objeto de arte “cruce la línea entre la representación visual y verbal, entre la belleza fijada y silenciosa de la quietud gráfica y el movimiento audible de discurso” y que “no sólo declara que el arte visual *puede* hablar, sino también que la representación visual y verbal es una, que el lenguaje alcanza su mayor belleza y verdad cuando trasciende la narrativa, cuando él representa no lo que fue o lo que será, sino, lo que *es*”. En función de lo afirmado, el acto creativo de la écfrasis permite captar el instante bello y eterno de la realidad inmediata.

3.3. Máikov y Hölderlin: la sacralidad reanimada en el mundo estatuario

3.3.1. Apolon Máikov, en la línea de los poetas antologizados.

Apolon Nikoláevich Máikov es un poeta central en la literatura rusa posterior a la época de Bátushkov y Pushkin. Pertenece a la corriente de “arte puro” (“chistoe iskusstvo”), catalogada como una versión rusa del “arte por el arte” parnasiano. Vladimir Soloviév destacaba en su obra que la poesía de Máikov, por un lado, refleja una meditación estética sobre la antigua civilización helenística, con una tendencia hacia la

¹⁷*Poner en afuera* tiene una semejanza con origen etimológico de la palabra *ἐκφρασις* ofrecido por Román de la Calle que muestra la fusión de “ek” y “frasso” que implica acción propia de «desobstruir», de «abrir», de «hacer comunicable» o de «facilitar el acceso y el acercamiento» a algo hacia fuera. Ver (De la Calle, 2005: 60). Parece ser que las imágenes-materia integradas en la écfrasis le proporcionan la función comunicadora y expresiva especialmente cuando se utiliza como un recurso literario.

filosofía epicúrea. Por otra parte, evoca las narrativas del legado político de Rusia durante la era bizantina.

En el estudio que P.A. Gaponiénko dedicara a Máikov, particularmente en el tercer capítulo, se detalla la inspiración romántica del poeta, manifestada a través de la mitología clásica y la preservación de los epítetos épicos característicos de ese estilo. En 1842, se publica su colección "Poesías". La obra revela su profunda fascinación por la antigua Roma y Grecia. Los poemas mantienen viva la tradición de la poesía antologizada que desarrollaron los poetas rusos, K. Bátushkov y N. Gnedich. La reputación de Máikov se consolida como un poeta genuinamente original. El reconocimiento de la élite literaria de su época se mantuvo tras su fallecimiento.

Como se ha referido, Máikov es uno de los principales creadores tras el periodo de Bátushkov y Pushkin. Vladimir Soloviév (1990) escribe que "el contenido de la poesía de Máikov por un lado consiste en la contemplación estética de los antiguos helenos con una prevalencia de carácter epicúreo, y por otro lado en las leyendas de la política rusa de Bizancio". Por su parte, P.A. Gaponenko (2008) señala que en su poética "mantiene los epítetos de carácter clásico, épico".

Los ensayos sobre Roma publicados inicialmente en 1847 en la revista "Notas de Patria" ("Otechestvennie zapiski"), incluían, entre otros poemas, piezas sobre antigüedades *Antiqui*; *Igri*, *Drievni Rim* y *Campagna di Roma*; sobre Ninfa Egeria, *Nimfa Eguerya* y *Tivoli*. Es un poema autobiográfico que narra un viaje al extranjero y la experiencia del autor en Italia en 1882. El poeta cuenta que "aquí, lo primero que hago es ver Roma tal como es, con su topografía, monumentos y ruinas. Con gran entusiasmo, me dedico a la lectura de Tácito, Suetonio y Virgilio. <...> Este aspecto representa un lado de mi vida en Roma; el otro lado está inmerso en el mundo de las bellas artes, su historia y la literatura italiana..." (Yampolski, 1979: 383).

El contacto de Máikov con el arte de la Roma antigua y el Renacimiento cataliza una gama de imágenes visuales que sirven como fuente de inspiración poética. Estas obras de arte no son solo temas para sus poemas, sino también musas que le invitan a contemplar la belleza, la forma y el espíritu de épocas pasadas. Esta interacción entre el poeta y las obras maestras de la antigüedad y del Renacimiento alimenta su creatividad, permitiéndole crear un puente lírico entre el pasado artístico y el presente de su propia expresión poética. En este libro, Máikov prosigue la tradición romántica de ensalzar el arte como la más alta manifestación de la actividad humana. En su lírica, reimagina

conceptos como la esencia del arte, la figura del artista y su obra, señalando una transición hacia un enfoque creativo renovado. A diferencia de los románticos, quienes priorizan el contenido y el significado espiritual del arte, Máikov enfatiza la cuestión de la forma, esencial para la generación de significado, particularmente en la escultura.

En el Renacimiento, Miguel Ángel especula sobre la diferencia entre pintura y escultura. Opina que ambas manipulan su respectivo medio. El escultor revela su obra al eliminar lo superfluo de la piedra mientras que el pintor o modelador añade al lienzo o a la arcilla. Esta preeminencia de la forma es aún más evidente en la labor del restaurador.

3.3.2. Poema ecfrástico “Antigüedades” (“Antiki”) de A. Máikov.

En su poema *Antiki* refiriéndose a las antigüedades, Máikov dialoga con la piedra, antaño instrumento del escultor clásico para su creación y que ahora descansa en las ruinas. Establece un paralelismo entre creación y restauración, alabadas ambas como actos supremos de reconfiguración artística.

Máikov ilustra el proceso de restauración de una obra de arte deteriorada por el tiempo como una fusión de forma y contenido. Presenta la obra como una entidad casi viva que ha sido herida por el paso de los años. Es un acto de renovación donde el restaurador otorga nueva vida a una obra para que prosiga su existencia y dialogue con la humanidad. El poema evoca la veneración por el arte clásico. Comienza con la imagen de un trozo de mármol que simboliza la antigua sabiduría y belleza preservadas en la piedra, redescubierta entre las ruinas. Con una cuidadosa devoción comparable a la restauración de las cartas de un ser querido, el artista vuelve a ensamblar las piezas rotas. Esta labor minuciosa y afectiva otorga nueva vida a lo que estaba perdido o dañado.

La imagen final del poema compara la obra de arte restaurada con una figura sagrada, que atrae en peregrinación a personas de variadas procedencias. Una vez completa, la escultura se convierte en espacio de admiración y reflexión. Es el reconocimiento a la divinidad de la creación artística y al poder milagroso de la restauración. Conlleva una dimensión religiosa similar a la que inspiran los lugares santos en los peregrinos. De ahí que le sea dedicada una suerte de himno:

*О мрамор, хранилище мысли былых поколений!
В могилах тебя отыскали среди пепла и камней;
Художник сложил воедино разбитые члены,
Трудясь с любовью, как будто бы складывал
вместе
Куски драгоценные писем от милой, безумно
Разорванных в гневе... Израненный, ныне пред
нами
Стоишь ты в чертогах, и люди к тебе издалека
Стремятся, как к чудной святыне толпы
пилигримов... (Máikov, 1858)*

“¡Oh, mármol, el depósito de los pensamientos
remotos!
Te encontraron en las ruinas entre cenizas y piedras;
El artista restauró la forma de las piezas rotas,
Trabajando con el cariño, como si pusiese juntos
Trozos de las cartas de su amada, locamente
Rotos de ira... Ahora herido estás ante nosotros
En aposentos, y viene gente desde lejos para verte
Como hacia la divinidad milagrosa de los
peregrinos...”

Los escultores de tales estatuas sobresalientes acaso nunca imaginaran el aprecio de las futuras generaciones:

*И им неизвестно осталось,
Какой фимиам воскурен им далеким потомством,
Нелживый и чистый, подобный тому, что курили
В Афинах жрецы алтарям Неизвестного бога...
(Máikov, 1858)*

“Y no conocieron,
Qué incienso encendieron lejanas generaciones
Puro, sin falsa, igual a aquellos que fumaban en las
Atenas
los sacerdotes de los altares de un Dios
desconocido...”

Durante su estancia en Italia, Máikov realiza una visita a los Museos Vaticanos. Entre su ingente colección de pintura y escultura, sea su temática cristiana o pagana, se exponen las famosas estatuas *Laocoonte y sus hijos* (copia romana en mármol del siglo I realizada por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, de un original griego del siglo II a. C.) y *Apolo de Belvedere*, (copia romana del siglo II de un original griego del 330 a. C.). La colección incluye otras obras contempladas por el poeta y que inspiraron su poesía.

3.3.3. “Poslie posesheniya Vatikanskogo musieya”, A. Máikov

En el citado poema, escrito tras la visita en 1845 a los Museos Vaticanos, Máikov conduce al lector al Vaticano a través de una vívida écfrasis escultórica. El poema comienza con los recuerdos del personaje lírico sobre el conocimiento de dioses y héroes antiguos previo a su visita museística. Son calificados de “autoridades sagradas del terrible Olimpo”:

*Еще я слышу вопль и рев Лаокоона,
В ушах звенит стрела из лука Аполлона,
И лучезарный сам, с дрожащей тетивой,
Восторгом дышащий, сияет предо мной...
Я видел их: в земле открытые антики,
В чертогах дорогих воздвигнутые лики
Мифических богов и доблестных людей.
(Máikov, 1858)*

“Aun yo oigo el grito y rugido de Laocoonte,
Y resuena el tiro de la flecha del arco de Apolo,
Y tan radiante, con la cuerda aun temblando,
En el éxtasis que respira todavía.
Y ante de mí él mismo ilumina...
Los vi: a las antiguas ruinas abiertas en la tierra,
En los queridos aposentos vi las imágenes levantadas
De los dioses míticos y héroes valerosos”.

Máikov rememora sus paseos juveniles por los museos de San Petersburgo. Se muestra fascinado por los polvorientos mármoles de los palacios de Potémkin, hoy

conocido como el Palacio de Tauride¹⁸. Su imaginación infantil está poblada de estatuas de divinidades que cobran vida en su mente. Le resultan tan reales y cercanos como los personajes de los cuentos que escuchaba de su abuela, representativos del ideal de belleza en las leyendas míticas. En su fantasía, las estatuas parecen vivas, como si resguardaran en su interior pensamientos y sentimientos. La imagen responde a la metáfora de cómo el arte puede contener y evocar emociones e ideas:

*Антики пыльные живыми мне казались,
Как будто бы и мысль, и чувство в них
скрывались... (Máikov, 1858)*

“Cubiertos de polvo me parecían vivas,
Como si el pensamiento y el sentimiento se
escondiesen en ellas...”

En años posteriores y ya adulto, Máikov visita las estatuas en los museos del Vaticano y es probable que dichas imágenes e impresiones de la infancia se redefinen ante la majestuosidad e historia que las esculturas atesoran:

*Теперь, теперь я здесь, в отчизне светлой их,
Где боги меж людей, прияв их образ, жили
И взору их свой лик бессмертный обнажили.
Как дальний пилигрим среди святынь своих,
Средь статуй я стоял... (Máikov, 1858)*

“Por fin estoy aquí, en su patria luminosa,
Donde los dioses hallados en los humanos
Viviendo entre ellos sus rostros inmortales
destaparon.
Y como un peregrino que viene desde lejos
Me encontraba entre las estatuas...”

El poeta siente que la representación excede el arte; para él son la encarnación de dioses, el eco de siglos pasados y de las diversas religiones del mundo. Estas figuras ofrecen una conexión mística con un panteón de deidades paganas, ahora relegadas al olvido y languideciendo en el museo del Vaticano. La sensación de pérdida y anhelo que experimenta Máikov encuentra paralelismo en la melancolía del poeta romántico Schiller. En la obra “Los dioses de Grecia”, el poeta alemán añora un pasado idealizado, repleto de belleza y divinidad, un linaje divino que ahora sólo persiste en el recuerdo y la representación poética:

*El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada.
De aquella imagen cálida de vida
sólo quedan las sombras¹⁹.*

Schiller busca en el mundo moderno las imágenes de los dioses paganos:

*Con tristeza te busco en el curso de los astros,
a ti Selene, ya no te encuentro allí,
por los bosques te llamo, por las olas,
pero resuenan vacíos.*

¹⁸ Esta nota la hemos encontrado como uno de los comentarios a la poesía que analizamos en (Máikov, 1984).

¹⁹ Traducción del poema Daniel Innerarity.

Al igual que Máikov, Schiller los equipara a tiempos plácidos:

*La seriedad tenebrosa y la triste resignación
fueron desterradas de vuestro alegre servicio,
todos los corazones debían latir felices,
pues estabais emparentados con la felicidad.*

En su contemplación de estatuas antiguas, Máikov siente renacer en su interior los sentimientos y sentidos, con un nuevo significado que lo conecta a algo o alguien invisible e intangible:

*Мне было дико, странно:
Как будто музыке безвестной я внимал,
Как будто чудный свет вокруг меня сиял,
Курился мирры дым и нард благоуханный,
И некто дивный был и говорил со мной... (Máikov,
1858)*

“Me sentía tan raro, tan extraño:
Como si estuviera escuchando una música
desconocida
Como si una luz maravillosa me iluminase,
Y humo de la mirra y el aroma de nardo se oliese,
Y alguien admirable estuviese conmigo, hablando...”

Cuando el recorrido por el museo concluye, el poeta se sabe conmovido por la majestuosidad y belleza inmortalizadas en las estatuas de los dioses. No son sólo manifestaciones artísticas, sino que contienen la representación de una grandeza ahora ausente. La conciencia de esta pérdida inunda al poeta con una tristeza intensa y apasionada. Al contemplar los rostros ancestrales, su espíritu se sume en un estado de melancolía por aquello que fue y deja de ser.

3.4.4. El concepto de la estatua clásica en Hölderlin

El acercamiento de Máikov a la écfrasis estatuaria entrelaza los paradigmas romántico y neoclásico, en una senda igualmente transitada por Hölderlin. El poeta alemán halló en la antigua Grecia un remedo de la Edad de Oro, un ideal de pureza armónica donde el ser humano y la naturaleza coexisten en perfecta sintonía. Hölderlin pretende captar el vínculo religioso y místico con la divinidad a través de sus odas, himnos y elegías, y del uso del hexámetro como forma métrica. Su poesía es una evocación a los dioses griegos como protagonistas de un proceso de renacimiento espiritual. Son elementos que Máikov refleja al otorgar vida y sagrado significado a las estatuas en su poesía” (Arias Solis, 2005). “Jamás comprendí las palabras de los hombres, crecí en los brazos de los dioses”, proclama un conocido aserto de Hölderlin. Más aún, en el poema *A los jóvenes Poetas* escribe:

*Mis queridos hermanos, quizá va a madurar
nuestro arte, tras un largo fermentar juvenil,
y llegará a lograr la calma de lo bello;
no dejéis la virtud, imitad a los griegos.
A los dioses amad, pensad en los mortales.
Ni ebriedad ni frialdad, ni descripción
ni lección; si os asusta algún maestro,
pedid sólo consejo a la naturaleza²⁰.*

En la extensa biografía del poeta alemán, se halla un escrito que recoge el motivo de su admiración por la esencia divina de las estatuas. Sin detallar los pormenores del escrito, se trata de un testimonio recogido por N. von Hellingrath de una señora francesa llamada Madame de S. (1997: 16). Durante algunos días, la señora, perteneciente a una familia francesa que vivía en las afueras de París, encontró a Hölderlin junto a su casa y pudo observar el comportamiento ante las estatuas de los dioses paganos del “extraño” (lo llama así en su escrito). En el referido lugar, “había un gran estanque circunvalado por una alta balaustrada, y sobre esa balaustrada se erguía un conjunto de veinticuatro divinidades griegas, pequeñas y grandes, la mayoría copias de estatuas antiguas o del siglo XVII. En medio del estanque, sobre una roca artificial, se elevaba el Neptuno de Giovanni da Bologna”. Y cuando el “extraño vio esa sociedad divina, se dirigió hacia ella a grandes pasos, con el más alegre de los entusiasmos”. Alzó los brazos, como rezando, y desde la habitación nos pareció como sí, de hecho, profiriese palabras en correspondencia con sus entusiasmados movimientos. Entonces empezó a dar vueltas al estanque, de una estatua a otra, siempre dando la sensación de ser un conocedor o al menos un admirador del arte, y mi padre reparó en que se paraba más tiempo ante las más bellas”.

El poeta expresa la idea de que los dioses trascienden al ser humano. No pertenecen a los individuos sino al mundo en su conjunto. Cuando los dioses favorecen con una sonrisa, se establece una conexión profunda en la que el ser humano se siente pertenecer al ámbito divino.

Más adelante, el poeta, a invitación del padre de Madame de S., se encuentra en la casa y, envuelto únicamente en sábanas blancas, se asemeja a una estatua griega, portando una luz en la mano izquierda y una vieja espada del siglo XVI en la derecha.

²⁰ Traducción de Federico Bermúdez-Cañete.

Este atuendo y comportamiento llevan a su tía y a otros testigos a preocuparse por su estado mental, y considerarlo "realmente ido".

Sin embargo, la narración sugiere que, tras la aparente locura o excentricidad, subyace una profundidad de espíritu, sabiduría y bondad. Con su gesto, el poeta, no solo imita la forma clásica, sino que trata de conectar con la esencia de las estatuas; representan la eternidad del arte y la incesante búsqueda de belleza y verdad.

El poeta reflexiona sobre la naturaleza de la inmortalidad, asociándose con la creación artística y el pensamiento. Sugiere que la inmortalidad es alcanzada cuando las nuestras ideas más nobles y bellas se materializan en genios o creaciones perdurables más allá de nuestra existencia física y acompañándonos, incluso más allá, de la muerte. Estos genios o aspectos de nuestra alma son lo que nos hace inmortales pues siguen viviendo y trabajando en la transformación del mundo incluso después de que hayamos partido. En su disquisición, Hölderlin compara a los grandes artistas con personas que plasman en sus obras imágenes de sus genios. Aclara, no obstante, que no son los genios lo que nos llega sino su reflejo en la realidad, al igual que el sol se refleja en el mar, pero no en la niebla. Como corolario, afirma que las divinidades de la Grecia clásica son la personificación de los pensamientos más sublimes de toda una civilización. Es, a través de tales figuras, donde se manifiesta la inmortalidad de un pueblo y su cultura.

Los pensamientos de Hölderlin confirman el sentimiento de agonía presente en el Romanticismo, vertebrado en torno a las inquietudes de la conciencia humana ante la muerte y la inmortalidad. Sus poemas reflejan el desencanto ante la coyuntura social y la carencia de soluciones a las inquietudes existenciales. Los poetas coetáneos buscan refugio en la Antigüedad y sus valores estéticos y espirituales encarnados en la mitología y el arte.

Hölderlin y Máikov coinciden en el hallazgo en las estatuas de una sacralidad que simboliza a los dioses y sus atributos morales. Los poetas los materializan en forma artística. En el caso de Hölderlin, la aproximación romántica a la mitología no se limita a la admiración del pasado. Pretende la reinterpretación contemporánea que construya un universo trascendental, quizás utópico, si bien accesible a través del ejercicio del espíritu y la imaginación.

A pesar de su coincidencia, el pensar de Hölderlin difiere de las aportaciones de Máikov. Hölderlin se sitúa firmemente dentro de los límites de la tradición romántica, esforzándose por ofrecer una visión moderna que eleve su perspectiva a una esfera

trascendental, posiblemente idealista, y alcanzable mediante la profundización del espíritu y la creatividad del imaginario. Por su parte, Máikov avanza hacia innovaciones estéticas y poéticas. En su écfrasis, dirige la atención hacia la recepción de la forma de la estatua. Ésta evoca en su imaginación ritos mágico-teúrgicos que incluyen la quema de hierbas aromáticas en torno a las estatuas vivientes. Es decir, el poeta enfatiza la estética de la estatua frente a su significación; se acerca por tanto al parnasianismo en las estéticas literarias decimonónicas.

3.4. La écfrasis estatuaria en la lírica rusa y española de mediados del siglo XIX.

3.4.1. La corriente parnasiana

Tal y como demuestran reconocidos estudios sobre este período literario²¹, la propuesta estética de la Escuela del Parnaso determina estilística y temáticamente la poesía premodernista y modernista rusa e hispanoamericana. La corriente se inicia en los años 30 del siglo XIX, se halla influida en parte por Winckelmann y cuenta con Théophile Gautier como principal ideólogo. Defiende la unión de todas las artes con un objetivo único: constatar la alegría que surge de la belleza de las obras de arte. Es una manifestación de la belleza que une las ideas a la forma. En su novela *Mademoiselle de Maupin*, Gautier escribe las siguientes líneas:

¡Oh, belleza! Fuimos creados para amarte y adorarte de rodillas si te encontramos, y para buscarte eternamente a través del mundo si esa dicha aún no nos ha sido concedida; pero poseerte, ser nosotros la belleza misma, eso solo es posible a los ángeles y a las mujeres. Amantes, poetas, pintores y escultores, todos nosotros intentamos levantarte un altar; el amante en su amada, el pintor en su lienzo y el escultor en su mármol; pero la eterna desesperación radica en no poder hacer palpable la belleza que se siente y estar envueltos en un cuerpo que no realiza en absoluto la idea del cuerpo que comprendemos que es el nuestro (Gautier, 2007: 45)

Del extracto novelístico se desprende que la conciencia poética retorna al pensamiento en imágenes y celebra el culto de la belleza idealizada y encarnada en tales imágenes. Tras

²¹Niemeyer, 1992; Feria Vázquez, 2013; Rubens, 2003.

de la experiencia subjetiva del romanticismo y su constante introspección del *yo* lírico, se propone una experiencia necesaria, acaso forzada, mediante la objetivación del mundo interior en la búsqueda de la belleza formal, integrada en la universalidad humana por medio de las bellas artes. El retorno a la Antigüedad clásica y su bella imaginería adquiriría una dimensión terapéutica, de restablecimiento del equilibrio emocional por cuanto contribuye a una visión del mundo más optimista y positiva que la romántica.

La poesía *del arte puro* en las letras rusas compartía esta visión de la belleza plástica. Fyodor Dostoievki (1973: 56-94) se pronuncia contra el utilitarismo y a favor de los seguidores de las estéticas neoclásicas del “arte por el arte”. Señala que el significado y propósito del arte son inseparables del significado y propósito del arte clásico grecorromano y de sus tradiciones en el mundo moderno. El arte antiguo griego tiene un valor universal en todo tiempo ya que incorpora la búsqueda del ideal. El escritor ruso asigna a la antigüedad clásica un papel crucial en la formación de los ideales humanos y del hombre. Se basa en una relación trascendental y metafísica de la realidad, lo cual implica la existencia de un ideal espiritual como absoluto. En el contexto de la época, dicha aspiración es lógica a tenor del orden anómalo de las cosas. De ahí, el retorno mental al estado ideal se ubique éste en la naturaleza, el amor o la belleza. Redunda en la utilidad y bondad para el alma.

Dostoievski coincide en sus reflexiones con los postulados estéticos neoclásicos de Weimar. El arte, libre de cualquier dogma que parta de la realidad ontológica del ser humano, es siempre de utilidad para el desarrollo del alma y contribuye a la formación de la personalidad libre, humanista y armoniosa (1973: 56-94).

Según Dostoiévski (1973: 56-94), la poesía representativa del “*arte puro*” es de utilidad para el tiempo en que surge ya que las leyes universales de la vida que propone son también las leyes de la vida rusa. Los poetas de dicha corriente, Apolo Máikov, Polonski o Afanasi Fet, fueron seguidores de la poesía “antologizada” de inicios del siglo XIX. Estos poetas se sienten ajenos a la realidad y reflejan verdades de la vida espiritual relevantes para el destino del pueblo ruso y sus intelectuales. Tales aspectos tienen ascendente y utilidad moral para influir en la naturaleza espiritual del hombre moderno.

Los intelectuales rusos de la época, Dostoievski entre ellos, ejercieron gran influencia en el panorama estético-literario de la época y, concretamente, en la *Querelle des Anciens et des Modernes* (Kovarskaya, 2015: 759-764). Los debates intelectuales desvelan la esencia de las artes en la Antigüedad en su vertiente estética y, sobre todo,

terapéutica. Las artes tienen un poder terapéutico sobre el alma y poseen la capacidad de curar el alma, recuperarla de su estado patológico y devolverla a la normalidad ideal. No se tiene en cuenta si un poeta es pagano o su religión haya pasado de moda. No importa que un poeta sea pagano y su religión haya pasado de moda. Para la sociedad rusa, en un momento de pérdida de valores cristianos, frustración y crisis de valores, cobra relevancia el ámbito espiritual, el intento de reencontrar un ideal para todo el pueblo ruso. No se trata de una huida hacia otra realidad, sino que es una necesidad del espíritu. Es el potencial homérico de la hazaña, necesario para la pragmática sociedad decimonónica.

A continuación, se analizan las estéticas parnasianas en la poesía del siglo XIX; concretamente, en las estatuas de Afrodita/Venus, *Venus Medici* y *Venus de Milo*, en tanto significativas representaciones del arte clásico,

3.4.2. “Venus de Medici” en los poemas ecfrásticos de Juan Menéndez Valdés, Apolo Máikov, Manuel del Palacio y Salvador Rueda.

En el presente apartado se analizan cinco poemas al objeto de comprender la utilización de una misma obra por parte de poetas de tres generaciones consecutivas. Abarca desde la época neoclásica hacia las tendencias orientadas hacia el principio parnasiano de *L'art pour l'art* hasta el modernismo literario,

Características de la estatua “Venus de Medici”

Desde el Renacimiento la estatua de Venus de Medici ha impresionado a pintores y poetas. Fue Prexísteles, quien realizó e instaló en Cnido la primera representación plástica de un desnudo femenino de gran tamaño. A partir de ese momento, otros escultores de la época helenística prosiguieron dicha temática. Las obras más sobresalientes son la Venus del Capitolio y la Venus de los Médici. Esta escultura, tallada en mármol de Paros, fue descubierta con anterioridad a 1550 en las Termas de Trajano en Roma. Fue trasladada a la Villa Adriana de los Médici y se encuentra actualmente en la Galería Uffizi, Galería Real de Florencia. Según S.F. Schröder (2000: 78), la estatua de la Venus de Médici, bien preservada y originaria de la Villa de los Médici de Roma, muestra a la diosa cubriendo su pubis con la mano izquierda, mientras su brazo derecho se alza parcialmente cubriendo sus pechos. La cabeza, ladeada pronunciadamente hacia

el hombro izquierdo, es relativamente pequeña en proporción al largo cuello. Sus cabellos están recogidos sobre la cabeza en un moño situado en la parte superior de la nuca. En cuanto al torso, se trata de una obra de finales del periodo helenístico en los albores del siglo I a.C. La Venus de Médici tiene semejanzas con la Venus capitolina, datada alrededor del año 280 a.C., aunque adapta sus características a los cánones estilísticos de la época, tales como la relación entre caderas y hombros o la estrechez del talle.

Juan Menéndez Valdés. Venus de Medici en Odas filosóficas y sagradas

En el contexto artístico del siglo XVIII, Juan Menéndez Valdés (1821: 22) ofrece en sus *Odas filosóficas y sagradas* unos versos dedicados a la “Venus de Médici”. El autor celebra la estatua por su delicadez y hermosura, “una de las más bellas y graciosas estatuas de la Antigüedad” (1821: 32-33):

<...>ó divina
Venus, tampoco faltará en mi canto:
Ay! ¿do fuiste formada?
¿Quién ideó tu gracia peregrina?
¡Tu tierno y dulce encanto
Al ánimo enagena en regalada
Suspensión: tu delgada
Tez excede a la cándida azucena
Quando acaba de abrir: tu cuello erguido,
Al labrado marfil: la alta y serena
Frente, al Sol claro en el zénit subido.

El estilo de estos versos corresponde a una oda dedicada a la diosa. Son palabras solemnes en honor de Venus y, asimismo, del autor de una obra tan perfecta. La expresión “tu gracia peregrina” acaso constituya una atribución acertada sobre los rasgos de la divinidad. El poeta expresa su admiración por la imagen y se interroga acerca de su origen y el autor que concibiera tan encantadora gracia. Describe su belleza de manera muy vívida, comparando su piel suave y delicada con la blancura de un lirio recién abierto, su cuello erguido con el marfil trabajado, y su frente serena y elevada con el sol en su cenit. Es un tributo a la belleza inigualable de Venus y al poder que tiene su encanto para cautivar y deleitar el alma.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los poetas españoles continúan la tradición renacentista y neoclásica. Expresan su admiración hacia la forma y el contenido de la estatuaria clásica según las estéticas parnasianas. Manuel del Palacio escribe un

soneto titulado *La Venus de Médicis*, como “fruto de su afición y de su curiosidad viajera, donde muestra preferencia por la antigüedad y el arte” (Voces Ergueta, 2002). Esta composición ecrástica fue realizada mientras visitaba Florencia en 1869 si bien permaneció inédita hasta formar parte de los “Sonetos serios y amorosos”, incluidos en el libro *Melodías íntimas* (1884). En la composición, Venus es la representación del arquetipo amoroso. F. J. Voces Ergueta considera que es un “encendido elogio a una escultura” e “imagen del amor que convida a la dicha celestial”; es la “suma y compendio de todas las gracias” y el “disfrute del arte sublima” que eleva al ser humano a los cielos, como camino seguro para superar la muerte. El deseo de animación de la estatua permanece asimismo presente.

Este análisis permite continuar con la indagación en dos poemas dedicados a la Venus de Médicis. El concepto parnasiano del arte como valor en sí presenta una función instrumental para calificar a ambos poemas de preludio del modernismo. Se trata de los poemas titulados “Venus” cuya autoría corresponde a A. Máikov y Salvador Rueda, respectivamente.

Máikov. Venus de Medici

Apolon Máikov compuso el poema *Venus de Médici* a la edad de dieciséis años, entre 1837 y 1838, mientras se iniciaba como estudiante en la Universidad de San Petersburgo. Su poema, extenso por otra parte, estuvo influido por la poesía romántica; en concreto, por un poema de Pushkin²². En la nota previa al poema, Máikov señala: “Entre los arqueólogos y pintores existe la idea que la famosa estatua *Venus de Médici* retrata a una emperatriz romana”. Máikov inventa su propio mito para representar la estatua de Venus como estatua viviente. Al inicio, el autor presenta a la diosa como si soñara con ser emperatriz romana:

²²La fuente de esta poesía, como indica el propio autor, eran la lírica de Alexandr Pushkin. En particular, el autor señala el poema *Chertogsiyal, gremelijori* (“Чертогсял, гремелихоры”) dedicado a Cleopatra e inspirada a su vez por la obra de Aurelius Victor, el autor latino del siglo IV a.C. quien había escrito el libro *De viris illustribus* sobre los personajes influyentes de Roma y que incluía una historia sobre la reina egipcia (Tomashevski, 1959: 249).

*На триумфальной колеснице
Златовенчанною царицей
Я ввиду в семихолмный Рим.
Пусть, преклонен к стопам моим,
Тогда народ его упрямый
Меня богиней наречет
И рабски мне из рода в род
Жжет фимиам и зиждет храмы!* (Máikov, 1858)

“En el carro triunfal
Como una reina coronada de oro
Entraré en la Roma de siete colinas.
Entonces, su pueblo terco
¡Que se incline sobre mis pies,
Que me llame diosa
Y como mi esclavo de generación en generación
Queme incienso y levante templos!

En la competición con otras sacerdotisas se siente futura vencedora. Cree que, en virtud de su orgullo y del brillo de su porte real, cualquier bacante se verá impelida a dejar de expulsar veneno con el habla y la mirada. Los versos juegan con la plasticidad de las situaciones encontradas. La estatua de la reina cobra vida mientras la imagen de su adversaria se aquieta como una estatua. La Venus de la competición es una copia del original perdido de la Afrodita/Venus de Cnido de Praxíteles (Atenas, 360 a.C.). Al evocar sus raíces, dice:

*Я в Рим явлюсь, как к рощам Книда
Являлась пышная Киприда
На колеснице золотой,
Влекомой плавно лебедями,
И жертв весельми огнями
Горел алтарь ее святой
¹ Traducción propia:
¡И Рим нарек ее Кипридой!
И Рим молился перед ней!* (Máikov, 1858)

“Entraré en Roma igual que en las arboledas de Cnido
Había aparecido la Afrodita Ciprea exuberante
En el carro de oro
Llevado suavemente por los cisnes,
Y su altar sagrado esplendería alegremente
Con las luces de sacrificios a la diosa.”

A la postre, el sueño de la bella mujer se hace realidad cuando la magia de la inspiración traslada la idea hacia el trozo de mármol esculpiendo su “rostro orgulloso”. Es coronado con la belleza de la diosa egipcia Isis, la “postura recta” y la “nieve de los senos”. Y entonces proclama:

*¡И Рим нарек ее Кипридой!
И Рим молился перед ней!* (Máikov,
1858)

“¡Y Roma la ha nombrado *Ciprea*
Y Roma rezaba ante ella!”

El poema delimita temporalmente desde un pasado remoto hasta el presente del hablante, que es también el del poeta. Es un entorno evocador de un cementerio olvidado que, por otra parte, es un motivo recurrente en la poesía romántica. La devastación del tiempo ha arruinado los templos, el mármol se ha deteriorado y los dioses de la mitología han abandonado el Panteón. Solo un mendigo deambula entre las polvorientas columnas dóricas; la dorada Tebas yace en la arena como un cadáver, un esqueleto silencioso. En este escenario de antiguas ruinas, la imagen tallada de la Venus de Médicis destaca, preservada e "intocable", resistiendo la destrucción del tiempo:

Но вы, обломки величавы,
 Которым гений чистоты
 Лучами вечной красоты
 Одевал мраморные главы!
 Как завещание веков,
 Вы сохранились средь гробов.
 Не жертвы кровь, не бледный пламень,
 Не фимиама легкий дым
 Объемлет жертвенный ваш камень:
 Нет, блещет даром он иным!
 На нем сияет вдохновенье,
 Восторг, как фимиам, горит,
 И, чуя бога, в умиление
 Душа трепещет и кипит. (Máikov, 1858)

“¡Y vosotros, pedazos majestuosos,
 Cuyas cabezas de mármol
 El genio de la pureza vistió
 Con los rayos de la belleza eterna!
 Como el testamento de los siglos,
 Os habéis conservado entre las tumbas.
 Ni la sangre guerrera, ni el fuego pálido,
 Ni el humo ligero del incienso
 Fluye sobre su piedra sacrificada:
 ¡No, ella brilla por otra cosa!
 La inspiración se ilumina sobre ella,
 El arrebataimiento arde como el incienso,
 E, intuyendo al dios, gozando y
 El alma se agita y hierve.

Los versos finales del poema demuestran la intención de Máikov de elevar las ruinas sobre la estética romántica convencional. No se centra en la melancolía o el misticismo romántico. Aborda las categorías filosófica y mística como vía para la celebración del ideal clásico de belleza eterna e indestructible. Las ruinas no son meros escombros; antes, al contrario, se trata de vestigios majestuosos consagrados por "el genio de la pureza" con la resplandeciente belleza eterna. Representan un legado secular que resiste entre las sepulturas. No están manchados por la sangre de sacrificios ni envueltos en la penumbra de llamas pálidas o del vapor de incienso. Los restos brillan gracias al don singular de la inspiración. El éxtasis se equipara al incienso; el alma tiembla, arde ante la anticipación de lo divino y se conmueve profundamente por la presencia divina en la belleza.

Salvador Rueda. La Venus de Médicis

La poética de Salvador Rueda (1911) incluye versos con referencias a imágenes femeninas esculpidas. Remiten a estatuas clásicas de diosas del amor y la belleza que destacan por su aspecto externo. El poeta plantea un juego constante entre el cuerpo femenino real y el creado por un escultor o pintor:

*¡Oh divina mujer! Te proclamaría
 como un resumen de las artes bellas (Rueda, 1911: 66).*

Rueda acude a metáforas y epítetos descriptivos tomados de las deidades plásticas. Entre los recurrentes ejemplos de epítetos descriptivos y metáforas que Rueda toma prestados de las deidades plásticas, se destacan los siguientes: “una lira portentosa/con tus amplias caderas de alabastro” en *La lira de carne* (Rueda, 1911: 66); la “soberbia” y “muda”

escultura, “el fresco marfil de los tobillos”, dos ánforas de senos alargados”, “relieves virginales” y otros en *Mujer de moras* (Rueda, 1911: 40); “la estatua de mármol” en *Saliendo del agua* (Rueda, 1911: 45); “busto de diosa” para describir el cuerpo femenino en *Mujer de sol*. En *El poema a la mujer* compara el cuerpo con una estatua marmórea Afrodítica:

*Quítate la sedosa vestidura
y ocupa el lecho, de los sueños ara,
quiero mirar tu cuerpo de carrara
y desnuda y radiante tu escultura* (Quiles Faz, 2010: 82)

Los versos denotan erotismo. La belleza del cuerpo femenino se relaciona directamente con la belleza de las figuras femeninas esculpidas por célebres autores antiguos. Es la imagen de una diosa plástica con su forma, color y las sensaciones que proyecta a tenor de los parámetros estilísticos de la poesía griega arcaica. Cabe pensar, por ello, que el poeta pretende expresar el gozo en esta imagen de unión. La referencia al espacio habitado por Afrodita traslada aún la imagen de la fusión en las estrofas posteriores:

*<...>rubia eres
como estatua en espigas modelada<...>,
<...>Cuando temblando dices que me quieres,
la mejilla de amor congestionada,
figura me pareces cincelada
para el risueño templo de Citeres<...>*(Quiles Faz, 2010: 82)

*<...>los brazos, las caderas, los omóplatos,
como mármol de mil algarabías
y mil vetas de oros sorprendentes<...>*(Quiles Faz, 2010: 82)

La descripción no alcanza a ser suficientemente lírica y sensual en los últimos versos. Predomina la forma y no se traslucen las emociones personales. No obstante, se persuade al oyente o lector sobre la inclusión de las formas ideales artísticas con un atisbo erótico.

El estilo epigramático del poema *Discurso de Afrodita* confiere voz a la imagen plástica, real o imaginaria, de la diosa:

*Si Venus Afrodita hablase un día,
dijera así: “Sed, pechos maternos,
sagrados y serenos manantiales
de paz, de amor, de leche y de poesía.*

Defiende todos sus poderes sobre el hombre:

<...>*Sed, caderas que igualan la armonía,
santo molde de razas inmortales;*

así como otros epítetos que adoptan un estilo antiguo:

*Sed, manos, como rayos de luz pura
que, donde toquen, viertan la hermosura* (Poetas del 98: 27)

En una serie de sonetos titulada *Mármoles* y publicada también en *Piedras preciosas*, Rueda introduce el concepto de la diosa del amor y la belleza. Es representado por *La Venus de Canova*, *Venus de Milo*, *Venus en el baño*, *La Venus de Médicis* y *La Venus de Falconieri*. Según señala Bienvenido de la Fuente, es difícil saber con precisión si los poemas *deben* su creación a la contemplación directa diaria de las estatuas en el museo de Madrid, lugar de trabajo del poeta (Bienvenido De La Fuente, 1997: 130-139). Resulta fácil, en cambio, percibir en ellos la finalidad esencial de su poética. Se orientan a la creación y la manifestación de la belleza; señaladamente, una belleza externa. Todo ello sin profundizar en sus raíces mitológicas.

El poema *La Venus de Médicis* contiene los rasgos de las nuevas poéticas modernistas en las éfrasis estatuarias. Salvador Rueda reclama la atención del lector de la éfrasis escultórica sobre la luz dimanada de la estatua:

*La luz, ya deslumbrante, ya indecisa,
que en todo brilla como llama pura,
las líneas al tocar de tu escultura
es luz mezclada con fulgor de risa.*

Se refiere a continuación a la belleza física del cuerpo plástico que, simultáneamente, encarna su alta nobleza:

*De tu elegante corrección concisa
sobre tu cuerpo muestras la hermosura,
é inclinas levemente tu figura
poderosa y gentil, casta y sumisa.*

De los versos parece derivarse el hecho de que Rueda capte la esencia de la representación de la estatua griega. Ésta aúna lo corpóreo y la elegancia del espíritu para generar la percepción plena del ideal de belleza. En este contexto, la desnudez simboliza únicamente la transparente esencia del artista antiguo:

No luchen tus pudores por velarte;
para el mirar, tu forma toda es *arte*;
para el beso, tu mármol todo es *frente*.

Los versos efrásticos son la consecuencia de la contemplación de Venus. El espectador experimenta el deseo de besar a la estatua por la mera contemplación de su belleza.

En un ejercicio de comparación entre los poemas de Rueda y Máikov, se observa que comparten la representación ideal de la belleza femenina mediante la escultura. El poema de Máikov pertenece a las *estéticas transformativas* y muestra la transición de las estéticas románticas al modernismo de orientación esteticista. En su primera parte, el poema considera a Venus como punto de partida en la creación de un nuevo mito romántico. Se cimenta sobre las imágenes de ruinas, tumbas y una estatua bella que, con prepotencia, aspira al poder y a ser adorada de manera absoluta. Alejándose del modelo romántico, la parte final del poema describe el asombro del poeta ante la belleza deslumbradora de la estatua.

En el poema de Rueda, la estatua de Venus representa igualmente el ideal de belleza. Sin embargo, y a diferencia de Máikov, el tratamiento de la condición femenina en la estatua vislumbra motivos eróticos que evidencian la nueva etapa del modernismo literario.

El elemento erótico contenido o sublimado brevemente en el interior del espectador ha de exteriorizarse en un movimiento creativo que resume belleza, alegría y energía. Esta manifestación poética favorece la concepción del arte como medio de renovación espiritual, en un sentido positivo y terapéutico.

3.4.3. La estatua Venus de Milo en Afanasi Fet, Piotr Butúrlin y Salvador Rueda

La estatua de Venus de Milo y su recepción literaria

La llamada “Venus de Milo” o “Afrodita de Milo” es una estatua realizada en mármol de Paros en torno al periodo 130-100 a.C. Es atribuida con las debidas cautelas al artista de Antioquia, (Ages)andros o (Aleix)andros. Con igual precaución, se considera inspirada en la estatua de la Afrodita de Capua de Lisipo (IV a. C.). Así lo expresan el naturalismo de su torso y la composición transformada conforme a la predilección por la

forma abierta, caracterizadora de las estatuas de la última mitad del siglo II d. C. (Blanco Freijeiro, 2011: 395-396).

Esta pieza del arte griego fue encontrada en 1820 por Yórgos Kendrotás, un campesino griego que trabajaba en la isla de Milos. Un año después la obra, algo dañada, llegó a París donde el Marqués de Rivière se la regala a Luis XVIII quien a su vez la dona al Museo del Louvre de la capital. En los años siguientes a la llegada de la estatua a París y según la investigación de A. Spagnuolo Nanni, aumentan considerablemente las especulaciones sobre su origen y el tipo de Venus representada. Las discusiones entre los arqueólogos, artistas e historiadores se nutren de reflexiones estético-filosóficas y de intereses sociopolíticos. Se materializan en una “recodificación sónica” que convierte a la Venus de Milo en símbolo de la “belleza imperecedera”. En años posteriores, tal recodificación tendrá una gran relevancia para la poesía parnasiana (2015: 53-64).

En las letras francesas, uno de los primeros autores que le dedicó un poema fue Leconte de Lisle en 1846. En su “recodificación” verbal de la escultura, el poeta muestra su admiración por la cultura antigua y se dirige a la estatua que encarna la belleza ideal. En primer lugar, la invoca; al final del poema le hace peticiones.

Desde que se encontró la estatua y se hicieron múltiples copias de ella, representó el canon de belleza y perfección para artistas y escritores. Aunque hoy en día el canon sea incluso objeto de discusión (Konstan, 2012: 133), la fama de esta imagen no ha disminuido. Más aún, las colas para ser contemplada en el museo de Louvre parecen alargarse. Una de las razones del éxito de esta pieza marmórea, tal como indica A. Spagnuolo Nanni, es el material en sí, el mármol. La investigadora cita a autores como Hugo, Gramont, Guérin, Vigny o Gautier, quienes pensaron que “la dureza y la pureza del mármol sugieren el misterio asociado con la belleza” (Konstan, 2012: 134). También es citado Hegel al estimar que la blancura, pureza, brillo y la buena reflexión de la luz no solo es una incipiente abstracción de las formas, sino también una perfecta representación de los más altos valores (Konstan, 2012: 135).

Venus de Milo en la recepción rusa

La crítica literaria rusa destaca la importancia de la imagen de la estatua *Venus de Milo* (“Venera Miloskaya”) en la literatura rusa decimonónica. Fue analizada por Natalia Volodina (2015), quien incluye la estatua en la lista de las “imágenes clave de arte”. En

Rusia las noticias e información sobre la obra griega aparecieron con toda probabilidad en los años 30–40 del siglo XIX. Su conocimiento es debido a las publicaciones en revistas de las cartas o ensayos de viajeros rusos que habían visitado las ciudades europeas. La investigadora pudo encontrar en la revista “Otiechiestviennie zapiski” (1847, № 4) el artículo del catedrático de la Universidad Estatal de Moscú, Petr Kudryavtsev titulado *Venera Miloskaya* donde el autor contaba su visita al Museo del Louvre. Entre sus impresiones sobre la diosa griega, es posible mencionar la siguiente: “La belleza radiante de Venus Milo no es capaz de cerrar los siglos. Si la belleza no es ajena a tu sentimiento natural, si la has visto y te has fijado en ella en la vida, da un paso adelante hacia esta hermosa imagen” (Kudryavtsev, 1887: 627). Kudryavtsev no sólo aporta una descripción detallada de la estatua, sino que reflexiona sobre su belleza interior:

El misterio de la vida del arte es lo ideal, lo espiritual de él: de ahí viene su inmortalidad. ¿De dónde viene lo espiritual? Por supuesto, del espíritu del artista, que, junto con su idea, transfiere a la piedra o al lienzo y, por así decirlo, parte de su propio espíritu. Este “de” es su espíritu creativo, fusionado con su idea, que nosotros reconocemos, que amamos en piedra: ahora es inseparable del cuerpo que recrea: está enterrado con él en la tumba y cuando sale de ella otra vez, sigue siendo el mismo espíritu vital (Kudryavtsev, 1887: 629)

La belleza del arte clásico se aprecia no solamente por la plasticidad exterior y armonía de sus formas sino también por la gratificante vivencia estética de la belleza en el ámbito espiritual. La argumentación se halla en conexión con el significado metafísico de la experiencia estética. Según Volódina, en la literatura del siglo XIX la cuestión del contenido espiritual de una obra de arte como objeto de representación adquiere una dimensión más amplia, “ya que la literatura conecta este contenido no solo con el papel del sujeto que crea, sino también, utilizando el lenguaje de la filosofía hegeliana, del “espíritu absoluto”, cuya comprensión particular se le otorga precisamente al artista” (Volódina, 2015: 89). Además, N. Volódina señala la función comunicativa de una obra de arte elegida para ser objeto de reflexión artística porque alguien la ha visto, la ha oído o ha leído sobre ella (Volódina, 2015: 90).

Respecto a los textos de esta época, en la revista “Russki Vestnik” (“Vremya” 1861, № 5), pueden encontrarse las reflexiones de Fedor Dostoievski acerca de la impresión que le causa la estatua (1979: 131-132):

En un corazón vicioso, no desarrollado, decimos que hasta Venus de Milo producirá solo una impresión voluptuosa. Es necesario estar muy bien purificado moralmente para mirar esta belleza divina sin avergonzarse ... En un ser no preparado, no desarrollado, o en una persona grosera y depravada, incluso el arte no haría todo el efecto necesario. Cuanto más desarrollado y mejor es el alma humana, más completa y verdadera es la impresión del arte.

Según se puede leer en este ensayo, los autores rusos decimonónicos tienden a percibir el ideal de belleza en la escultura clásica. Su motivación teórica es la dicotomía binaria corporal/espiritual; es decir, la belleza exterior como origen del sentimiento estético acaecido en el interior de la persona. Volodia establece que dicha contraposición binaria es un arquetipo que adquiere un sentido y matices diversos en la conciencia y obra de los diferentes escritores. Tratados de manera conjunta, dichos autores representan la belleza como unión orgánica de lo corporal y espiritual. La existencia potencial de ambos planos ejemplifica en la Venus de Milo una de las “imágenes clave del arte”.

Dicha representación poética es desarrollada por Afanasi Fet y Petr Butúrlin en la literatura rusa. En las letras españolas, autores como Manuel del Palacio y Salvador Rueda han abordado la cuestión desde el ámbito de la poesía. El análisis contrastivo de los poemas seleccionados permite atender a las concordancias y diferencias en la representación de la estatua de Venus.

Afanasi Fet. Venus de Milo (Venera Miloskaya)

Afanasi Fet es un poeta encuadrado en el movimiento de “arte puro”. Entiende el arte como expresión de la inspiración divina del artista y, asimismo, el modo ideal de comunicación con el mundo exterior. En el poema titulado *El trozo de mármol* (“Кусок мрамора”) pretende contemplar el arte y adivinar su enigma:

*Тицетно блуждает мой взор, измеряя твой
мрамор начатый,
Тицетно пытливая мысль хочет загадку решить:
Что одевает кора грубо изрубленной массы?
Ясное ль Тита чело, Фавна ль изменчивый лик,
Змей примирителя — жезл, крылья и стан
быстроногий,
Или стыдливости дев с тонким перстом на
устах? (Fet, 1966)*

“En vano mis ojos se pierden en medir tu mármol
tocado,
En vano mi mente curiosa quiere resolver el puzzle:
¿Qué es lo que esconde la corteza de la masa cortada
bruscamente?
¿La frente de Tito, el rostro cambiante de Pan,
La varita, las alas y el cuerpo corredor,
O la vergüenza de vírgenes con un delicado dedo en
los labios?”

Fet contempló la estatua en el Museo del Louvre durante su viaje por Europa. Su ensayo “Del extranjero” recoge la primera descripción e impresiones al respecto (revista «Sovremennik» 1857, № 2):

Ante nosotros está la Venus de Milo... Del vestuario que desciende hasta los muslos con la curva más encantadora, desvanece la piel joven, tierna y fría del cuerpo contenido de la diosa. Es un rizo aterciopelado, templado y fuerte de una flor temprana que sale respondiendo al primer rayo de sol que aparece rompiendo el caparazón del cielo. No solo no le ha llegado la respiración de nadie, ni el mismo amanecer ha tenido tiempo para dejar caer una lágrima de alegría sobre él ... Cautivante curva del cuerpo ha aparecido por sí misma, como consecuencia de flexibilidad serpentina de sus partes... Ella pisa su pierna izquierda, mientras la parte inferior del torso obedece al movimiento, y la parte superior busca el equilibrio. Dé la vuelta a toda ella, y conteniendo la respiración, admire la frescura inefable de su postura y de la pompa de sus pechos vírgenes... Con cada nuevo punto de vista, se ven nuevos giros de sus las más finas y las más perfectas líneas <...> (Fet, 2007: 72)

La inicial écfrasis que retrata la imagen de la Venus de Milo es recogida en su recopilación de poesía del año 1856. Esta obra se presenta como una directriz fundamental de su creación literaria, profundamente imbuida de la mitopoética de la antigüedad:

*И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.
Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!
Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.
(Fet, 2007: 72)*

“De un modo casto y valiente,
Brillando con desnudez hasta las caderas,
Florece en el cuerpo divino
La belleza inmarcesible.
Bajo esta sombra del cabello
caprichoso y ligeramente levantado
¡Cuánta dicha llena de orgullo
El rostro celestial ha inundado!
Así, toda respirando eufórica pasión,
Gozando de la espuma del mar
Transmitiendo el poder victorioso,
Miras hacia la eternidad delante de ti.”

El presente análisis recurre al mito de Pigmalión para comprender la poetización de la estatua. La imagen fluctúa entre la de una mujer viva y una creación artística, encarnando un ideal que fusiona cuerpo y espíritu. Por consiguiente, se pretende interpretar el concepto esculpido visualmente en la piedra por el artista. La imagen representada adquiere una cualidad andrógina, habitual en las figuras de ángeles. Los versos finales del poema aluden iconográficamente a Afrodita que surge de la espuma del mar. El poema de Fet no menciona el motivo del mármol. A lo largo del poema, visualiza un cuerpo vivo que íntimamente dialoga con el yo lírico y revela el misterio de su esencia. El poeta ruso utiliza el epíteto “Pathos”, traducido en este estudio como “eufórico”. En la

estética antigua, “Pathos” es un concepto que profundiza en los sentimientos y emociones íntimas del ser humano; expresa los matices relacionados con la pasión y la preocupación del alma ante el sufrimiento. Tales impresiones se encuentran en una obra de arte y pueden generar otra obra similar en quien la contempla. A tal respecto, Fedor Dostoiévski se pronuncia sobre la écfrasis de Fet señalando que la diosa “ha llegado al momento más culminante de la vida”:

ya está en eternidad, para ella el tiempo se ha detenido; es el momento culminante de la existencia, después del cual la vida no existe, - aparece la calma olímpica. Solo el futuro es infinito, siempre eterno que nos llama, eternamente nuevo, allí también habrá un momento culminante al que habría que buscar y buscar eternamente, y precisamente esta búsqueda la llamamos vida (Dostoiévski, 1973: 82)

Fet guía la mirada del lector. No sólo le conduce a la observación de la obra, le proporciona una experiencia de plenitud y gozo estéticos paralela al placer erótico y comparable en su exaltación a la Venus de Médicis interpretada por Rueda. En ambas obras, la figura del artista se difumina. Fet concluye sus meditaciones afirmando: "En cuanto a los pensamientos del artista, aquí están ausentes. El artista no existe, habiendo transferido a la diosa, su Venus Victoriosa (Venus Victrix). El ojo no detectará ni una pizca de premeditación; el mármol canta involuntariamente, haciéndose eco de las palabras de la diosa, no del artista. Sólo en esta forma el arte es puro y sagrado, cualquier otra cosa sería su profanación (Dostoiévski, 1973: 73).

La primera versión del texto, publicado en la revista “Sovriemiennik”, califica el cuerpo de la diosa con el adjetivo “sonriente”. En posteriores ediciones, el epíteto fue reemplazado por “divino”. A. Mijailov señala que la sustitución modificó el sentido del poema dado que prescinde del matiz concreto con que la Hebe griega y la Venus romana revelan al poeta el sentido de su existencia: el brillo, la fuerza excedente, la plenitud de alegría y felicidad que emerge también en la risa homérica de los dioses griegos” (Mijáilov, 2000: 438).

Al representar la imagen de la estatua, el poeta logra equiparar la euforia y entusiasmo del espíritu humano con la culminación de la belleza y valentía.

Petr Butúrlin. A Venus de Milo (Venere Miloskoi)

Antes de proceder al análisis del poema, es conveniente aludir a la biografía de Petr Dmitrievich Butúrlin a tenor del desconocimiento de su figura en las letras europeas. Butúrlin, duque y poeta, nace en Florencia y pasa toda su infancia en Italia. Su lengua materna es, por tanto, el italiano. A la edad de once años, ingresa en un colegio inglés en Oscott, cerca de Birmingham. Escribe sus primeras poesías en inglés, publicadas en Florencia ocho años después. Una vez finalizado el periodo escolar en 1874, llega a Rusia y reside en la localidad de Tagancha en la *guberniya* (provincia) de Kiev. Completa su formación en un gimnasio de Kiev. En esos años, despierta su pasión por todo aquello relacionado con la historia, cultura y vida cotidiana en Rusia. Decide escribir en ruso y se interesa particularmente en el soneto. Intenta desarrollarlo en la poesía rusa. En 1880 Butúrlin abandona Kiev y se traslada a San Petersburgo para ingresar en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Su desempeño le hace retornar a Italia y, tras su estancia en Roma, es destinado a París. Reside en la capital francesa hasta 1892 y visita con frecuencia el Museo del Louvre, llegando a conocer la escultura de Milos.

Por lo que hace referencia a su poética, Butúrlin se concentra en la poesía de la belleza y en homenajear a sus artistas creadores.

Desde los primeros versos, el poeta se remonta a un contexto temporalmente anterior, a la “sombra de los tiempos”. Conduce al lector a un taller antiguo donde no es posible contemplar la estatua, pero se puede atisbar a su autor.; es un artista desconocido hallado en pleno “éxtasis” tras haber finalizado la obra. El artista ha logrado enmarcar la “imagen etérea” en “cadenas de formas finas”, siguiendo la tormenta de inspiración que habitaba en su corazón. En su interior hay calma y tranquilidad. Siguiendo el patrón dialógico de los epigramas antiguos, la estatua es interpelada sobre el artista, el “genio majestuoso”:

*О, все ли счастье свое он сознавал?
Шептало ли ему пророческое чувство,
Что навсегда тобой он победил искусство,
Тобой, о красоты безгрешный идеал?*
(Fedotov, 1990).

¿Oh, era consciente plenamente de su dicha?
¿Si el sentimiento profético le murmuraba,
Que contigo ha vencido el arte para siempre,
Contigo, el ideal de la belleza pura?

Reaparece en el poema la imagen animada de Venus. La diosa representa el “ideal de la belleza pura” que persiste a lo largo de los siglos y es recuperado para la memoria del lector mediante la imagen esculpida. La écfrasis antigua se caracteriza por desplegar la función comunicativa entre los diferentes periodos de tiempo evocando ante el espectador

el tiempo pasado. Desde un acercamiento de tintes romántico y neoclásico, los versos revelan la admiración hacia el creador de la obra contemplada.

Venus de Milo en el ciclo de versos Mujeres de Mármoles de Salvador Rueda

Salvador Rueda conoce una de las copias de la representación de la *Venus de Milo* en el Museo de Reproducciones Artísticas²³ (*Mármoles*, 1900). En esta obra del poeta malagueño se destaca el esplendor de la figura esculpida de la diosa, que encarna la totalidad del canon de la belleza femenina:

*Sobre tu mármol, de hermosura rara,
¡oh reina del amor tres veces santo!,
hizo el cincel con la belleza un manto,
y de tu cuerpo lo tendió en el ara.
Nunca en tu noble y floreciente cara
tembló una gota de caliente llanto,
y te hace fuente de divino encanto
la luz que viertes, como risa clara.
¡Oh, Virgen del amor, ¡Madre clemente!:
Fuera tu templo el Parthenón riente,
lleno de fervorosos peregrinos.
Y, en el altar del regio santuario,
tu pecho fuera el místico sagrario,
y tus senos los cálices divinos.*

El poema es un tributo a la estatua de la Venus de Milo, alabando la belleza immortalizada en el mármol por el cincel. La escultura es un símbolo de amor puro y divino; se muestra imperturbable ante el sufrimiento y de ella emana un encanto celeste comparable a una sonrisa luminosa. El poeta invoca la imagen de Venus como figura maternal y compasiva e idéntica a la Virgen María. Sugiere, de este modo, que el Parthenón sería su templo apropiado al que acudirían devotos peregrinos. La estatua es el símil de un santuario; el pecho de la estatua es visto como un sagrario y sus senos como cáliz de lo divino.

A tenor de las observaciones de Rafael Ferreres (1964: 39-44), *Mármoles* define un compendio temático cuyos poemas “se hallan en varios aspectos más cerca del arte parnasiano que los de Darío”. Por su parte, B. de la Fuente (1976: 74-76) centra su

²³ Según Vicente Cristóbal, en el Museo de Reproducciones hay copia: n.º de inventario 339, ficha n.º 167 (pp. 212- 213) y láminas LV y LVI del citado Catálogo (Cristóbal, 2002: 511).

atención en el aspecto plástico y considera que el poeta malagueño describe con exactitud lo visto en las obras e intenta “transponer a sus poesías la plasticidad de las figuras”. Añade que el poeta no evoca propiamente el mito, sino que “lo mitológico, lo legendario es recibido y evocado en cuanto que está exteriorizado en una obra plástica” (B. de la Fuente, 1976: 76). K. Niemeyer (1992:160) clasifica este tipo de poesía como “objetiva y desinteresada”. Aplica al poema de Rueda la propuesta anteriormente mencionada de Manuel del Palacio sobre la *Venus de Medicis*. La figura de Venus en el baño es “incitante al amor” donde el amor es “sagrado, sublime e idéntico con la vida misma”. V. Cristóbal (2002: 511) encuentra en el consagrado a la Venus de Milo “desde la ponderación del aspecto físico de la pieza escultórica” hasta “la glosa del simbolismo mítico de la diosa representada”, es el “súmmum del mito griego por lo que éste tiene de manifestación de vital alegría, y por ello insiste en el carácter risueño de la diosa”. Venus, según apunta Cristóbal es ajena al llanto. Para Rueda, el llanto se relaciona únicamente con los aspectos cristianos.

A partir del presente análisis, cabe afirmar que la representación de Rueda rememora un antiguo himno dirigido hacia la estatua marmórea con fervor cristiano. La santa y solemne imagen se levanta sobre el “altar del regio santuario”: “¡Oh, Virgen del amor, ¡Madre clemente!”. De manera análoga a lo versificado en la *Venus de Medici*, el poeta describe la luz que ella vierte. El poema alaba la belleza escultural y divina de la estatua de la diosa del amor. La obra describe un mármol de extraña hermosura sobre el que la belleza ha sido tallada como manto extendido. La expresión de la figura es eternamente serena, nunca marcada por el llanto e irradiando una luz como fuente de encanto y comparable a la risa clara. La figura es venerada como virgen y madre amorosa. Tal vez quepa pensar que la versión de Rueda recree una nueva estatua desde la convergencia de dos tradiciones, pagana y cristiana. En consecuencia, la representación poética de Rueda es un ejemplo de *transposición* del arte pagano al arte cristiano. Reconoce la evolución completa de la imagen de la diosa y el peregrinaje de su gracia apuntado por J. Menéndez Valdés. Es éste un ejemplo de écfrasis transformativa.

La comparación poética entre autores rusos y española en torno a la Venus de Milo constata que los poetas reconocen la alegría de su rostro, así como la nobleza y juventud de su cuerpo. Rueda expresa representa la máxima veneración y admiración; Fet, en cambio, vivifica el cuerpo y da voz a la estatua. El tiempo se corresponde con la eternidad toda vez que para Rueda el tiempo se acompasa al momento concreto de venerar

la imagen. Aun cuando la écfrasis analizada pueda parecer superficial y estilísticamente similar a los ejercicios retóricos de la Antigüedad tardía, su valor reside en la defensa de lo bello frente a lo útil como exponente de un arte social o políticamente comprometido. En este caso, ambos poetas, Fet y Rueda, siguen los parámetros de la escuela parnasiana.

3.5. Conclusiones del Capítulo III

El capítulo III de nuestro estudio examina la transición en Rusia desde el Romanticismo hacia una nueva estética y poética en la década de 1920-1930, representada por los “poetas antologizados” y la corriente del “arte por el arte”, destacando su revalorización de las tendencias neoclásicas. Centramos nuestra atención en las écfrasis realizadas por los poetas del movimiento de la “Antología Palatina” rusa de las primeras décadas del siglo XIX y las comparamos con las imágenes visuales de los poetas españoles que, desde el Renacimiento, establecieron un diálogo con el arte clásico.

La literatura española, adelantada en dos siglos - los siglos XV y XVI - en cuanto a la interacción con la Antigüedad clásica, marcó un contraste con el desarrollo más tardío en Rusia. Sin embargo, en los siglos XVII y XVIII, los poetas rusos lograron alcanzar un reconocimiento mundial en la asimilación de la tradición clásica y su enriquecimiento con innovaciones estéticas propias. Esta tradición se centró en la emulación de los géneros de la lírica clásica y la descripción de objetos de arte clásico y helenístico. Por lo tanto, los hallazgos creativos de los “poetas de la Antología” rusa no solo son comparables a los de sus contemporáneos españoles, sino también a los poetas del Renacimiento.

Al igual que los poetas del Siglo de Oro en España, los poetas de la antología rusa, incluyendo a Dólvig, Dmitriev y Pushkin, comenzaron su trayectoria con écfrasis votivas en poesía funeraria y evolucionaron hacia écfrasis laudatorias de carácter biográfico. Tanto los poetas españoles como los “antologizantes” rusos integran en sus écfrasis una visión del arte como fuente de belleza, un valor profundamente arraigado en la cultura humana. Los poetas de la Antología no sólo traducen del griego las dedicatorias poéticas a estatuas. Crean asimismo sus propias obras y convierten en objeto de representación artística las estatuas de escultores contemporáneos, sean originales o copias, como lo demuestra el poema de Pushkin *La estatua de la Villa Real*. Además de la admiración por la belleza de la imagen, el poeta estrena algunos elementos impresionistas en este poema a la hora de captar el instante bello y eterno de la realidad inmediata.

En los poemas que emplean écfrasis escultural, los “antologizados” rusos anticiparon el surgimiento de lo que más tarde sería conocido como “arte puro” (*chistoe iskusstvo*), o “el arte por el arte”, un movimiento que evolucionó paralelamente al parnasianismo europeo, compartiendo rasgos con la poesía efrástica española de mediados del siglo XIX.

El análisis comparado de los poemas efrásticos de Hölderlin y Máikov demuestra, a qué se debe el paso de las estéticas románticas a las estéticas inspiradas en la tradición clásica en la poesía decimonónica que evoca la veneración por la estatuaria clásica. Hemos puesto en evidencia de cómo los pensamientos de Hölderlin y el movimiento romántico reflejan una profunda agonía relacionada con la mortalidad y las preocupaciones existenciales. Los poemas de Hölderlin expresan desencanto ante las situaciones sociales y la falta de respuestas a estas preocupaciones, llevando a los poetas contemporáneos a buscar consuelo en la antigüedad, sus valores estéticos y su rica mitología. Tanto Hölderlin como Máikov encuentran en las estatuas una sacralidad que representa a los dioses y sus virtudes morales. Hölderlin, en particular, no solo admira la mitología del pasado, sino que busca reinterpretarla de manera contemporánea para crear un universo trascendental y quizás utópico, accesible mediante la imaginación y el espíritu. Del mismo modo, Máikov, el poeta ruso, describe sus profundas emociones mientras contempla estatuas clásicas en Vaticano. Experimenta una conexión mística con el pasado, sintiendo que renacen en él sensaciones y sentimientos intensos que lo conectan con algo o alguien invisible e intangible. Describe cómo escucha música desconocida, ve una luz maravillosa, huele el aroma de mirra y nardo, y siente la presencia de alguien admirable que le habla. Al concluir su visita, se siente abrumado por la majestuosidad y belleza inmortal de las estatuas, percibiendo que representan una grandeza perdida. Esta conciencia de pérdida lo sumerge en una profunda tristeza y melancolía por lo que fue y ya no es.

El capítulo también explora, cómo los poetas del Renacimiento español y algunos contemporáneos, entre ellos, Afanasi Fet y Piotr Butúrlin en Rusia, y Salvador Rueda en España, han tratado obras como las estatuas de Venus de Milo y Venus de Medici en su poesía. Este análisis comparativo revela una innovadora representación del ideal de belleza femenino a través de la écfrasis estatuaria. Hemos identificado tanto características comunes como aspectos únicos en las representaciones escultóricas de las diosas en las obras de estos poetas.

A diferencia de los poetas de la antología, quienes tienden a describir obras de arte clásico, los poetas del “arte puro” se alejan de considerar estas obras como manifestaciones directas de creatividad artística. En cambio, se centran en las emociones que suscitan las estatuas de las diosas del amor, las cuales son generalmente muy positivas y casi devocionales. Contrario al Romanticismo, que suele inferir connotaciones filosóficas, políticas o sociales de las obras de arte, los poetas posrománticos, tanto rusos como españoles, celebran la belleza intrínseca y autónoma de las estatuas clásicas. Estos poetas enaltecen la belleza femenina representada en el arte, elevándola a un paradigma ideal que, desde la antigüedad, ha fomentado sentimientos excelsos y ha orientado a la humanidad hacia su máximo espiritual. Además, la poesía española postromántica evidencia el nacimiento de corrientes modernistas que reinterpretan la representación de lo femenino en el arte, integrando lo espiritual con lo carnal y explorando motivos eróticos inspirados en la observación de figuras femeninas escultóricas.

CAPÍTULO IV. LA ECFRASIS ESCULTORICA EN EL PRIMER MODERNISMO

4.1. La dimensión espiritual del arte en la cultura del Fin de Siglo

En el período que entrecruza las postrimerías del siglo XIX y los albores del XX, la literatura europea entra en una nueva etapa de renacimiento cultural denominada *Modernismo*. En las letras rusas dicha época es catalogada como *la Edad de Plata*. En la encrucijada de ambos siglos, la generación literaria experimenta el decadentismo y una sucesión de transformaciones en la mayoría de los órdenes; político, social, ético y estético. En paralelo, surge el imperativo de revisar y restaurar aquellos valores perdidos, buscando soluciones positivas a la crisis espiritual en que está sumida la vida humana. Por consiguiente, la literatura ha de responder a las demandas de sus destinatarios y modificar sus métodos y proceder artísticos.

La búsqueda de los ideales de belleza y bondad inicia la respuesta al fenómeno general de crisis espiritual (Arsentieva, 1996: 5). Éste se sustentaba en la prevalencia de una percepción utilitaria del mundo, conducente al pesimismo y la desesperación extrema. Tras un breve periodo decadente, los modernistas rusos y españoles

manifiestan la voluntad de cambiar su propuesta estética y recuperar el sentido de la vida. Buscan para ello nuevas fuentes de inspiración.

El arte, y la literatura en particular, comienzan a indagar en aspectos más introspectivos y espirituales de la experiencia humana. Contrasta con tendencias precedentes con un mayor contenido materialista o realista. El cambio se observa en diversas formas de expresión artística; entre las que cabe citar la pintura, música, literatura y teatro. Durante esta época, una miríada de artistas y escritores aspiran a trascender lo tangible y explorar temas de existencia, espiritualidad y subjetividad. Este movimiento estuvo fuertemente influenciado por el desarrollo de la psicología, las indagaciones filosóficas, así como la difusión de las religiones orientales y el creciente desencanto ante el materialismo industrial y tecnológico. El arte y su proceso creativo constituyen vías de recuperación de las creencias perdidas y ofrecen una solución reparadora.

Por un lado, se revive una actitud especial hacia las formas externas y bellas del arte. Cabe inferir que dicha actitud se relacione con la expectativa de eternidad y alegría, inserta en la imagen-materia. La ontología arcaica, la metafísica y la gnoseología del contenido de la imagen-objeto coadyuvan a entender el interés, consciente o no, por los objetos artísticos en el texto modernista. Según H. L. Brea, la imagen-materia es “portadora de lo potencialmente simbólico”, la fuerza que nos permite descubrir un mundo de esperanzas, creencias, “sirve de horizonte para ideas de carácter general y abstractas con las que nos encontramos, movilizándolo, ante todo, nuestro deseo de ser”. Están allí, “para hablar con nosotros - o para permitirnos hablar con nosotros mismos, frente a ellos - quiénes somos realmente, cómo queremos ser, y qué - en última instancia - se espera de nosotros” (Brea, 2010: 9). Los objetos de arte son los símbolos eternos que actúan como el “otro” en nuestro diálogo existencial con nosotros mismos. Son igualmente los recipientes que atesoran el recuerdo de un bello instante de comunión con la belleza pura y eterna. En su contenido estético no hay tiempo presente; son objetos atemporales por lo que el tiempo narrativo en ellos es estático. Al mismo tiempo, vive en ellos la memoria; se trata de los momentos que incitan al alma al recuerdo e incorporan un determinado mensaje. W. Pater asimismo escribió que “la música, la poesía, las formas artísticas y refinadas de vida - en general, todos los objetos de la crítica estética son solo recipientes y depósitos de ciertas fuerzas o efectos” (Pater, 2006:31).

El arte se convierte en un medio para expresar las inquietudes del espíritu. Por una parte, atraen la hermenéutica de lo carnal. Como escribe P. Salinas, “lo nuevo, lo

modernista es el apetito de los sentidos por la posesión de la belleza y sus formas externas, gozosamente expresado” (Salinas, 1994: 25). De otro lado, las creaciones se convierten en un puente hacia una realidad oculta a la mirada y a otras relaciones espacio-temporales. Es, en este sentido, uno de los importantes atributos estéticos de la transformación de la realidad. Baste evocar las reflexiones de F. M. Dostoiévski sobre el poder transformador del arte. El célebre escritor ruso considera el arte como una necesidad primaria y orgánica para el ser humano y atestigua que "la necesidad de belleza y de creatividad que la encarna, es inseparable del hombre, y sin ella, el hombre quizás no quisiera vivir en este mundo. El hombre la ansía, encuentra y acepta la belleza sin condiciones, simplemente porque es belleza, y se inclina reverentemente ante ella" (Dostoiévski, 1973: 80). Tal necesidad se incrementa cuando, según Dostoiévski, el hombre está "en desacuerdo con la realidad, en desarmonía, en conflicto". Es en la belleza donde el escritor encuentra armonía y "una promesa de tranquilidad" en respuesta al caos y la destrucción, ya que "encarna para el hombre y para la humanidad sus ideales" (Dostoiévski, 1973: 81).

Los modernistas otorgan al arte una función activa en el orden mundial dado su carácter teúrgico y la capacidad de transformar la realidad. A partir de la concepción absoluta de la belleza, el arte representa diversas variaciones de lo bello. Incluso, el arte es considerado de mayor valor que la naturaleza por servir como forma más fiable y condensadora de lo bello. En el arte, lo estéticamente bello puede expresarse de manera más intensa que en la naturaleza. Según K. D. Balmont, "nunca la belleza no hecha por mano humana de la naturaleza nos dará lo que se llama excitación estética" (Balmont, 1969: 54).

Para los modernistas, el patrimonio de la antigüedad no es un simple recuento de obras de arte. Se trata de objetos que son evocados, de los que emanan ideas y pueden intervenir en el cambio ontológico de la realidad. Al respecto, en los textos examinados a continuación prevalece la tradición de la écfrasis clásica. Se analizan asimismo ejemplos de écfrasis cristiana en la poesía modernista planeados como posible tema de investigaciones futuras

4.2. Écfrasis escultórica: de la decadencia a la belleza

Como punto de partida vamos a investigar la écfrasis visual estatuaria de los representantes del modernismo español y ruso de primera generación. El tema de estatua

se hace específicamente modernista (Alvar, 1958: 55). En comparación con el Romanticismo, el Modernismo engendra una nueva percepción de la estatua. Se convierte en uno de los atributos de la nueva realidad estética y también un símbolo de las realidades sacras. Por un lado, la conciencia poética se expresa con alusiones y reminiscencias a la mitología antigua y moderna. Por otro, parece que el poeta modernista deja de contemplar solamente el misterio de la estatua como lo hacía en la época del Romanticismo, ahora también quiere volver ser su «lego, pensador y el sacerdote» (Nilson, 1953), como en los tiempos de la Antigüedad clásica.

La representación de la estatua la encontraremos en las obras Rubén Darío, en la poesía de Ramón María del Valle-Inclán, Luis Cernuda, la poetisa uruguaya Delmira Agustini; los mismos procesos se observan en la poesía modernista rusa. La investigadora Shindina (2004) señala que “en la literatura rusa la imagen de la estatua ocupa un lugar especial debido a su significado extraordinario en el proceso de creación de Pushkin: bajo su influencia directa estaban tanto los escritores religiosos del siglo XIX como los escritores- modernistas del *Siglo de Plata*”. En Rusia, aparecerá en autores como V. Briusov, V. Ivanov, Alexandr Blok, I. Annenski y otros. Por este último autor quién estuvo en los inicios del simbolismo ruso comenzaremos nuestro análisis poético.

4.2.1. I.F. Ánnenski, precursor del simbolismo ruso

Innokenti Fyódorovich Ánniensi (1855-1909), como poeta, estuvo involucrado en los inicios del simbolismo ruso. Entre los críticos, fue asociado con este movimiento, aunque abordaba las imágenes y símbolos de manera muy particular. Vyachieslav Ivánov (1974) se refirió a su estilo como "simbolismo asociativo". Fue un buen conocedor de lengua y literatura rusa, crítico literario, célebre traductor al ruso de obras de Eurípides y de los simbolistas franceses como Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. Conocía la obra y pensamientos de Leconte de Lisle (Ánniensi, 1979; 1908). La esencia de lo clásico tiene una gran importancia en la poesía de Ánniensi; por lo tanto, el parnasiano francés llama su interés sobre todo como precursor, quien ofrecía su propia concepción del fenómeno cultural de la antigüedad clásica y quien supo crear en su poesía y traducciones el equivalente artístico del clásico en los tiempos modernos²⁴. Del mismo modo lo hizo el

²⁴ Sobre el interés de I. Ánniensi en las ideas de Leconte de Lisle, véase (Shielogurova, 2012).

propio Ánniensi. Admirando las imágenes de las estatuas, soñaba con “fundir el mundo antiguo con el alma moderna” (Ánniensi, 1959).

En la obra “Kiparisovi Larets” (“Кипарисовый Ларец”), publicada póstumamente, se encuentran tres poemas que rinden homenaje a esculturas neoclásicas. Estos poemas, titulados “Trilistnik v parque” (“Трилистник в парке”), incluyen “Na dne” (“На дне”), “Pase. Statuya mira” (“Пасе. Статуя мира”) y “Bronzoviy poet” (“Бронзовый поэт”), este último dedicado a la estatua de Pushkin. Estos textos se escribieron en los últimos años de vida del poeta Ánniensi y están ambientados en los parques de Tsárskoe Seló, que también inspiraron a Alexandr Pushkin, como se menciona en el segundo capítulo. A primera vista, aunque los poemas reflejan las imágenes del estanque, el parque y las estatuas, sus descripciones son melancólicas y desoladoras. Especialmente notables son las dos primeras écfrasis, que abordan figuras clásicas.

La Dra. Shelogúrova (2012) y la Dra. María Rubens (2003) coinciden en que en el sistema artístico de Ánniensi, lo clásico lleva una marca de decadencia, algo que se nota en su atracción por el periodo postclásico de Eurípides, descrito como “el primer decadente” de la Antigüedad. Las estatuas, aunque simbolizan armonía, parecen reflejar un contacto con la realidad que es tanto traumático como destructivo. Para entender y analizar estas descripciones ecfásticas, es esencial examinar más a fondo el objeto de la descripción artística.” (Shelogúrova, 2012: 56).

El padre del poeta, filólogo y pensador fue el alcalde de un municipio de Siberia donde nació el poeta ruso. Después, su familia se trasladó a San Petersburgo donde el poeta vivió y trabajó durante el resto de su vida como representante *par excellence* de su cultura y su pasado. Trabajó hasta final de su vida como maestro de lengua rusa, literatura, historia y lenguas antiguas y durante 10 años como director del gimnasio de Tsárskoe Seló. Es entonces cuando pudo conocer los parques de ese lugar mítico, paseado unas décadas atrás por Alexandr Pushkin. La mayoría de las estatuas en los parques de Tsárskoe Seló (hoy conocido como Pushkin), que representan personajes mitológicos y alegorías como *Perseo, Andrómeda, Hércules, el Valor Militar, el Patriotismo, la Paz y las Estaciones del año*, fueron encargadas por el emperador ruso Pedro el Grande. Su objetivo era glorificar a Rusia y educar a sus súbditos.

4.2.2. “En el fondo” (“Na dne”) de I. Ánniensi

Nos centramos en el primer poema de Ánniensi, *Na dne*, que se traduce literalmente “Estoy en el fondo” y que detalla la estatua de Andrómeda, obra de un escultor anónimo del siglo XVIII, ubicada en el parque de la emperatriz rusa Catalina de Tsárskoe Seló.

Según recuerdos de V.I. Ánniensi (Krivich), hijo del poeta, su padre frecuentaba este parque, el cual prefería por su ordenada disposición, estricta construcción y riqueza de monumentos históricos y artísticos (Shelogúrova, 2012: 60).

Consciente de su propio final cercano, a Ánniensi le gustaba caminar por los rincones ocultos del parque, acompañado en sus sentimientos por la estatua de Andrómeda. En el poema, el *yo* lírico se identifica claramente con un fragmento del brazo de la estatua, que se ha desprendido y caído al fondo del estanque. Desde allí, se percibe la voz del fragmento que emerge desde las profundidades:

*Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет путей никому, никуда...*
(Ánniensi, 1979)

“Estoy en el fondo, soy un trozo triste,
El agua verdosa se estanca encima de mí.
De las tinieblas pesadas de cristal
No hay salidas para nadie, a ninguna parte...”

El agua verdosa y el cristal también indican el carácter inmóvil del lugar. Los dos últimos versos recuerdan el fragmento 40 escrito por Anacreonte que conlleva un mensaje muy parecido, pero en su caso provocado por la vejez:

*<...> pues del Hades terrible es el abismo,
y amarga la bajada
que conduce hasta él
y hay algo bien seguro;
que quien baja no sube* (Navarro y Rodríguez, 1990).

La firmeza con la que Ánniensi expresa en los últimos versos su incapacidad para volver, guarda una notable similitud con el poeta griego. El tema de la vejez o el deterioro de la salud presenta elementos naturales: la amargura y el esfuerzo por conservar recuerdos de la belleza y el vigor del pasado. Los versos de Mimnermo de Colofón asimismo reflejan un profundo pesimismo sobre la vejez: “Pues luego llega la penosa vejez, que al mismo tiempo deja al hombre feo y débil”. La identificación con las ruinas también es un tema clásico. Por ejemplo, Séneca en una de sus cartas se identifica con las piedras de un edificio antiguo en ruinas:

A dondequiera que vuelvo la mirada, descubro indicios de mi vejez. He llegado a mi quinta, cercana a Roma, y deploro los gastos de aquel edificio ruinoso. La quinta surgió entre mis manos: “qué porvenir me aguarda si tan descompuestos están unos sillares tan viejos como yo?” (Seneca, *Epistolario*, XII).

Algo similar podemos contemplar en *Pabellón abandonado* “pompeyano” de Antonio de Zayas, donde lo califica como “decrépito” y habla sobre los “frescos paganos de los muros” oscurecidos por la intemperie, del “dolor de las ruinas” y el “agua que duerme” refiriéndose a la inmovilidad o quietud del artefacto antiguo que retrata metafóricamente la triste vejez y soledad.

Sin embargo, en el poema de Ánniensi se trata de mucho más que la edad física y mental del hombre, hay todo un sistema simbólico en él. La écfrasis de la estatua clásica reflejada en el estanque, por un lado y el trozo de su brazo, por otro, divididos por el agua como una especie de puerta mítica, representan, a nuestro juicio dos mundos: el mundo de los vivos, el de arriba y el mundo de los muertos, el de abajo. En la visión del poeta modernista, el enfoque no recae en la maravilla de la escultura clásica, sino en la representación de un ser despojado de forma y ritmo, atrapado en un callejón sin salida. Esto se corrobora en el prólogo escrito por el hijo del poeta en 1923, al publicar los últimos poemas de su padre en la colección “Poesías póstumas de In. Ánniensi”. Según él, el yo lírico de Ánniensi es un personaje que lucha por descifrar el “odioso enigma del ser”, profundizando en el “contenido de nuestro yo que anhela disolverse en el mundo, un yo atormentado por la conciencia de su desolada soledad, el inevitable final y una existencia sin rumbo”:

*Me encuentro en la pesadilla de los retornos, soportando el peso de lo heredado, en medio de la naturaleza, que, muda e invisiblemente, me reprocha, con seres parecidos a mí, unidos a mí de manera mística y dolorosamente arraigada en mi existencia.*²⁵

En el poema que estamos analizando, el yo lírico se describe a sí mismo en el fondo como un fragmento de la estatua. Al examinar detenidamente la imagen de la estatua, consideramos que la degradación de una de las figuras femeninas más bellas podría representar también la ausencia de vitalidad y deseo, lo que simbólicamente denota una falta de vida tanto en el cuerpo como en el espíritu del yo lírico. Él es un trozo roto perdido en la nada. Está abajo, incapaz de regresar, mientras que su otra parte permanece arriba, mutilada. La conexión entre ellos, como una representación completa del propio yo, parece imposible. Sin embargo, aún conserva algunos recuerdos oníricos que se revelan en los cuatro versos siguientes.

²⁵ Citado en (Shelogúrova, 2012: 63).

*Помню небо, зигзаги полета,
Белый мрамор, под ним водоем,
Помню дым от струи водомета
Весь изнизанный синим огнем...*
(Ánniensi, 1979)

*Recuerdo el cielo, el zigzag del vuelo,
El mármol blanco, bajo él estaba el estanque,
Recuerdo el humo del flujo del cañon de agua
Todo atravesado por el fuego azul marino...*

Parece ser un sueño. Aunque se encuentra en el fondo de este estanque, que el autor utiliza como metáfora para describir su propia existencia, en los últimos versos aún busca un motivo para vivir. Este motivo consiste en imaginar la estatua de la bella Andrómeda, que recuerda su presencia:

*Если ж верить тем шепотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.*
(Ánniensi, 1979)

“Si confío en el murmullo de la locura,
Que me cansa y no me deja en paz,
Allí me echa de menos Andrómeda
Con la mano blanca mutilada.”

El contacto con la estatua en el plano individual parece ser en parte consolador. Hölderlin, a finales de su vida también hablaba con las estatuas clásicas, como lo hemos podido ver en el capítulo anterior.

Por un lado, presenciamos un mensaje lleno de decadencia de un único yo lírico, pero detrás de él se extiende la realidad de fin de siglo. La poética de estilo antiguo inevitablemente mueve de una experiencia particular hacia una reflexión más profunda y amplia. El investigador Fukson, junto a los maestros de la hermenéutica, nos insta a interpretar este poema desde una perspectiva cultural más amplia, a la cual nos adherimos completamente.

Según Fukson, dada la naturaleza simbolista de la poesía que estamos analizando, debemos entenderla como un fenómeno complejo que incorpora múltiples elementos y se expresa mediante una serie de oposiciones que sostienen la tensión entre los valores implicados en el mundo artístico (Fukson, 2007: 258). Las oposiciones encontradas mientras analizamos la estructura de valores de la obra no es otra cosa que la unidad simbólica y abierta de las capas del sentido artístico (Fukson, 2007: 256).

El autor sugiere que en los primeros cuatro versos se representa el aspecto “negativo”, mientras que en los siguientes cuatro, el “positivo”. Los últimos cuatro versos intentan unir estos dos polos, mostrando que una estatua mutilada también busca la integridad. Estos versos destacan una “brecha”, simbolizando cómo la conciencia moderna se distancia de la antigüedad, con la estatua recordando un pasado cultural. La imagen de un fragmento caído simboliza el estancamiento y declive de una cultura moderna alejada

de su pasado clásico. “Las tinieblas pesadas de cristal” evocan el olvido y la muerte, uniendo la imagen del fragmento con la desintegración. Mientras la estatua triste de Andrómeda simboliza algo aún vivo, el fragmento representa la piedra muerta, cuya “voz” es la de lo olvidado. Así, la muerte espiritual se equipara con el olvido y la separación del pasado. En este contexto, la voz lírica del poema, representada por el fragmento en el estanque, es la voz de una cultura sepultada en el olvido. En este “polo negativo” no se refleja la actualidad per se, sino su desconexión del pasado que la estatua simboliza, representando tanto la división como la continuidad de la tradición cultural.

4.2.3. *Pace. Statuya mira* (“Pace. Статуя мира”) de Ánniensi

Otro poema titulado *Pace. Statuya mira* sobre la estatua de la paz, que también forma parte de *Trilistnik v parke*, es una especie de fragmento de una totalidad que alguna vez estuvo viva y armoniosa. Representada como una figura de una joven de mármol, con una postura triste y la antorcha bajada de luto, su cuerpo ya no es atractivo para el “Pan del mármol blanco”, y solo “las nieblas frías le hacían caricias/dejando las heridas negras de sus labios húmedos”. Pero, según los versos siguientes, “la joven aún se siente orgullosa por su belleza”. El autor de la estatua, el escultor italiano del siglo XVIII, Bartolo Modolo, realizó en ella una obra alegórica que reflejaba el sentido de la palabra italiana “pace” como apaciguamiento, que aparece en la parte final de la misa funeral católica: “Requiescat in pace. Amen”.

A I. Ánniensi le atraía especialmente visitarla. La écfrasis que le dedicó refleja su añoranza por la cultura clásica. El poeta se maravilla ante la serenidad y solidez de la diosa de piedra, expresando: “No sé por qué la estatua de la diosa/Encanta a mi corazón”. Sin embargo, como señala Vladimir Musatov (1998: 180), es posible interpretar la desintegración de la belleza en términos de cómo “la belleza encarnada se transforma en una indefensión de la existencia que provoca rabia, y por ello la sensación de no estar completo”. La vulnerabilidad del cuerpo desnudo de la estatua bajo las lluvias la convierte en un autorretrato del poeta y, a la vez, de una cultura que se aleja de sus raíces clásicas. Este repentino deseo de revivir el mundo antiguo inquieta constantemente el alma moderna del poeta.

4.2.4. Juan Ramón Jiménez. *Canta en mi memoria*

Encontramos un sentimiento similar al de I. Ánnenski en el poema ecfrástico “Canta en mi memoria” de Juan Ramón Jiménez, parte de su colección “De Soledad Sonora” (1908):

*Fuente seca y ruinosa, ¡ya no eres más que piedra!
(¡Oh antigua voz de plata, oh dulce y clara fuente!)
Un verdón se equivoca con tu fosa, y la yedra
cuelga de tí, lo mismo que una hermana indolente.
¡Palacio abandonado de un agua, te secaste,
lo mismo que mi vida, para callar tu historia;
pero el sol de la tarde sueña en lo que dejaste,
como un agua de oro que canta en mi memoria!* (Sánchez Romeralo, 2016)

El yo lírico está representado en este poema por un sujeto que describe una fuente, aunque no especifica cuál, y es evidente que está seca. Describir fuentes es una tradición muy antigua en la poesía, con representaciones tempranas en los epigramas helénicos. Por ejemplo, en el epigrama 30 de Anite se menciona una fuente ubicada cerca de un santuario de Pan, donde el agua brotaba de ánforas sostenidas por ninfas de piedra. Este texto describe al dios como “hirsuto” y a las ninfas como “rupestres”, y representa un acto de ofrenda de un pastor en agradecimiento por el alivio que sus aguas le brindaron del calor estival. En otro epigrama, el 44, se menciona un busto de Hermes ubicado en una encrucijada, invitando al “viajero cansado del largo camino” a beber de las “frescas aguas” de una “limpia fuente”. En el epigrama 45 (XVI 228), por ejemplo, una imagen de Pan que invita reposar los miembros cansados del caminante a quien llama amigo y beber “en la fuente su fresco licor, deleitoso refrigerio en verano” para él. En los tres epigramas de Anite las figuras esculpidas que obtienen voz y aguas de la fuente están enmarcadas en un contexto mágico-religioso, mantienen su carácter sagrado y su función reparadora. Algo similar encontramos en el epigrama 81 (IX 315) de Nicias en el que, según las notas, probablemente hablan las ninfas esculpidas en el relieve de una fuente erigida por un padre en memoria de su hijo fallecido. En 89 (IX 326) de Leónidas como imitación del 63 de Mero se representa una acción de gracias de un viajero sediento que regala una copa de cuerno. Podemos ver la descripción detallada: “una fuente entre dos peñas, con rústicas imágenes de madera, obra de los pastores, que quieren representar a las ninfas Hidriades o de las aguas de fuente; y también hay muñequitas de cera o de yeso que las simbolizan y que, situadas en tomo al pilón, se hallan siempre mojadas”. Agua

santificada, fuente decorada escultóricamente, copa para beber son atributos representados con frecuencia y la función salvadora del agua por la que la propia fuente de esta agua se diviniza.

En el caso del poema de Juan Ramón Jiménez, como ya hemos señalado, la fuente no tiene agua, lo que simboliza ausencia de vida. El tema de la muerte es frecuente en la obra del poeta sevillano, pero en este caso se trata más bien sobre el tema del olvido, la polarización del presente y el pasado antiguo donde el último para describir su belleza y grandeza está decorado al estilo modernista con metales preciosos (plata y oro). El pasado se entiende como una fuente simbólica de dónde bebe toda la cultura, pero ahora sufre la sequía.

Siguiendo la propuesta de Fukson, hemos buscado las oposiciones en el poema, que en diferencia a I. Ánnenski, no están ordenadas, sino que se entrelazan a lo largo de todo el poema. Los principales de ellas son las siguientes:

dulce y clara fuente	fuelle seca y ruinosa
agua de oro	piedra, fosa,
antigua voz de plata, canto	palacio abandonado para callar
historia	
memoria	olvido
sol	un verdón
arriba	abajo
sueño	realidad

Tenemos de nuevo el polo de la derecha como el “negativo”, y el polo izquierdo, el “positivo”. Los últimos dos versos unen los dos polos defendiendo la idea que la memoria lo aguarda todo e ilumina como el sol cuando sea necesario, restaurando la unidad en la conciencia artística. Como escribe Argullol “la memoria actúa, paradójicamente, como la única fuerza que empuja hacia delante” (Argullol, 2010). La sequía y la imagen ruinosa de la fuente crea una distancia de aquella fuente antigua, proveedora de aguas y la salvadora, haciendo la misma “brecha” que en caso de Ánnenski lo hacía el trozo de la estatua. Del mismo la imagen de la fuente seca y ruina representa el momento muerto y decaimiento de la cultura actual distanciada del pasado clásico. La fuente seca recuerda la imagen del sepulcro y como piedra muerta no canta, sino está para “callar la historia”. Por lo tanto, el olvido de su pasado también es el sinónimo de la muerte del espíritu de la cultura. Es por ello por lo que la voz del sujeto lírico, del mismo modo que en el poema de Ánnenski, es la voz de la cultura de la tumba del olvido. En la

écfrasis de ambos autores, el jardín donde se localizan los objetos esculpidos parece borrar las líneas divisorias con el cementerio, siguiendo una tradición propia de los modernistas (Litvak, 2000; Balcells, 1991).

Es importante destacar que la negación de la vida en las obras de Juan Ramón Jiménez y Innokenti Ánniensi no es absoluta. Más bien, el sueño dentro de sus textos refleja un anhelo repentino por recuperar la movilidad y la vitalidad. La écfrasis, como recurso literario que anima el objeto artístico contemplado y descrito, permite que el lector perciba el efecto contrario: la vida parece renacer en la poesía ecfrástica. Aunque las poesías seleccionadas dejan un regusto melancólico, trascienden las barreras espaciales y temporales, convirtiéndose en la memoria de un gesto verbalizado en los jardines de Tsárskoe Seló en Rusia para Ánniensi y en un “jardín viejo” o “jardín abandonado” en España para Jiménez.

4.2.5. Las ascuas de un crepúsculo morado de Antonio Machado

En la obra de Antonio Machado encontramos un poema íntimo titulado “Las ascuas de un crepúsculo morado”, que forma su libro *Soledades* (1903), de la primera etapa de su producción poética. Al ser una breve descripción de una fuente monumental en un parque otoñal citaremos el texto completo:

*Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente...
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.*

La fuente como el objeto de la écfrasis sirve al poeta para hacer un esbozo de la percepción íntima del momento vital. La representación del Amor como una estatua pétrea, fría y sin voz, el agua estancada que no brota, ambas evocan el vacío, silencio que abrumba aludiendo la inmovilidad de un cadáver. Las brasas del crepúsculo, los cipreses asociados a los cementerios y la glorieta en sombra condensan una atmósfera sin vida por la quemadura sentimental. Subrayamos la potente fusión entre el objeto decorativo y el alma y cuerpo de su contemplador que se identifica con la obra marmórea. Aunque no haya ninguna referencia a un yo poético el proceso de contemplación y descripción del

objeto de arte parece consolar de alguna manera el espíritu poético, no sentirse solo en el momento de soledad.

4.3. Luís Cernuda y Valeri Briusov: renacimiento de la fe pagana

*Reinad en el divino espacio, distraiga con su gracia el copero solícito
la cólera de vuestro poder que despierta”.*
Luis Cernuda

*¡Oh, dioses, mantened vuestro reinado sobre el mundo
por los siglos de los siglos!*
Valeri Briusov

Los poetas escogidos viven una época en la que se alejan espiritualmente de dioses cristianos y se dirigen a un pasado lejano y meditan ante los dioses antiguos. Tras la lectura de los grandes poetas del romanticismo como Hölderlin, Keats y Goethe, Cernuda descubre la gloria de Grecia, la poética del mito, lo vivo, bello y divino de su religión, tal como lo refleja en la “oda”:

*desde la luz, el más puro camino,
con el fulgor que pisa compitiendo,
vivo, bello y divino,
un joven dios avanza sonriendo. (Cernuda, 1994).*

Como bien lo resume A. Ferrer, “entre pesimista y entusiasta, Cernuda se dedicó a evocar a los dioses antiguos y a revivirlos poéticamente” (Ferrer, 1994: 14). De modo similar en su poema “Secreto del abuelo”, el poeta ruso Valeri Briusov extrae a las imágenes de los dioses paganos de la sombra de la historia. En un poema narrativo relata la historia de un anciano que cuenta cómo unos hombres subieron al olimpo y no encontraron a los dioses, “sólo piedras desnudas”. Y le contestaba un joven oyente que son los hombres quienes no han encontrado a los dioses, pero hay que ser poeta para sentirles. Para el joven, es evidente que las divinidades han bajado a la tierra y se pueden oír en el río, charlar con ellos una tarde y ver a la Musa con “su sonrisa”. Y advierte que “para ver a los inmortales la mirada y el oído deben tener una sensibilidad de otro mundo”. Tanto Cernuda como Briusov fueron asimismo influidos por los decadentes franceses que “a parte de su inquietud ante el eterno misterio después de la muerte y la vuelta a la naturaleza como

fuentes de toda la estética, agregaron la evocación de la antigua mitología y religión grecorromana (Max Henríquez, 1978).

El poeta sevillano tuvo su primer contacto con la mitología griega siendo todavía pequeño. En sus recuerdos de la infancia, recoge la lectura de “un libro elemental, donde aquellos dioses antropomórficos, aunque vistos a través de roma<...>de pronto, mi religión, mis creencias, entonces bien arraigadas y, como es natural, sin asomo de duda racional, me parecieron tristes, si no es, como diría hoy, tratando de interpretar mi reacción infantil, deprimentes” (Cernuda, 2002: 934). Cernuda intentó expresar aquellos sentimientos en “el poeta y los mitos”:

Bien temprano en la vida, antes de que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, transmutaba lo real. Que triste te pareció entonces tu propia religión. <...>¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura? Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. (Cernuda, 2002: 935).

V. Briusov también en el comienzo de su poema “Himno de Afrodita” se desplaza a la infancia y extrae un recuerdo de cuando era joven:

*С детства меня увлекала к далеким
святням тревога,
Долго в скитаньях искал я — вождя,
повелителя, бога,
От алтарей к алтарям приходил в
беспокойстве всегдашнем,*

*Desde mi infancia tenía inquietud hacia las
divinidades lejanas,
Ya hacía tiempo que buscaba para mí a un
caudillo, un patrón, un dios
Agitado, a todas las horas yendo de altar a
altar...²⁶*

Los dos poetas, como sus coetáneos, viven un conflicto de valores y desarrollan “una reevaluación de la filosofía de la vida” (Cernuda, 2002: 53). Briusov parece ser que no estaba satisfecho espiritualmente con las imágenes y verdades que le tocó a vivir y por ello sigue buscándolas en otros dioses y deidades paganas, acudiendo a sus ídolos de piedra o mármol, las estatuas. Cernuda también vive en una “sociedad enfermiza que dicta y distorsiona los cánones de los valores éticos y estéticos, rindiendo culto al «exangüe dios cristiano/ a quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía», que contrasta penosamente con las figuras alegres y bellas de los dioses de la antigüedad”

²⁶ Traducción propia.

(Cernuda, 2002: 73). La misma ansia de la belleza eterna y sagrada aparece en la obra de Alexandr Blok:

*Блаженный, забытый в пустыне,
Ищу небывалых распятий.
Молюсь небывалой богине —
Владыке исчезнувших ратей.*

*Bienaventurado, olvidado en el desierto,
Busco crucifixiones desconocidos.
Rezo a una diosa nunca vista,
La patrona de los huestes desaparecidos.*

Otro poeta simbolista V. Ivanov encuentra sus dioses en las ruinas de Italia:

*В стране богов, где небеса лазурны
И меж олив, где небо светозарно,
<...> Я счастлив был. И вам, святые урны
Струн фэзуланских, сердце благодарно,*

*“En el país de los dioses, entre los cielos turquesas,
Entre los olivos, donde el cielo está iluminado,
<...> Yo estaba feliz. Y a vosotras, las urnas sagradas
de las cuerdas de Fesula, mi corazón os
agradece<...>”*

Ivanov, el peregrino supersticioso y creyente a la vez, se quedaría en este lugar para consolar sus ansias:

*Туда, туда, где умереть просторней,
Где сердца сны — и вздох струны —
эфирней,*

*Allí, allí, donde hay más espacio para morir,
Donde los sueños del corazón y el respiro de la
cuerda son más etéreos<...>*

En las obras más tardías de Cernuda y Briusov, encontramos dos poemas, “Las estatuas de los dioses” y “Himno a los dioses” que, a nuestro juicio, contienen motivos comunes relacionados con la hermenéutica de la estatua. nos gustaría explorar las similitudes y diferencias en el trato que dan a las figuras escultóricas ambos poetas.

El poema “Las estatuas de los dioses” de Cernuda forma parte de *Invocaciones*, título que en un principio era *Invocaciones a las gracias del Mundo*, obra en la que “Cernuda se identifica existencialmente con una dimensión del alma antigua; ha sido pues su propia situación la que le ha hecho posible el descubrimiento de estas estatuas<...>” (López Rodríguez, 1998: 111). El tema de las estatuas aparece en sus poemas “resaca en sansueña” y “las edades” donde “la piedra divina” esta olvidada en rincón con “silencio y sombra” o están en los museos “<...>humillados en un gesto/ya ineficaz, se sobreviven /preciosos sin valor”. Cernuda descubre que lo que está unido a los dioses “es la vida”, y acude a sus valores. “entre muchas ideas Cernuda advierte que los dioses de la Grecia pagana encarnan sus ideales vitales y poéticos” (Serrano de la Torre, 2002: 171).

La memoria del poeta de nuevo santifica en “las estatuas de los dioses” los abandonados “marmóreos altares” de los dioses de “los tiempos heroicos y frágiles” que están acompañados con “la luz divina, su hermana celeste”, y los cuerpos “llenos de majestad y gracia”. Porque, probablemente, sólo la fe del poeta puede devolverlos al cielo (igual lo que transmite Bruisov en el “secreto del abuelo”), y de este modo ellos recuperan su “trono de oro”. El poeta se emociona y evoca:

*Reinad en el divino espacio, distraiga con su gracia el copero solícito
La cólera de vuestro poder que despierta.* (Cernuda, 1994).

Lo que nos demuestra que el deseo de Cernuda de recuperar los dioses antiguos y su voluntad, le acompaña en sus reflexiones espirituales.

Otra experiencia similar a la de Cernuda de la creencia en las divinidades griegas la ofrece el poeta ruso, V. Briusov en el “Himno a los dioses”. El poeta contempla sus estatuas divinas, “las imágenes remotas” de los dioses inmortales. en el comienzo del poema, el poeta, como el antiguo aedo, canta las abalanzas al “poderoso Zeus quien sujeta las alturas del universo”, a “Gera soberana” que bendice promesas familiares, a la “tranquilidad divina de Deméter”, al arco dorado de Artemisa, Afrodita iluminada con “su cinturón que guarda las tentaciones”, a la lira de Apolo con su canto inmortal, Hades, Hestia, Hefesto, Hermes, Poseidón, Ares, porque cree en los doce dioses inmortales de la mitología griega.

*Я верую, с Зевсом начальным, в двенадцать
бессмертных. Стихии
Покорны их благостной воле; земля, подземелье и
небо
Подвластны их грозным велям; и смертные, с
робким
восторгом,
Приветствуют в образах вечных — что было,
что есть и что
будет.
Храните, о боги, над миром владычество ныне и
присно! (Briusov, 1973).*

“Yo, creo, en los doce inmortales con el Zeus que les encabeza.
Los elementos de la naturaleza obedecen a su voluntad benigna;
La tierra, el infierno y el cielo responden a sus llamadas terribles;
Y los mortales, con humilde alegría, saludan en las imágenes perpetuas Todo lo que paso, lo que pasa y lo que pasará.
«¡Oh, dioses, mantened vuestro reinado sobre el mundo por los siglos de los siglos!»”

Con estos versos Briusov de modo similar que Cernuda invoca su creencia en los dioses paganos. A nuestro juicio, por la forma y sobre todo la expresión final, “por los siglos de los siglos”, el simbolista ruso crea una versión pagana de las oraciones cristianas, una fusión entre “Padrenuestro” y “Credo”. La búsqueda de respuestas existenciales y los nuevos valores ético-estéticos parecen similares en ambos poetas. Y no importan tanto ya las estatuas en sí mismas como los dioses y los valores que representan. Los poetas invitan a soñar y rezar a esos dioses para reencontrar el sentido de la vida y comprender mejor lo que ocurre alrededor de su historia y su cultura. Parece más un acto religioso que la contemplación sentimental o la captura de lo sobrenatural en las estatuas, con lo que renace la fe pagana en el siglo XX.

4.4. Delmira Agustini y Valery Briusov: sacerdotes de los dioses de amor ante sus estatuas

La hermenéutica literaria de la estatua se convierte en otro punto de arranque de la investigación con el objetivo final de aclarar los motivos principales que mueven a los autores de la época del modernismo a recurrir a la imagen de la estatua en su creación poética.

4.4.1. La dimensión estética de las écfrasis estatuarias en la lírica clásica amorosa

En el capítulo anterior analizamos cómo se han percibido las estatuas de las divinidades de Amor y Eros en la poesía romántica. Ahora, avanzaremos al estudio de las écfrasis de los dioses del amor, Afrodita y Eros, explorando las representaciones tempranas y los motivos que las acompañan dentro de la poesía modernista rusa y española.

Eros y Afrodita, en la mitología griega, son figuras que simbolizan la fuerza del amor y la atracción tanto física como sexual. Se les venera como dioses de la fertilidad y del impulso creativo en la naturaleza, siendo también arquetipos de la belleza masculina y femenina. Su culto era muy popular en la Grecia antigua y han sido figuras recurrentes en la poesía clásica griega. Fue esencial su rol en obras clásicas, ejemplificado por su aparición en “Antígona” de Sófocles, donde se les canta en versos que los describen como deidades supremas capaces de influir en todos los seres vivos, asociados tanto a la felicidad en el amor como al dolor que pueden causar sus caprichos amorosos:

*Eros, invencible en combate,
Eros, que te abates sobre las posesiones
Que sobre las delicadas mejillas
De las jóvenes pernoctas,
Vas y vienes más allá del ponto
Y en los rediles de los campos vagos.
Nadie es capaz de huirte
Ni de los inmortales
Ni de los hombres que un día viven;
Y quien te tiene, perdida tiene la razón.* (VVAA, 2009: 153)

Estas mismas propiedades divinas las recoge Teognis de Mégara con referencia a Afrodita:

*Oh, Citerea nacida en Chipre, para honra tuya Zeus te dio,
Urdidora de engaños, este extraordinario don:*

*Domeñas los pensamientos abigarrados de los humanos
Y no hay ninguno tan fuerte o sabio que huirte pueda* (VVAA, 2009: 57).

Nacida en Chipre o *soberana de Chipre* son epítetos constantes de Afrodita, relacionados con su nacimiento mítico y el culto a la diosa en dicha isla. En más de una ocasión la lírica griega alude a las ceremonias religiosas en honor a la diosa en sus templos, con ofrendas y súplicas de amor, como apreciamos, por ejemplo, en Píndaro:

*Soberana de Chipre, aquí, a tu bosque,
Una bandada de muchachas en flor,
De un centenar de miembros, Jenofonte,
Ha traído caldeado para completas súplicas* (VVAA, 2009: 149)

El hablante lírico frecuentemente invoca a la diosa, conocida como la Madre de los Amores, buscando ayuda en asuntos amorosos o la liberación de los afectos y pasiones vinculados al amor. Es probable que, desde esas tempranas expresiones de sensibilidad lírica en la Grecia antigua, ya se hicieran referencias a estatuas de la diosa, como se observa en el caso de Safo en el primer capítulo de nuestra tesis. En este contexto, el traductor y comentarista del texto, J. L. Calvo, señala que es la primera vez que Afrodita se asocia con “un trono polícromo”, en contraste con su usual descripción dorada, aunque en “La Odisea” también se menciona un asiento de esta naturaleza (Calvo Martínez, 2009: 57). A diferencia de otras interpretaciones del mismo pasaje, el investigador sugiere que Safo podría estar refiriéndose no a un mito, sino a una práctica de culto desconocida hasta entonces, lo cual es de gran relevancia pues podría representar una de las primeras instancias en que el pensamiento poético permea el ámbito de las artes al servicio del culto.

La poesía lírica griega contiene, además, pasajes que aluden a la magia real celebrada para la invocación de Eros y Afrodita como máximas autoridades en las relaciones amorosas como demuestra Teócrito:

*Eros y Afrodita han llevado su corazón voluble.
Iré a la palestra de Timágeto mañana
Para verlo y echarle en cara cómo me atormenta;
pero ahora deseo apresarlos con mis hechizos* (Calvo Martínez, 2009: 57).

Recordemos que, en la época helenística, la magia estaba estrechamente vinculada con el arte escultórico. Las estatuas de los dioses, especialmente Eros y Afrodita, eran manipuladas por conjuradores como parte de rituales mágicos eróticos. Estos dioses también aparecen frecuentemente en los textos de los Papiros Mágicos Griegos, donde se

les invoca para resolver problemas amorosos a través de la animación de sus estatuas por medio de la magia. En el primer capítulo de este trabajo se han presentado ejemplos de estas prácticas.

4.4.2. Las estatuas de las diosas de amor en la lírica modernista francesa

De manera similar a la literatura pre-modernista, el modernismo retoma las figuras míticas de Afrodita y Eros, integrando temas y representaciones esculpidas en la poesía. En la poesía simbolista francesa, que ha influido en la literatura rusa y de habla hispana, se encuentran descripciones de mujeres en forma de estatuas, como en “Mi sueño” de Paul Verlaine, quién describe a una mujer desconocida con una mirada "como el de las estatuas es su mirar de suave", o en “El amor por la tierra”, donde se menciona que “El viento la otra noche ha derribado el amor” (Verlaine, 2007: 66), refiriéndose al sentimiento representado por una estatua de amor de mármol en un rincón misterioso del parque. En estos poemas, la figura del dios y su representación se entrelazan constantemente.

Charles Baudelaire en su poema *Amo el recuerdo de estas épocas* confesaba su amor hacia la Grecia clásica representada en gran parte por las estatuas femeninas que “Febo se complacía en dorar” (Baudelaire, 2022: 53). En su otro poema titulado *La máscara*, el poeta francés describiendo una bella figura esculpida introduce doble cara de su belleza que continuará en la imagen de la *mujer fatal*: por un lado, se describe su belleza robusta, esbelta y paradisiaca, llena de fuerza y a la vez elegancia y, por otro lado, se representa un monstruo bicéfalo en el que el rostro oculto está inundado por el llanto, crispado por el dolor de vivir. El poder seductor de la belleza armónica, elegante, equilibrada es el mismo que introduce en la angustia y el horror. (Baudelaire, 2022: 78).

En el modernismo español y ruso destacamos dos poetas, Delmira Agustini y Valeri Briusov, quienes han explorado en su obra la temática de las deidades amorosas, Eros y Afrodita, a través de un lenguaje que revitaliza su significado mágico-religioso, un aspecto que era central en la poesía antigua.

Agustini utiliza el monólogo frente a Eros, mientras que Briusov se centra en Afrodita transformada en estatua.

4.4.3. Las estatuas del dios Eros en las écfrasis de D. Agustini

Delmira Agustini, una poeta uruguaya pertenece a la “generación de 1900”, junto a otros escritores importantes como Horacio Quiroga y Julio Herrera y Reissig. En su obra, en general, la imagen de Eros está en el trasfondo de su poesía, convirtiéndose en su fuente de inspiración, en su ídolo espiritual y estético. A. Zum Felde señala en el prólogo de sus poesías completas que Delmira, era una “terrible sacerdotisa de Eros” (Agustini, 1944), P. Ruggeri la llama “la devota de Eros” (2001: 17).

Delmira dedica a Eros un tomo de sus obras completas, titulado *El Rosario de Eros* con cinco poemas denominados *Cuentas*, donde realiza un culto a su nombre. A veces parece que la estatua es ella misma que pide al dios que le otorgue el regalo de un amor tan ideal como la belleza de la estatua, donde la carne y el alma están unidas y satisfechas, como se refleja, por ejemplo, en *Cuentas* de mármol:

*Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...
<...>
- Amor de blanco y frío,
Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
¡Tú me lo des, Dios mío! (Agustini, 1924)*

En el poema *Cuentas falsas* se ve a ella misma como una escultura reflejada en “engañosa luna”. Se siente muy identificada con la estatua, lo que, según nuestra hipótesis, puede ser por varios motivos. Uno es por su identidad casta, identificada con el arte escultórico; otro consiste en que, al servir verdaderamente a Eros, se santifica a sí misma, quizás se siente Afrodita; o tal vez tiene algo que ver con su belleza carnal, que refleja a través de la imagen de la estatua. Solo con leer la poesía resulta algo difícil estar seguros de sus verdaderos motivos. En el poema *Fiera de amor* aparece otro tema relacionado: se enamora de la estatua de un antiguo emperador, y expresa “la esencia de una sobrehumana pasión”, poetizando sus deseos carnales y sublimes, algo imaginarios. E. de Cáceres comenta que “las alegorías que están detrás de las estatuas de Delmira son, en general, de carácter muy singular, por su forma escultórica” y por “la evocación escultórica” (Agustini, 1965), a lo que podríamos añadir que a veces son muy difíciles de descifrar. Como señala M. Alvar en el prólogo de otra edición de su antología, “las estatuas de la poetisa son la encarnación del dolor íntimo” cuya plenitud es “dulcemente

triste, como lo es el alma de la poetisa” (Alvar, 1958). Y el alma del otro, y más la de un poeta, siempre es un misterio.

El poema *Plegaria*, ofrece otro ejemplo de su forma de tratar al dios del amor. El poema empieza por un reproche emocional a Eros:

*“Eros: ¿acaso no sentiste nunca
piedad de las estatuas?”* (Agustini, 1924)

El poema es un interrogatorio al dios que maneja los sentimientos amorosos y deseos eróticos. Delmira, transformada como otras veces en estatua, se dirige a Eros, comparte con él todo lo que le duele, le preocupa, le inquieta, y le pide que muestre misericordia hacia ella y hacia todos aquellos que buscan el amor y la satisfacción de sus deseos amorosos. Ella ruega: “Apúntales tus soles o tus rayos!”.

Podemos distinguir dos percepciones del amor para Delmira. Por un lado, está el amor íntimo y bello de la naturaleza, que está en silencio, en calma, “en una eterna espera inenarrable” y quiere que le despierten, que le dejen salir de “crisálidas de piedra” y de “escamas de misterio”, y hagan volar como una mariposa con “los ojos que aletean espirituales párpados”, ella quiere sentir el amor con toda su esencia porque lo desea su alma. Por otro lado, es el deseo erótico, la pasión que quema y la carne que busca satisfacción física, por lo que Delmira pide piedad, porque también quiere sentirlo:

*Piedad para los labios como engarces
Celestes donde fulge
Invisible la perla de la Hostia;
Labios que nunca fueron,
Que no apresaron nunca
Un vampiro de fuego
Con más sed y más hambre que un abismo.* (Agustini, 1924)

Su erotismo parece que emana en la poesía. Además, Delmira identifica el orgullo como la cualidad del “Yo” propio de los hombres que puede impedir sentir el amor, y también pide entenderlo y perdonarlo:

*Para todas las vidas que defiende
De tus maravillosas intemperies
El mirador enhiesto del Orgullo<...>* (Agustini, 1924)

R. Darío escribió un elogio a la poetisa diciendo que “es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina (Agustini, 1924: 7).

Una plegaria de lo íntimo de Delmira se convierte en la plegaria de muchos. Lo que sorprende es la sinceridad de la poetisa ante Eros, como ella cree en su presencia y en su saber escuchar. Compartimos con P. Ruggeri (2021) la impresión de que la poetisa manifiesta el misterio del erotismo y por eso, “el halo de ese misterio la rodea y Eros, a quien ella llamaba su padre ciego, se manifiesta en sus versos como una dramática revelación. Pero, en su misterio, ella fue profundamente clara. No es ella misteriosa, sino el amor que ella manifiesta” (Montañana, 2007).

4.4.4. Dos himnos a Afrodita de Valery Briusov

En la literatura rusa, se ha dado una revitalización de los textos clásicos, así como la emergencia de nuevas representaciones de los dioses del amor. Dado que la mayoría de los autores rusos eran hombres, la figura de Afrodita adquirió un mayor protagonismo. Vyacheslav Ivánov tradujo al ruso el “Himno a Afrodita” de Safo, mientras que Valery Briusov escribió dos himnos dedicados a esta diosa, el primero en 1912 y el segundo en 1920. Ahondaremos en estos dos últimos textos.

El primer himno celebra a Afrodita como una figura escultórica, mientras que el segundo se centra en la amada del poeta, transformada en diosa a través de su poesía. Este primer himno comienza alabando a la diosa pagana del amor de una forma que recuerda a los encomios de Sófocles o Teognis de Mégara. En estos textos, Briusov asume un rol casi sacerdotal, venerando a esta deidad:

*Вот возвращаюсь к тебе я, богиня богинь,
Афродита!
Вижу: тропа в бесконечность за мрамором этим
открыта.
Тайное станет мне явным, твоей лишь поверю я
власти,
В час, как покорно предамся последней,
губительной страсти... (Briusov, 1973).*

“No me canso de cantarte los himnos a ti, la diosa
inmortal y luminosa
Tú, Afrodita-Amor, hoy también reinas igual que antes
reinabas.
Decoramos el altar blanco con las flores rojas de
nuevo,
Tu imagen alegre con sonrisa serena vuela por encima
nuestra”.

Incluso su postura física da la sensación de que está rindiendo culto a la estatua de Afrodita a quien humildemente trae su ofrenda y cuyos pies “se sustentan sobre las respuestas acerca del sentido del universo”. También el tiempo y el espacio se fusionan en un incensario donde le acompaña Afrodita, la diosa pagana. Parecen ser un momento y lugar sagrado de culto, donde “los siglos y los instantes se hacen más cortos”, donde la sabiduría se revela y se conoce “el misterio que profesan los poetas”. Briusov reencuentra

el altar y la deidad que buscaba en su juventud, cree en el poder divino del amor, y está dispuesto a hacer sacrificios por la diosa, a sentir la pasión, aunque será dañina para él:

*Вот возвращаюсь к тебе я, богиня богинь,
Афродита!
Вижу: трона в бесконечность за мрамором этим
открыта.
Тайное станет мне явным, твоей лишь поверю я
власти,
В час, как покорно предамся последней,
губительной страсти... (Briusov, 1973).*

“¡Por fin, regreso hacia ti, Afrodita, ¡diosa de las diosas!
Veo: el camino hacia la Eternidad se abre bajo este mármol.
Lo que era un misterio para mí, se convertirá en realidad, confiaré en ti,
En la hora en que me entregaré a la última, pernicioso pasión...”

El yo lírico no teme enamorarse, vivir su última pasión, se entrega al poder divino de Afrodita, que aparece como ser supremo que influye en el poeta. El amor para él es la fuente de muchas respuestas existenciales en este camino hacia lo eterno y la única forma, a su entender, de llegar a su fin. Aparece también el motivo de “puerta” la que abre el acceso a una nueva dimensión para el protagonista del canto, donde se le revelará al privilegiado poeta el secreto de lo más real del ser. El carácter erótico que se esconde detrás de estos versos juega su papel de modo similar que lo había jugado en la poesía lírica antigua: gracias a ello en el texto se mantiene tensión en el lector preparándole a ver algo que está a punto de surgir en este encuentro amoroso entre el yo lírico y la estatua marmórea.

En el año 1920, Briusov vuelve a dedicar a Afrodita otro himno, con la diferencia de que bajo esta denominación parece existir un amor que él vive realmente:

*За длительность вот этих миггов странных,
За взгляд полуприкрытый глаз туманных,
За влажность губ, сдавивших губы мне,
За то, что здесь, на медленном огне,
В одном биенье сердце с сердцем слито,
Что равный вздох связал мечту двоих, —
Прими мой стих,
Ты, Афродита! (Briusov, 1973).*

“Por lo que duran estos instantes extraños,
Por la mirada de los ojos nublosos,
Por la humedad de los labios que aprietan los míos,
Por estar aquí, a fuego lento.
Mi corazón se funde con el tuyo en un latido,
Y un mismo suspiro ató el sueño de dos, -
Acepta mi verso
¡Tú, Afrodita!”

Estos versos son una especie de sacrificio a la diosa de amor. Al principio del poema, el yo lírico agradece a la diosa el sentimiento misterioso que le produce, la luz que ilumina el paisaje y la música que se oye entre las flores que crecen: son instantes que le llevan al paraíso. El poeta goza de este amor, pero parece que presiente la separación de su amada y el sufrimiento, que el sueño acabará y que este paraíso puede convertirse en un infierno para él. Pero a pesar de ello, el poeta pide que acepte los versos a su nombre, porque no puede dejar de creer en el amor:

*За то, что будет и не быть не может,
Что сон, и этот будет скоро дожит,*

*Что видеть мне, в час сумрачных разлук,
Разомкнутым кольцо горячих рук,*

*Что тайно в страсти желчь отравы скрыта
Что сводит в Ад любовь рабов своих, -
Прими мой стих,
Ты, Афродита!* (Briusov, 1973).
“Por lo que pasará y no puede no pasar,
Que el sueño, que también pronto terminará,

Que yo veré el anillo abierto de las manos calientes
en la hora de despido sombrío,
Que misteriosamente la cólera
que está escondida en la pasión
y la que lleva al infierno el amor de sus esclavos, -
Recibe mis versos,
¡Oh, Afrodita!

Para concluir, el análisis de las poesías dedicadas a los dioses del amor y sus representaciones escultóricas revela la profundidad de su contenido erótico, abarcando un espectro amplio de significados. G. Garrido afirma que la presencia de Eros y Afrodita encarna un deseo erótico “tan instintivo y real como íntimo y sagrado; un erotismo tan sensual como místico, tan elocuente como silencioso; fiebre deliciosa, imaginación, sabiduría, resurrección, supremos goces, plenitud” (Montañana, 2007). En la lírica ecfrástica de ambos poetas, el deseo erótico ante lo divino se convierte en palabras trascendentales. Asimismo, al contemplar la imagen del dios del amor, al igual que Briusov en su segundo himno, Delmira Agustini busca comprender por qué el amor puede ser perjudicial.

4.5. Écfrasis decorativa de ánforas y copas en la poesía de Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Leopoldo Díaz y Maksimilián Voloshin.

4.5.1. El valor cultural de ánforas de vino.

Las ánforas son bien conocidas en la cultura grecorromana como recipientes cerámicos destinados a almacenar, transportar y servir el vino, y que se diseñaban y se elaboraban a la perfección. En el catálogo de una exposición moderna de cerámica de la Grecia antigua encontramos la percepción de la belleza del ánfora como “consecuencia de la maestría en dar a esas formas proporción, simetría y articulación” donde “la relación numérica y geométrica de las partes del objeto entre sí, con su conjunto y con el módulo o unidad de medida procuraba su correcta proporción y simetría” (Rasi, 1976: 486). Plotino, citado en el mismo catálogo, plantea una pregunta respecto al concepto de belleza: “¿En qué consiste el atractivo que un objeto hermoso ejerce sobre la persona que lo contempla, lo que despierta su interés, seduce y llena de gozo simplemente con mirarlo?”. La respuesta del filósofo es la siguiente: “... Casi todo el mundo considera que lo que se reconoce visualmente como bello es la simetría del todo y de las partes entre sí,

así como una cierta armonía cromática y que, en los objetos visibles, como en todo, lo bello es esencialmente simétrico y ordenado” (Rasi, 1976: 488). Por lo tanto, el ánfora es la representación de lo bello *par excellence*.

Las ánforas llenas de vino formaban parte de diferentes rituales, como, por ejemplo, una ofrenda a los dioses en libaciones o como consumo en algunos ritos iniciáticos de religiones místicas. Lo muestran los resultados de la investigación en campos como arqueología, epigrafía o etnografía.

El vino junto con las ánforas tuvo gran protagonismo en el mundo funerario romano por su fuerte simbolismo, influenciado e introducido en la cultura romana a través de la práctica religiosa helenística. Como señala H. García, “se asocia a la constante regeneración, representa la vida contra la muerte, la inmortalidad contra la destrucción. En este sentido, será empleado en las ceremonias de renovación, el propio ritual de incineración, las libaciones y los banquetes funerarios” (Hernández García, 2005: 50). El vino ofrecido en los banquetes fúnebres es

el don de Baco vino puro o merum, seguramente para subrayar su fuerza vital o para quedar mejor asociado a la sangre o a los líquidos vitales” que pertenecía unas sustancias consideradas como vivificadoras que animaban mágicamente al difunto en el más allá. El vino estaba relacionado con la exaltación, con el placer espiritual, incentivador de la agudeza y con la franqueza e ingenio en la conversación (Hernández García, 2005: 50).

La tradición de compartir la bebida del vino entre todos, aquel néctar de Baco y Dionisos era toda una institución cultural trascendente de la antigüedad, tanto en el *symposium* griego como el *convivium* romano. El Dr. García remarca que los griegos y romanos fueron hijos de una cultura que hizo del vino una forma de vida, una manera de relación, un medio de alcanzar un placer o un modo de honrar a sus dioses y de lograr una auténtica catarsis (García, 2003: 49). Como vemos, las ánforas y copas decoradas formaban parte de un contexto con un determinado orden y carácter ceremonial.

Respecto a la poesía, siendo recipiente del vino entre los poetas antiguos, el ánfora se asocia con el banquete, la inspiración y el amor. La embriaguez que provoca la bebida impulsa al poeta a ver en el vino un elemento positivo. Escribe M.L. Harto Trujillo que en autores como Horacio y Plinio Viejo el vino, “la sensación de calor y de autoría provocada por el vino en el hombre aparece alabada como un sentimiento placentero. Un estado que no solo es bueno para animar el amor, sino también para practicar la virtud y para aumentar el vigor físico” (Harto Trujillo, 1996: 277).

4.5.2. El ánfora y el vino en la lírica grecolatina

La poesía grecorromana frecuentemente celebra el vino, un ejemplo es el fragmento 96 D de Alceo, donde se alude a copas ornamentadas listas para ser llenadas con la bebida sagrada: “Descuelga y trae las grandes copas pintadas, de inmediato. Pues el vino fue otorgado a los hombres por el hijo de Sémele y Zeus como un alivio del sufrimiento. Mezcla uno y dos cazos, y llena hasta el borde los vasos, que una copa desplace a la siguiente.” También se destacan ejemplos de écfrasis de ánforas; por ejemplo, en “Carmina” III, 21 (A un ánfora) de Horacio, el poeta elogia el ánfora, tratándola casi como una divinidad, celebrando tanto el arte de su creación como el vino que contiene, fuente de placer y consuelo para los romanos:

*¡Oh nacida conmigo, siendo cónsul Manlio!
ya contengas lamentos o juegos,
ya disputas y locos amores
o sueño confortable, piadosa arcilla
que custodias un excelente Músico
y eres digna de ser sacada en un día grande,
baja—Corvino te lo manda—
a derramar tus lánguidos vinos (Antología, 2013).*

Podemos observar la pronunciación de los epítetos solemnes que se le dedican al ánfora. A continuación, el poeta muestra los poderes que revela la “piadosa arcilla” sobre el hombre:

*Tú aplicas un tormento blando
al carácter que es de ordinario duro;
tú descubres, de acuerdo con el burlón Lieo,
las dudas y secretos pensamientos de los sabios.
Tú vuelves la esperanza a las mentes inquietas
y añades fuerzas y valor al pobre,
que, contigo, no teme las coléricas tiaras
de los reyes ni las armas de los soldados.*

La écfrasis enriquece la composición poética al describir una obra de arte que evoca los serenos sentimientos derivados del disfrute del vino, un elemento crucial en la celebración de los ritos simposiacos comunitarios. En el epigrama 496 (XII 170) de Dioscórides, citado según notas, en un contexto festivo similar, Ateneo prometió eterno amor al poeta, promesa que no cumplió, motivo por el cual el poeta invoca a los dioses para que lo castiguen:

*!Oh, libaciones e incienso y los dioses que en tomo
al ánfora registéis mi amor, como testigos,*

*seres augustos, os tomo, por todos los cuales
juró el mozo Ateneo, que a la miel se asemeja!*

El ánfora de nuevo añade el carácter solemne de la fiesta con un ambiente de placer, donde tuvo lugar el juramento, porque es parte de determinado ritual.

Respecto a la inspiración poética, en el epigrama 454 (Aten. 473 α) de Hédilo podemos leer cómo su autor aconseja no abandonar los festines y seguir bebiendo para poder componer una poesía de calidad:

*Desde el alba a la noche y de nuevo otra vez hasta el [alba
bebe Socles en tinas de cuatro coes, pero
luego de pronto se va; sin embargo, beodo
compone cosas mucho más dulces que Sicélicas
y es también escritor de más peso; y tan grande es tu [gracia,
amigo, que te ruego que escribas mientras bebes.*

En estos versos podemos apreciar el elogio al vino como un divino licor que debe embriagar al poeta para estar suficientemente inspirado. El ánfora representa visualmente el recipiente ideal que guarda la bebida y al mismo tiempo asegura la embriaguez necesaria para la inspiración. Recordamos cómo Horacio defendía también el estado de embriaguez para escribir y estaba seguro de que “no pueden gustar ni durar mucho los poemas que escriben los bebedores de agua”. (*Horacio, Epis., I, 19*).

Podemos resumir grosso modo que en la cultura grecolatina el ánfora es, antes que nada, un objeto diseñado artísticamente con un alto criterio de belleza y perfección. Su simbolismo parece estar muy unido al del vino: se percibe como partícipe obligatorio en los rituales fúnebres y festivos, el recipiente de una sustancia vivificadora, fuente de placer o de inspiración poética. Un motivo muy importante que, directa o indirectamente, está relacionado con el ánfora en relación con el vino, es la regeneración continua y la esperanza de inmortalidad. Como consecuencia, la imagen del ánfora, en general, parece crear un ambiente constructivo que se asocia con un modo optimista de tomar la vida y con la generación de unos nuevos estados de ánimo, la exaltación del espíritu donde es necesario.

4.5.3. Las écfrasis de ánfora en Julio Herrera y Reissig

En el marco de la reanimación de la tradición clásica, en los textos poéticos modernistas españoles las ánforas fueron también objetos de descripción que irrumpen con una imagen relacionada con la belleza, solemnidad y perfección.

Un primer ejemplo lo encontramos en el poema «Luna de miel» del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig:

*Entre columnas, ánforas y flores
y cúpulas de vivas catedrales,
gemí en tu casta desnudez rituales
artísticos de eróticos fervores. <...>*(Herrera y Reissig, 2010)

Observamos un escenario antiguo, embellecido con ánforas, columnas y la sutileza de estatuas desnudas, evocadas con delicadeza. El poeta se deleita en la creación poética, abordándola como un acto reproductivo cargado de erotismo. Percibimos, implícitamente y a nuestro entender, una referencia a Galatea según Ovidio, que resume las imágenes femeninas de los primeros dos versos. Este jardín, natural estudio del artista modernista, es un crisol donde se entrelazan creación, deseo y placer. La mención de Galatea nos induce a pensar que los “rituales artísticos de eróticos fervores” podrían simbolizar la hierogamia, es decir, el matrimonio sagrado entre el espíritu del poeta y las artes.

Las ánforas, incorporadas en el poema, no solo decoran el entorno, sino que también contribuyen a la atmósfera de embriaguez que envuelve al protagonista. Los objetos de arte, en su conjunto, participan activamente en la recreación de un espacio donde religión, estética y erotismo cosmogónico se fusionan, un ambiente que ya hemos explorado en la Grecia arcaica. Además, la descripción de la vitalidad de estos objetos artísticos, comparables a catedrales, ofrece un recurso visual poderoso para la escenificación de la mitopoética modernista, una continuidad de la écfrasis grecorromana, especialmente evidente en los epigramas ecfásticos.

4.5.4. Écfrasis decorativa de ánforas y copas en la poesía de Rubén Darío, Leopoldo Días.

El célebre modernista Rubén Darío, incluye el soneto *El ánfora* en el primer libro titulado *Prosas profanas*. Nos sumamos a las observaciones de Humberto M. Rasi quien sitúa este libro dentro de un marco estetizante donde predomina el culto al arte y el placer: “el juego galante, la confesión erótica, la evocación clásica o el cuadro colorista (1976: 486), anotando solamente una suave inquietud espiritual. Ánforas, copas y fuentes representados en este libro ayudan a evocar el contexto de antiguas tradiciones y valores.

Leemos como el yo lírico se embriaga por beber el vino y se vuelve muy productivo en la escritura poética:

*Yo tengo una bella ánfora, llena de regio vino,
Que para hacer mis cantos me da fuerza y calor
en ella encuentra sangre mi corazón latino
para beber la vida, para latir de amor.*

El ánfora como fuente de vida y amor está representada al estilo horaciano. En el contenido mundano de *Prosas profanas* no podía faltar el sabor antiguo latino.

En los versos que siguen vemos una clara descripción del ánfora, real o ficticia, pero muy expuesta a la mirada del lector:

*Grabó en ella un artífice con su buril divino,
junto a una niña virgen, a Baco y su esplendor
Y a Pan, que enseña danzas, el rostro purpurino
A cabras y pastores, bajo un citiso en flor*

*El ánfora gallarda contiene la alegría;
Dionisio su carquesio sobre ella derramó;
el sátiro gallardo su aliento, su armonía*

*Y Venus, una perla que en sus cabellos vio
<...> (Darío, 2011)*

Écfrasis de las imágenes grabadas de Baco, Pan y Dionisio reconstruyen el contexto festivo, alegre, moviendo las figuras de los dioses griegos ante los ojos del espectador, haciéndole partícipe de las danzas, haciéndole notar el olor o color del rostro por el movimiento. La imagen de Venus añade sentimientos y belleza al festejo que se celebra. El ánfora como si liberase los espíritus antiguos de estos dioses que le invitan a disfrutar la vida.

El poema culmina con alabanza del tinto como bebida divina que ilumina e inspira:

*El vino rojo tiene mi luz, mi poesía;
Quien lo hace son los dioses y quien se embriaga, yo.*

Es todo un elogio del ánfora como recipiente perfecto de vino diseñado al estilo antiguo. El autor parece haberlo elaborado él mismo con su pluma como si fuese un buril, volviendo al oficio de alfareros, recordando a la poesía su estatus antiguo de *tecné*, la magia de su labor artesano.

Otros dos ejemplos, son poemas escritos esta vez por el poeta argentino, Leopoldo Díaz, amigo de Rubén Darío en el grupo inicial del modernismo porteño. Uno de ellos se titula *A un ánfora antigua* y otro, *El ánfora*. En el primero, la imagen que se describe equivale a la representación de una imagen femenina. La voz del fondo no deja de estar sorprendido por la delicadeza de su forma y material con el que está hecha:

*¿En qué arcilla preciosa
modelaron tu nítido contorno
que seduce a la mente y a la vista?
¿En Hélade, en Etruria se alzó el horno
do trabajaba tu paciente artista?
¿Fue en los tiempos floridos
¡Oh vaso inmemorial! en que la aurora
con su dórico peplo, regio auriga
del sol hermana, a la primera hora
lanzaba desde oriente su cuadriga?* (Darío, 2011)

En estos versos y a lo largo del poema observamos ya tradicional elogio del envase perteneciente a los tiempos remotos, exclamado como el “vaso inmemorial”, “noble vaso”, el “ánfora armoniosa”, “tú, en quien el arte sin igual perdura”. En envase de belleza, de arte y armonía parece ser expuesto a un altar y alabado como una divinidad. El encuentro con el ánfora “en quien el arte sin igual perdura”, parece una manifestación de lo divino, un “feliz suceso”, “no previsto como grande” en un lugar alto como si fuese el propio Olimpo griego. También, Díaz relaciona el ánfora con las fiestas ritualizadas del dios Dionisio:

*y en tu contorno, al padre de las viñas
las bacantes cantaron sus loores.*

A lo largo del poema por las referencias del pasado, se puede reconocer la Antigüedad representada por la imagen del ánfora decorada con flores y pintada de color dorado, idealizada, la que el propio autor añora:

*En ese tiempo al hombre
la riente y vivaz naturaleza
decía dulces y profundas cosas,
doquier erguía altares la belleza
y hablaban las doncellas con las diosas.*

Es la descripción de su aprecio en el pasado. Pero se repite el motivo del deterioro de lo antiguo visto en la poesía de I. Ánniensi. Con la misma mirada en los tiempos modernos se ve cubiertas de encina y hiedra y no sirve como servía entonces:

*En ti ya no se acendra el viejo vino;
en ti el agua lustral nunca se agita;
Lejos de tu aire y tu país divino
has de vivir como ánfora proscrita!*

Vemos como el ánfora deja de cumplir sus funciones esenciales como transportadora de vino y alegría, o de agua y salud, está vacío, ajeno a lo que era, expatriado y poco necesitado. Estos versos recuerdan al poema de Luís Cernuda dedicado a las estatuas de los dioses griegos vencidos por el tiempo e “impacibles”:

*Hoy yacéis, mutiladas y oscuras,
Entre los grises jardines de las ciudades,
Piedra inútil que el soplo celeste no anima,
Abandonadas de la súplica y la humana esperanza.*

Pero si en caso de Cernuda se intenta reanimar a las figuras de los dioses griegos, en la versión de Díaz se revela la decadencia de la cultura antigua. Díaz no da ni un voto de confianza en que pueden resucitar su espíritu antiguo que se queda solamente en la memoria del poeta.

El poema *Ánfora* parece ser una invitación a elaborar una nueva ánfora con el fin de guardar en ella la música y el sabor antiguo:

*Cincela, orfebre amigo, un ánfora de oro
Para encerrar la roja púrpura de la viña,
Que posea la gracia de un dáctilo sonoro
Y que el alegre pámpano de Anacreonte ciña.*

*Un ánfora que tenga las curvas de una niña
Y evoque del ensueño el singular tesoro<...>*

Junto a la alabanza tradicional del vino llamada también la “roja sangre” y el recipiente que lo encierra, se percibe un intento de animar el pasado mítico y bello, la voz poética griega que se aguarda en su interior:

*Despertará la flauta viejas mitologías
Y bajo los laureles, en blancas teorías,
Desfilarán las vírgenes de la tierra de Paros;*

*¡Y junto al mar de Mirto, bajo el azur del cielo,
Como un alción, el himno levantará su vuelo
En alas de los versos magníficos y raros!*

El ánfora que sugiere crear Días una vez terminada sería una especie de médium a través del cual y gracias a los versos y la música de la flauta mágica, los espíritus que habitaban en el ánfora alguna vez y los mitos que aguarda, se volviesen a despertar, volar y sonar a lo alto. De este modo el *yo* lírico podría comunicarse con las voces de la Antigüedad. El cometido del ánfora se parece a los fines del oráculo que ayuda al ser lírico conocer a los orígenes y conectarse con ellos.

La comunicación con sí mismo de nuevo encontramos en la poesía efrástica de Darío, titulada *La Fuente*, publicada en el año 1899. La imagen de fuente en forma de una “copa de plata” hace alusión a un recipiente que se utiliza en los rituales de iniciación a un nuevo nivel vital en el momento de inquietud espiritual:

*Joven, te ofrezco el don de esta copa de plata
para que un día puedas colmar la sed ardiente,
la sed que con su fuego más que la muerte mata<...>.*

En estos versos Darío mantiene la proto-esquema de la éfrasis dialogal en el que el autor es el consejero, el sabio que se dirige al joven poeta anónimo. En este caso incluso parece coincidir con la propia imagen de la copa que habla y aconseja, el modo que ya habíamos visto en los epigramas helénicos.

En los versos que continúen la poesía, se le hace saber al lector sobre una fuente especial y mágica y se le indica el camino hacia ella:

*<...>Más debes abrevarte tan sólo en una fuente,
otra agua que la suya tendrá que serte ingrata,
busca su oculto origen en la gruta viviente
donde la interna música de su cristal desata,
junto al árbol que llora y la roca que siente.*

Los elementos obligatorios que aparecen en el lugar de destino son la música liberadora, la naturaleza que se emociona y tiene sentimientos, la gruta como un lugar de la regeneración y de la vivificación que tiene la fuerza de la naturaleza y abre caminos a todas las aspiraciones. Según el guía sabio enajenarse en ellos es una condición imprescindible para iniciar un camino del verdadero artista. Y, además, el peregrinaje espiritual debe seguir las siguientes instrucciones:

*Guíate el misterioso eco de su murmullo,
asciende por los riscos ásperos del orgullo,
baja por la constancia y desciende al abismo
cuya entrada sombría guardan siete panteras:
son los Siete Pecados las siete bestias fieras.
Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo.*

Las panteras, a nuestro entender, no solo se relacionan en estos versos con los pecados, sino aparecen como guardianas de ultramundo y como uno de los símbolos del corte de Dionisio cuyas imágenes aluden a la procreación y renacimiento (Becker, 2009: 326). Al mismo tiempo anotamos alusiones a ánforas y copas originadas en la poesía grecolatinas como fuentes del agua reparadora en el camino hacia uno mismo. Propio poeta reconocía que el poema se refiere al “autoconocimiento y la exaltación de la personalidad”. Como escribe, H. M. Rosi, en este soneto el sentido se aclara en las dos palabras finales:

un filósofo-poeta o Darío mismo recomienda a un joven anónimo una pauta de conducta a la vez vital y artística, bajo la forma de una alegoría. Como norma de vida, la poesía exhorta a buscar el secreto de la serenidad mediante el ejercicio de la autoconfianza y la perseverancia, a través de la experiencia y superación de los pecados capitales, hasta llegar al interior recóndito del ser donde se halla la clave del conocimiento propio (Rosi, 1976: 490).

En las imágenes del agua y la fuente Humberto ve, por un lado, ecos de los libros sapienciales, citando, por ejemplo, las frases como: “Bebe el agua de tu cisterna y los raudales de tu pozo”. Por otro lado, habla de alusiones a conocidos pasajes del Evangelio: “El que bebiere del agua que yo le daré— le dice Cristo a la Samaritana junto al pozo—, para siempre no tendrá sed: más el agua que yo le daré, será en él una fuente de agua que salte para vida eterna”; y más adelante: “Si alguno tiene sed, venga a mí y beba. El que cree en mí (...), ríos de agua viva correrán de su vientre”. Sin negar las observaciones de Rossi, queremos añadir varios matices que provienen, a nuestra forma de ver, de la tradición aún más antigua, la grecorromana.

Por un lado, creemos que Darío recupera el hecho de la entrega de un don o un regalo. En el poema que analizamos se habla de “la copa de plata” como un don que el autor entrega a un poeta que comienza su camino artístico. El sabio autor regala y sugiere aceptarlo como un recipiente mágico que permite ejecutar un ritual de iniciación en el que se asegura el adquirir el conocimiento necesario para convertirse en un verdadero artista. Y, por otro lado, volvemos a ver la interpretación dariana del antiguo motivo de *katábasis* al estilo homérico, donde tomar el agua de la copa es el primer paso hacia la “*gruta viviente*”, es la fuente que asegura el peregrinaje interior en la que el héroe encontrará “*su oculto origen*”. Como parte del camino ritualizado, se debe hacer determinados descensos y ascensos para purificar el alma, y aprender apreciar sobre todo lo emocional y sensible de la naturaleza.

4.5.5. “La gruta de las ninfas” (“Grot nimf”) de Maksimilián Voloshin

En la obra del poeta, acuarelista y filósofo ruso de la Edad de Plata, Maximilián Voloshin, nos ha llamado la atención la imagen de ánforas un poema titulado “La gruta de las ninfas” (Grot nimf’), escrito en el año 1907 del ciclo poético “La estrella Ajenjo” (“Zvezda polin”), período relacionado con la influencia de las doctrinas místico-esotéricas en la conciencia creativa del poeta.

Este poema sumerge al lector en un mundo místico y simbólico donde el caminante humano está llamado a reconocer la Gruta Sagrada. La frase “Amori et dolori” señala la dualidad del viaje: amor y sufrimiento. A través de elementos caóticos y un mar de fuego, el poema describe un torbellino temporal que arrastra hacia las cavernas, donde mortales y dioses acceden por entradas distintas. El amor es el camino para algunos, mientras que para otros es el sufrimiento, y cada uno encontrará su ánfora con la “miel profética” de Eros. La rama de olivo marca la entrada de los hombres al reino de las ninfas húmedas y los misterios perpetuos, donde las náyades tejen telas moradas para sacrificios y las abejas construyen en la oscuridad.

*О, странник-человек! Познай Священный Грот
И надпись скорбную «Amori et dolori».
Из бездны хаоса, сквозь огненное море,
В пещеры времени влечёт водоворот.*

*Но смертным и богам отверст различный вход:
Любовь — тропа одним, другим дорога — горе.
И каждый припадёт к сияющей амфоре,
Где тайной Эроса хранится вещей мёд.
(Voloshin, 2003).*

“¡Oh, humano peregrino! Conozca la Sagrada Gruta
Y la inscripción doliente “Amori et dolori”.
Desde el abismo del caos, a través del mar ardiente,
El torbellino arrastra hacia las cuevas del tiempo.

Los mortales y los dioses tienen entradas diferentes:
El amor es para unos, para otros es el dolor.
Y cada uno se inclina ante el ánfora resplandeciente,
Donde la miel profética de Eros es guardada.”²⁷

El propio título del poema hace referencia al conocido pasaje del escritor y filósofo neoplatónico Porfirio, (s. III d.C.), “La Gruta de las Ninfas”, en el que comenta versos escritos por Homero en la “Odisea” sobre una tal gruta en la isla Ítaca con la descripción el descenso de las almas a la Tierra:

*Sobre el puerto se yergue un olivo de largas hojas,
A su lado hay una gruta agradable y sombría
Consagrada a las Ninfas llamadas Náyades.
Hay también en su interior cráteras y ánforas
De piedra, donde las abejas construyen sus panales,
Y también grandes telares de piedra donde las Ninfas
Tejen telas de color púrpura, admirables a la vista.
También hay manantiales perennes, y dos entradas:*

²⁷ Traducción propia

*Una mira al Norte, por la que bajan los hombres mortales,
La otra mira al Sur, y está reservada a los dioses,
Por ella no entran los hombres: es la ruta de los inmortales (Od. XIII.102-112.
Calvo Martínez).*

Después de resumir brevemente los versos de Homero, Porfirio pasa de inmediato a iluminar el significado simbólico de esta historia. Como bien se puede leer en la interpretación del filósofo místico, la cueva en las profundidades de la tierra es el cosmos; las náyades del santuario son las almas que descienden al mundo del devenir; los tejidos púrpuras que las náyades tejen en los telares de piedra son la carne tejida de sangre que envuelve los huesos de piedra y une las almas a la materia corporal.

Las ánforas cuya representación nos interesa especialmente, zumban abejas y depositan miel, ya que las abejas, según Porfirio, son almas benevolentes que nacen en el mundo, y la miel es un símbolo de purificación y sacrificio a los dioses de la muerte, porque las almas, al entrar en el mundo, se revisten de carne, es decir, mueren y se separan de la inmortalidad, disfrutando de la vida transitoria. Porfirio comenta también sobre dos salidas de la cueva para humanos hacia el Norte y dioses inmortales orientadas hacia el Sur. El Norte es el descenso de las almas asociadas a la vida humana. Y para concluir su tratado, Porfirio elogia a Homero, quien, en su opinión, ocultó en “invenciones míticas” la realidad de “formas divinas”.

A Voloshin este texto, con toda probabilidad, le sirvió como material inicial para su propia interpretación mística y simbólica. Los pocos versos del pasaje homérico y su interpretación porfiriana de exégesis mística neoplatónica sirven de pretexto a Voloshin para proyectar, por un lado, su tragedia particular del alma por el amor no correspondido hacia Margarita Sabashnikova, la mujer a quién amaba Voloshin, según sus biógrafos, y a quién llamaba “Amore” (Liévichiev, 2013). Y, por otro lado, el destino universal de los hombres está “marcado” y hay que aceptar que los aspectos más mundanos de la historia tienen un significado más profundo en términos de la relación entre lo material y lo espiritual. La doctrina teosófica, abrazada por Voloshin, concibe la vida como un peregrinaje: un viaje del alma humana a través de los procesos de “encarnación” y “reencarnación”, donde incluso el dolor y el desamor, vistos como ofrendas agradables a los dioses, poseen una dimensión espiritual que debe ser aceptada conforme a las leyes que la rigen. Igor Liévichiev menciona una carta que Voloshin escribió a Anna Míntzlova, una figura literaria mística y amiga íntima de muchos escritores prominentes de su

tiempo, donde el poeta ruso declara: “He rezado por la encarnación — se me ha concedido. He rezado por mi dolor — está presente” (Liévichiev, 2013).

Al entender el contexto en que Voloshin escribió su poema, es fundamental destacar el papel simbólico que desempeñan las ánforas llenas de panales en este viaje de encarnación. Creemos que estas conservan la alegoría del texto original porfiriano, en el cual las ánforas no solo zumban con abejas, que simbolizan las almas, sino que también depositan miel en lugar de agua. Esta miel, según el filósofo, no solo actúa como un agente que “preserva y purifica”, sino también “simboliza el placer del descenso en la generación como vehículo del esperma” (Porfirio, 1991). En el caso de Maximilián Voloshin, las ánforas de piedra y cráteras citadas del texto filosófico de corte místico son interpretadas, en nuestra opinión, como representaciones simbólicas de los recipientes de almas. Estas almas, impregnadas de la esencia vital, están destinadas a encarnarse en este mundo. Vagan en busca del placer y se entregan a uniones carnales; incluso, en medio del desamor, pueden evolucionar hacia almas más elevadas y, por ello, acaban por aceptar lo que la vida les ofrece. La voz lírica expresa la esperanza de retornar definitivamente a su auténtica patria.

4.6. Écfrasis transformadora en el cuento de Leonid Andriéiev “El Angelito” (“Anguelochiek”)

Leonid Andriéiev es el discípulo literario de Antón Chejov y el contemporáneo de Maxim Gorki, y también de los poetas simbolistas como Andrei Beli, Alexandr Blok y Valeri Briusov. Él mantuvo un cierto equilibrio en el contenido y el método artístico de sus obras entre las dos corrientes principales de su época: el realismo y el simbolismo. A primera vista, la obra de Andriéiev puede caracterizarse como decadente, con sus exploraciones de los laberintos a menudo oscuros del subconsciente humano, pero al mismo tiempo, como en Dostoiévski, sus obras muestran la presencia activa de un componente metafísico en el destino humano, así como su tortuosa lucha interna entre el Bien y el Mal. Cada obra del autor refleja su perspectiva única del mundo, siempre mística, pero al mismo tiempo llena de realismo, o más precisamente, en palabras de Dra. Martynova (1994), de “neorrealismo”, que él entendía como “la capacidad de revelar lo irreal en lo real, lo suprasensible en lo concreto”. A pesar del naturalismo de su prosa, que se caracteriza por una cierta dosis de pesimismo, y sus personajes, a menudo

escépticos, incrédulos y nihilistas, Andriéiev, según lo define Rafael Cansinos, escritor español, traductor y muy buen conocedor de obra de Leonid Andriéiev, el novel ruso los nimba de “simbolismo soñador” y les infunde de “algo misterioso y sobrenatural” (Andriéiev, 1969).

Nuestra atención llamó un cuento navideño escrito por Andriéiev y titulado “El Angelito” (“Anguelochiek”). Escrito en 1889, al comienzo de su carrera como escritor, tuvo un buen recibir en el círculo literario en aquel momento²⁸.

La historia transcurre en casa de Sashka, un colegial de edad de pavo que crece en una familia de clase baja y sin medios, donde su madre es una alcohólica y su padre, quien en el pasado estuvo enamorado de una señora de clase más alta que él, ahora está enfermo y sin ganas de cambiar nada en su vida. Un día a Sashka le invitan a celebrar la fiesta de Navidad a casa de esta señora. Mientras siga la fiesta decorada a lo alto, este niño grande y pobre se encuentra muy ajeno en el ambiente de niños limpios y arreglados a medida de sus familias de bien. De pronto le empieza molestar la presencia de la señora, la constante crítica por parte de otros invitados por sus notas y actitud malas, incluso malignas.

En el momento culminante de perder su “guerrilla” moral externa con el alrededor e interna y más íntima, consigo mismo, Sashka contempla a una figurita de cera en forma de ángel. A continuación, Andriéiev introduce la descripción ecfrástica del angelito al estilo antiguo como parte de una narrativa:

Era un angelito de cera, colgado al desgaire en el fondo de las ramas oscuras, y que parecía literalmente gravitar en el aire. Sus diáfanas alitas de libélula temblaban por efecto de la luz que sobre ellas caía, y todo él parecía vivo y pronto a alzar el vuelo. Sus rosadas manitas, de dedos primorosamente modelados, elevábanse a lo alto, y tras ellas tendíase la cabecita, rizada de caracoles<...>(Andriéiev, 1969: 959).

La imagen angélica descrita hace vernos claramente que esta figurita no es solamente un simple adorno del árbol navideño, sino es una bella obra de arte en miniatura moldeado por la mano de un artista ignoto que representa un ser alado muy especial.

A nuestro juicio, por medio del encuentro con la obra artística y su descripción ecfrástica se consigue interrumpir el flujo narrativo del cuento con la intención de marcar

²⁸ En las notas finales de la versión original (en lengua rusa) de este cuento Alexandr Blok, el poeta ruso modernista, encuentra similitudes con el cuento de Fedor Dostoiévski “Un niño en la fiesta de Navidad de Cristo”. Parece ser este tipo de cuentos en género tradicional de cuentos pascuales y navideños se practicaba por los escritores de la época.

un antes y un después en la vida de sus personajes. Nos resulta evidente que es un fragmento del texto donde gracias a la écfrasis que representa tradicionalmente un instante, se detiene el tiempo y se cambia la perspectiva del desarrollo de la historia, y por otra parte se consigue ampliar el estado psicológico del protagonista del cuento hacia su dimensión más profunda, más espiritual, de carácter transformador y salvador, lo que, a nuestro entender, es propio del género de un cuento navideño. Veamos, como cambia la noción espacio-tiempo del cuento y el estado anímico de Sashka y de los que le rodean.

Al principio, en la inocente alma de Sashka, se le despertaba un pequeño demonio cuando se vengaba de la vida dura que se le hacía interminable: pegaba y asustaba a sus compañeros, rompía los libros, mentía a los profesores y a su madre, gritaba volviendo locos a los demás con sus gritos, hacía caricaturas en su cuaderno de apuntes y tenía claro que nunca perdería perdón por ello, aunque se le aspasen.

Antes de ver el angelito Sashka está “malhumorado y triste”, como sí “algo malo incubase en su ulcerado corazoncito”, le entran ganas “de dar un empujón al arbolito para que se bamboleara y se desplomase sobre aquellas radiantes cabecitas” de chicos arreglados y limpios que le rodean. Se siente solo, sin nada y sin nadie, sin lugar a donde ir, parece “como si unas manos férreas le estrujasen su corazón hasta exprimírle la última gota de sangre” (Andriéiev, 1969: 959).

Observemos como a contemplar al angelito, que actuaba sobre él como si fuese un imán, “los menudos ojillos de Sashka rebrillaron de asombro y su cara, por un momento, asumió su expresión habitual de insolencia y descaro” (Andriéiev, 1969: 959).

Al mismo tiempo, el niño se identifica con este ser inesperado que

al contrario de otros juguetes que parecían ufanarse de verse colgados en exhibición, tan lindos, de aquel brillante abeto, el angelito estaba triste y temeroso de aquella luz tan refulgente y adrede se ocultaba en el oscuro verdor para que no lo viesan (Andriéiev, 1969: 960).

A nuestro parecer el angelito es como si fuese el molde donde se esconde el reflejo del propio ser de Sashka, y es por ello en este momento el niño sentía una natural afinidad con él. La parte del abeto que Sashka podía ver y “que estaba más débilmente iluminada que los otros y constituía su reverso, hubo de ver aquello que faltaba en el cuadro de su vida y sin lo cual todo a su alrededor resultaba tan vacío, como si todos aquellos seres careciesen de vida. <...> Y cuanto más atentamente lo miraba, tanto más significativa y grave se le hacía la expresión del angelito. Era infinitivamente lejano y desemejante a todo cuanto allí lo rodeaba.” (Andriéiev, 1969: 960). Le provocaba un ardor de cabeza y

una plena disposición de lucha mortal por el angelito y se ansía a todos los posibles recursos para conseguirlo, hasta que luego arrepentirse de sus hechos y quedarse de rodillas a merced de la señora, juntando sus manos “en la forma antedicha”, sin poder llorar.

Los dos extremos que conviven en este ser humano, un pequeño demonio y un angelito, empiezan luchar. El niño utiliza todos los medios malignos para conseguir su parte angélica. Se humilla, se arrepiente, odia y exige, enseñando y rechinando los dientes como un animalito transmitiendo miedo. Esta actitud también se repite cuando se encoge al estilo de una pantera que se prepara a embestir y lanza por su ángel guardián:

las dos manos con que Sashka cogió el angelito parecían tensas y aprisionantes como dos férreas tenazas; pero al mismo tiempo, tan suaves y circunspectas, que el angelito habría podido hacerse la ilusión de volar por los aires. —¡A...ah!...- broto un prolongado y desfalleciente suspiro del pecho de Sashka.

A partir de este momento hay un después en el interior del niño quien ahora protege y cuida al angelito. La écfrasis hace un cambio de uno a otro, como si rompiese un hechizo de un ser joven malo y lo que se vuelve al estado original, se recordase “el dorado” de su ser: inocente, tierno, luminoso y feliz. Andriéiev es muy generoso en describir este nuevo estado del niño: en sus ojos radiantes brillan “dos menudos lagrimillas y allí se quedaron, no habituabas a la luz”, “una mansa y breve sonrisa, rayana en un sentimiento de alegría ultraterrena”, “parecía como si al rozar el angelito con sus tiernas alas el hundido pecho de Sashka hubiera sucedido algo fausto, algo luminoso, cual nunca ocurriera en esta triste, pecadora y sufriente tierra”.

Para el niño era difícil explicar el “secreto poder” que le atraía hacia este ser alado y la sensación de que lo había amado más que a su padre y que a todo lo demás. Esta nueva sensación le hacía perplejo e inquieto, volviéndole muy entusiasta para intentase devolver algo lo que le había pertenecía siempre y fue sacado de su corazón: ¡Oh, querido, mi querido angelito! balbuceaba o murmuraba él con sus manos en el pecho. La cara del angelito, con palabras de Andriéiev, “llevaba estampado el sello de otro sentimiento imposible de expresar con palabras y de definir con el pensamiento, y solo asequible a la comprensión de aquel mismo sentimiento.”

El escritor quiso, a nuestro juicio, hacer evidente que todo y todos al alrededor de Sashka y angelito también está afectado. La fuerza de su rostro resplandor parece que como si nublase el propio árbol de navidad, se sonrió ya con alegría la dueña de la fiesta,

y tiembla “el seco rostro del señor calvo” y los chicos se quedan “en un vivo silencio” como si les rozase “el soplo de la humana dicha”.

Como la culminación de este acto de intervención casi milagrosa de algo incomprensible, en “un breve instante” todos notan “una semejanza misteriosa entre el desgarrado estudiante que se salía del traje y la carilla del angelito” (Andriéiev, 1969: 961).

Sashka de nuevo se identifica con este ser alado, parece, a nuestro juicio, más integro ahora, y por ello se siente más en paz consigo mismo lo que le llena de una alegría incontrolable.

Creemos que un escritor ruso modernista como Andriéiev introduce la descripción ecfrástica de un ser alado como el angelito, tan poderoso en su belleza y pureza, con el objetivo de proyectar no solamente hacia la forma sino al contenido de esta imagen angélica e integrar alguna de sus simbologías que existen en la cultura occidental.

Ya se conocen algunas modalidades de manifestación literaria moderna del ángel, como, por ejemplo, los ángeles celestiales bíblicas de la Sagrada Escritura (en la anunciación del arcángel Gabriel a Virgen María (Lc 1:26-37) y la revelación del ángel a los pastores sobre el nacimiento del Cristo (Lc 2, 10)). (Andriéiev, 1969: 961).

Teniendo en cuenta el carácter navideño del cuento este podría ver en el angelito la imagen religiosa cristiana del ángel divino que desciende del más allá con el fin de traer algún mensaje y hacer creer en él.

Pero tras analizar a fondo la écfrasis, creemos que el angelito tiene carácter más de ángel de la guarda o ángel custodio. Según el estudio de J. Marín, este “ser alado” interviene con la intención de ayudar a una persona y que “en su mediación salvífica para con los mortales ha gestado un prototipo concreto que integra esta dimensión como su eje y fundamento” (Marín Ureña, 2004: 5). En caso de Sashka, su ángel de la guarda que se refugió en el adorno artesano de Navidad y pese a que la realidad en el plano terrestre se le impone anulando el ánimo y esperanza, en su vida cabe suceder algo milagroso gracias al encontrarse con lo bello e idílico. Aunque siendo fugaz e instantáneo esta fuerza de más allá aprovecha su tiempo para ser revelador y transformador.

Por último, respecto a la imagen de ángel, podemos sospechar que Andriéiev pudo plantear en este cuento, directo o indirecto, la idea de una cohabitación entre demonio y ángel en cada ser humano, y el deseo de buscar el último cuando el primero actúa con

exceso²⁹. Sasha existe, ya que resulta difícil decir vive, en un desacuerdo con la realidad que, a nuestro juicio despierta un pequeño demonio que vive en él y que actúa en la defensa de su ser sensible y desprotegido como el angelito.

Si analizamos de qué modo el padre de Sashka contempla el angelito veremos claramente una más de las funciones de la écfrasis que es desvelar el pasado ante los ojos de quien lo contempla³⁰, donde se le restaura un pasado idílico, paradisiaco, lleno de amor aún no perdido:

Todo lo bueno y resplandeciente sobre el mundo, todo el hondo dolor y la esperanza del alma que clama a Dios, lo concentraba en sí mismo el angelito, y por eso irradiaba tan suave y bendita luz, por eso templaban si rumor sus traslúcidas alitas.

Su padre cuando lo ve también contempla algo especial en el angelito que capta su atención, deja los ojos “sin pestañar” y le alegra igual que a Sashka. Era algo que le atraía y que no se podía definir con palabras:

Aquel angelito habíase dejado caer del cielo, donde estaba su alma, y vertido un destello de luz en la gris y a humada habitación y en la negra alma del hombre al que todo se lo habían quitado: amor, felicidad y vida. Sus ojos, sin pestañar miraban al angelito, y bajo su mirada volviese este más grande y luminoso, y sus alitas empezaban a temblarle con temblor silencioso y tofo cuanto había alrededor-en la pared de tablas cubiertas de tizne, la sucia mesa, Sashka-; todo aquello se fundía en una sola uniforme masa gris, sin claroscuro. Y al enfermo, le parecía, con el natural asombro, oír una voz lastimera que venía de aquel mundo maravilloso donde el viviera antaño y del que para siempre se viera proscrito. Allí no sabían nada de la sucia y ruin hostilidad, de la triste y ciegamente cruel lucha de egoísmos; allí no sabían nada de los tormentos del hombre, recogido, <...>Allí todo era limpio, alegre y claro, y toda aquella pulcritud salía a recibir a la alna de aquella a la que él había amado más que a su vida y a la que perdiera, en tanto conservaba su vida inútil <...>”

Para el padre de Sashka la realidad es cruda y llena de desesperación a cambio el pasado se pinta de dorado, es lucido y tiene efecto de calmante. La écfrasis una vez más actúa para contrastar dos estados opuestos.

Destacamos otro aspecto importante de la écfrasis. El investigador de la obra del escritor ruso, Dr. Lánschikov, señala la presencia en sus obras de dicotomías

²⁹ Véase (Marín Ureña, 2004: nota 11). , *op. cit.* (nota 11). Sobre el demonismo estético del escritor, véase (Andriéiev, 1969).

³⁰ En el antiguo significado griego de la palabra “ekphrasis”, la preposición “ek” contrae otros matices que aportan una comprensión más a fondo de esta figura retórica y literaria. Como lo anota R. Webb, “ek” no refiere “a naturaleza separada de pasaje descriptivo” y con ello no lo saca de fondo narrativo, al contrario, “la preposición tiene un intenso empuje que significa “in full”, “utterly”. Y que componer un ek-phrasis es “to tell in full”, dar todos los detalles (Webb, 2009: 74).

fundamentales como tierra/cielo, oscuridad/luz, pared/puerta (Andriéiev, 1982). La écfrasis por su naturaleza facilita el encuentro de conceptos opuestos, crea tensión, una “situación de conflicto” ante los ojos del lector, haciéndolo así un participante activo en la historia. Este contexto agonial, tesis/antítesis, finalmente conduce a la síntesis y a la resolución del principal problema artístico. Desarrollando la observación de A. Lánschikov, notamos que en el cuento que analizamos, la vida del personaje principal, Sashka, simboliza, en nuestra opinión, lo “ctónico” y “oscuro” de su comienzo, la situación del niño refleja la decadencia del espíritu y aún no reconocido, pero presente en su alma, el deseo de no existir. El autor habla de esto al principio del cuento, cuando informa que el niño tenía solo trece años, y por lo tanto “no conocía todas las formas en que las personas dejan de vivir cuando lo desean”. Sin embargo, justo en ese momento de su “muerte” interna, se introduce la imagen de un ángel, que simboliza el cielo, la luz y la esperanza.

Tratemos de entender otro cambio importante que ocurre en el alma del personaje principal. Basándonos en los comentarios de la investigadora española Dra. Montero, quien señala que los conceptos de “muerte” y “nacimiento” del sujeto “establecen los límites del ser humano como construcción de identidad de uno mismo' (Montero 2007: 215-219), podemos suponer que, al confrontar estos conceptos en la écfrasis, el autor lleva al lector a un nuevo nivel de diálogo y permite introducir otras “voces textuales” requeridas. Discursos existencialmente significativos, personales y espirituales obtienen su propia voz, y de esta manera se reinterpreta todo el texto. El primer discurso lo personifica el personaje principal, y el segundo, espiritual, la imagen del ángel. La hermenéutica del discurso del objeto de arte permite superar el pensamiento de la muerte, la vida y el propio personaje principal renace a través del acto de arte.

Por otra parte, en la iconografía cristiana, el ángel es un ser espiritual, un mensajero enviado para cumplir la voluntad divina (Areopagita, 1995). A través de su descripción en el campo profano de la narración se introduce el símbolo de lo sagrado, un símbolo de otro orden de ser, consolador y salvador. Aquí también podemos hablar de otra dicotomía de carácter tradicionalmente cristiano, a saber, sufrimiento/salvación, que el personaje principal del cuento tiene que experimentar.

Al final de cuento el angelito casi divino de cera se deshace por el calor de la chimenea, se convierte en una mancha pisada por un bicho terrestre, como si no hubiera pasado nada todo vuelve a su estado inicial. El lector puede especular el autor del cuento

le inclina hacia su pesimismo místico, según lo define Cansinos. Pero a nuestro juicio, la interpretación puede tener otro matiz, más optimista porque queda un recuerdo lindo y muy presente del angelito en la memoria del niño y de su padre. La vida parece seguir la misma pero ya no lo es y no lo será. Recordemos que Fyodor Dostoiévski consideraba que la armonía eterna que se materializa en la escritura o en imágenes de arte, puede actuar con tanta fuerza en el alma, que nuestro espíritu se vuelve más sensible al efecto de la belleza. Según él, la armonía puede actuar majestuosamente en nuestra conciencia, y es útil porque vierte la energía necesaria para apoyar nuestras fuerzas y por eso en un momento preciso puede tener un efecto beneficioso sobre nuestro estado psicológico, e incluso sobre nuestro destino. Así, hay una conexión hereditaria entre Dostoiévski y L. Andriéiev.

Como observación final queremos añadir que, si Dostoyevski en su cuento navideño hace morir al niño protagonista y le junta directamente con su ideal, con Jesús, el Salvador, a cambio Andriéiev desarrolla otro escenario, donde sin relacionarlo con una determinada religión, mantiene la creencia en la posible existencia de una fuerza sobrenatural, enigmática y transformadora que puede refugiarse en la imagen angélica y que puede integrarse al texto gracias a la descripción efrástica.

4.7. Conclusiones del capítulo IV

En el capítulo que acabamos de finalizar, como punto de entrada hemos señalado la dimensión espiritual del arte en la cultura hacia finales del siglo XIX y principios del XX en un contexto del creciente desencanto con el materialismo industrial y tecnológico que potencia una percepción utilitaria del mundo, que lleva al pesimismo y al desespero extremo. Durante esta época, muchos artistas y escritores buscaban trascender lo tangible y explorar temas de existencia, diferentes espiritualidades y estéticas transformadoras. Para estos fines, el patrimonio filosófico artístico y literario de la Antigüedad sirvió como una de las importantes fuentes de ideas para estudiar y aplicar.

La segunda observación anota una actitud especial hacia las formas externas y bellas de las artes y su aprecio no solo como recipientes tangibles, pero también como depósitos de fuerzas y poderes. Los artefactos se convierten en un puente hacia una realidad oculta a los ojos y a otras relaciones espaciotemporales y, en este sentido, uno de los importantes atributos estéticos de la transformación de la realidad.

Con el objetivo de aclarar los motivos principales que mueven a los autores de la época del modernismo a recurrir a las representaciones visuales en su creación poética los primeros textos que hemos escogido para nuestro análisis han sido la écfrasis escultórica de una estatua mutilada y una fuente rota y seca creadas por los poetas simbolistas ruso y español, Innokenti Annenski y Juan Ramón Jiménez.

Las imágenes ruinosas de ambos poetas crean una distancia, una “brecha” de aquella fuente y estatua antiguas, proveedoras de belleza y de aguas respectivamente. Ambas representaciones representan el momento muerto y decaimiento de la cultura actual distanciada del pasado clásico. Recordando imágenes sepulcrales, ambos parecen son tumbas del olvido. Sin embargo, destacamos que la negación de la vida en las dos obras no es absoluta. Más bien, el sueño dentro de sus textos refleja un anhelo repentino por recuperar la movilidad y la vitalidad. La écfrasis, como recurso literario que anima el objeto artístico contemplado y descrito, permite que el lector perciba el efecto contrario: la vida parece renacer en la poesía ecfástica. Aunque las poesías seleccionadas dejan un regusto melancólico, trascienden las barreras espaciales y temporales, convirtiéndose en la memoria de un gesto verbalizado.

Las écfrasis seleccionadas de las obras del sevillano Luís Cernuda y moscovita Valery Briusov abren el estudio de la hermenéutica de la estatua en la poesía simbolista. Señalamos que las imágenes de los dioses paganos aparecen como médium para invocar sus poderes resolutivos en aquellos tiempos de incertidumbre histórica y personal de cada uno de los poetas. Ellos intentan reanimar el espíritu antiguo y se ofrecen como sus nuevos devotos. Los tiempos remotos cuando gobernaban los dioses del olimpo, cuando el orden de la organización del mundo parecía mucho más cercano al ideal y se apreciaba lo bello en la naturaleza y en el arte, los poetas modernistas veían como una propuesta para el futuro que podría venir a cambio del pesimismo y la insatisfacción existencial del fin del siglo. Hemos visto como los autores de la época del Romanticismo recupera la visión de la estatua antigua como objeto bello y misterioso-filosófico. A cambio, la poesía modernista se apropia de los antiguos valores paganos de las imágenes de los dioses convertirlas en el objeto devocional.

En caso de las representaciones poéticas de los dioses de amor realizadas por Delmira Agustini y Valery Briusov, a través de un lenguaje que revitaliza su significado mágico-religioso, un aspecto que era central en la poesía antigua, sus autores actúan y

coactúan con las estatuas de los dioses de amor como si estas fueran dioses mismos y pudieran intervenir en el trascurso de sus vidas.

La écfrasis estatuaría modernista mantiene la misma devoción y veneración a las fuerzas de atracción tanto física como sexual que hemos conocido en la lírica clásica amorosa. También esconden la esperanza de una revelación del futuro. En caso V. Briusov parece más bien una invocación ficticia con el fin de convertir el deseo carnal en un acto oculto de transformación. En caso de D. Agustini parece más bien una plegaria de lo íntimo ante una estatua real o imaginaria.

Las representaciones de ánforas y copas que hemos elegido ejemplos de las écfrasis decorativas forman parte de las poesías de Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío y Leopoldo Díaz en lengua castellana y de Maksimilián Voloshin en lengua rusa. Una vez explorado el valor cultural de ánforas de vino y su presencia en la lírica grecolatina, hemos podido indagar en la pervivencia de los importantes motivos clásicos en la poesía de autores castellanos que, directa o indirectamente, está relacionado con el ánfora en relación con el vino: la regeneración continua y la esperanza de inmortalidad. En caso de M. Voloshin, la aparición de ánfora se enmarca en un contexto más complejo relacionado con el texto homérico e interpretado a posteriori por el filósofo neoplatónico, Porfirio. Ánfora, en este caso, representa el recipiente del alma del protagonista que sufre desamor como regalo de Eros para vivir la encarnación.

Después de analizar un cuerpo de écfrasis modernistas con las representaciones visuales de imágenes clásicas, hemos incluido en este capítulo, como ejemplo, el análisis del objeto de la iconografía cristiana en un texto bastante poético del simbolista ruso, Leonid Andriéiev. La figura de un ángel de cera aparece como un ser espiritual enviado como mensajero para salvar al protagonista de la historia. A través de su descripción en el campo profano de la narración se introduce el símbolo de lo sagrado, un símbolo de otro orden de ser, consolador y salvador, enmarcado en la dicotomía de carácter tradicionalmente cristiano, sufrimiento/salvación, que el personaje principal del cuento tiene que experimentar. Dicho ejemplo igualmente destaca el poder que le otorgaban los simbolistas al arte. Aunque la écfrasis clásica se puede encontrar con más frecuencia en la literatura finisecular, el estudio de la écfrasis cristiana en la literatura de este u otros períodos de interés podría ser una nueva dirección de investigación de este recurso literario. Manteniendo el modo comparativo del análisis, se podría conseguir unos resultados interesantes y enriquecedores.

CAPITULO V. LA ECFRASIS ARQUITECTONICA EN EL PRIMER MODERNISMO

5.1. La representación del Altar de Pérgamo y su interpretación en Ivan Turguiéniev, Dmitri Mieriezhkovski y Salvador Rueda.

Diez de Velasco Abellán (2006) ha demostrado que la cultura griega privilegió la imagen y la “inmediatez de la comprensión del lenguaje pictórico”. La iconografía, escribe Diez de Velasco (1995), se convirtió en “un instrumento fundamental en la argumentación”, “una pieza clave” para entender el desarrollo de mitos que carecen de las barreras mentales erigidas por el lenguaje escrito. Por lo tanto, nuestro estudio privilegia este tipo de documentación en el análisis y la argumentación que se desarrollan a continuación.

En momentos de grandes cataclismos, la humanidad siempre ha recurrido al pasado, intentando encontrar en él las claves para resolver los problemas de la contemporaneidad. Los descubrimientos arqueológicos en el continente europeo a principios del siglo XX fueron un gran impulso para la conciencia creativa de los simbolistas, impulsándolos tanto a la construcción de conceptos teóricos como la creación poética.

5.1.1. El concepto de la belleza clásica en *Ivan Turguiéniev*

De modo de introducción, anotamos un hecho de que, en enero de 1880, durante su viaje a Berlín, el novelista ruso Ivan Turguiéniev, hizo una visita a Altes Museum de la capital alemana. Se decidió que sería una gran idea leer los monumentos. Los restos de los relieves monumentales de Altar de Pérgamo ubicados en el museo causaron unas profundas impresiones en el escritor, por lo que decidió expresarlas verbalmente en un breve ensayo titulado "Excavaciones de Pérgamo".

Los manuscritos de ese texto se perdieron y se recuperaron en la correspondencia y recuerdos escritos de Turguiéniev. Según los testimonios de sus compañeros, escritores y eruditos, M.M. Stasyulievich (1884) y A.F. Koni (1913), el ensayo se creó de manera improvisada y espontánea: primero, el escritor compartió sus recuerdos en voz alta en una reunión con otros poetas y críticos, y luego se encerró en una habitación de Stasyulievich para plasmarlo todo en papel. En marzo del mismo año, ese texto se publicó como "Una

carta al editor" en la principal revista liberal de Rusia de finales del siglo XIX, *Vestnik Evropy*.

Aunque no transmite la misma intensidad con la que él lo había contado, sigue siendo uno de los bellos fragmentos de Turguiéniev en el campo del arte. Además, y esta es una de las razones principales por las que hemos elegido este texto, integra importantes conceptualizaciones sobre la belleza, el arte y su influencia en el espíritu del hombre. Los relieves monumentales del Altar de Pérgamo no solo le causaron una profunda impresión, sino que marcaron el inicio de un cambio en la comprensión modernista del arte y la cultura del antiguo mundo mediterráneo. El análisis de este texto da comienzo del estudio del significado de este monumento arquitectónico y escultórico en la estética del modernismo ruso que explora el material filológico y lo combina con el conocimiento de base histórica y arqueológica.

En esta parte de nuestro estudio queremos demostrar que el modo de describir las figuras del friso principal del Altar que utiliza Turguiéniev, por medio de la écfrasis como recurso literario, le convierte en uno de los precursores de la percepción estética de los modernistas rusos.

Antes de proceder a la interpretación literaria de Turguénev, primero debemos investigar la génesis de la obra visual representada en el texto, las fuentes del mito relacionadas con ella y la esencia del arte clásico.

5.1.2. Descripción histórica y arqueológica del altar de Pérgamo

En colaboración con el Doctor en Arqueología por la Universidad de Granada, İnanç Yamaç, he hecho un previo análisis histórico y arqueológico de esta magnífica obra escultórica y la ciudad que la acogió.

Según las observaciones realizadas, Pérgamo fue una de las ciudades más prominentes e importantes de Asia Occidental Menor. Especialmente, se convirtió en uno de los principales centros de la región en las épocas helenística y romana. Está aproximadamente a 15 km del mar y ubicado en el fértil valle del Caico, donde se encuentran los ríos Keteios y Selinus. Los hallazgos de las excavaciones arqueológicas muestran que había un asentamiento arcaico en el área antes del siglo V a.C., donde se fundó la ciudad. Jenofonte mencionó por primera vez a principios del siglo IV a.C. Sin embargo, el desarrollo real ocurrió en el siglo III a.C. Filetero, uno de los generales del

período helenístico (281-263 a.C.), proporcionó el desarrollo de la ciudad. Así, Pérgamo fue uno de los centros políticos y culturales más brillantes del mundo en los períodos de Eumenes I (263-241 a.C.) y Atalo I (241-197 a.C.) (Sevin, 2001: 52).

El hecho de que los gálatas llegaron a Anatolia en el 278/77 a.C. causó el deterioro del equilibrio militar y político en Anatolia occidental. Atalo logró derrotar a Gálatas y salvar a su país de la amenaza de invasión. Como resultado, comenzó a usar el título de Rey de Pérgamo. Su sucesor, Eumenes II (197-159 aC), entregó una gran parte de las tierras occidentales de Anatolia. El reino de Pérgamo alcanzó el apogeo de su poder y gloria a partir de esta fecha. La famosa biblioteca de Pérgamo, que vino después de Alejandría, con una capacidad de 200000 libros y el Altar de Zeus, que se ubica ahora en el museo de Berlín, también se construyó durante este período. Después de la muerte de Atalo III como resultado de una enfermedad en 133 a. C., y según su voluntad, el Reino de Pérgamo se dejó a Roma. Sin embargo, la ciudad continuó siendo uno de los centros culturales de su época, al tiempo que mantuvo su importancia en la dominación romana. En el siglo I, la ciudad continuó desarrollándose como una capital de convento con sus pueblos cercanos. Los emperadores romanos, como Augusto (27 a.C.-14) y Adriano (117-138), tenían muchas actividades de construcción en estas tierras de la provincia de Asia. En este momento, la ciudad se extendió fuera de las murallas de la ciudad hasta la llanura donde se encuentra la ciudad moderna. De hecho, un templo romano para los dioses egipcios, el "Salón Rojo", es la prueba más importante de esta expansión. Durante la era cristiana, la ciudad tenía una de las siete iglesias más antiguas de Asia. Más tarde, se convirtió en un centro obispado afiliado a Metrópolis de Éfeso (Akurgal, 2005: 53).

Las excavaciones científicas en la antigua ciudad de Pérgamo que llevaron al redescubrimiento de su Gran Altar fueron iniciadas por el ingeniero alemán Carl Humann (1839-1896). Al llegar a Bergama, en el oeste de Turquía, Humann vio a los residentes de la ciudad desenterrar fragmentos de antiguas obras de mármol para quemarlas en hornos de cal. Después de que solicitó con éxito a los funcionarios locales que protegieran los monumentos antiguos, Humann apeló a los Museos de Berlín, con la esperanza de convencerlos de que emprendieran excavaciones allí. Con ese fin, excavó relieves de las ruinas bizantinas de la ciudad y los envió a Berlín, donde atrajeron la atención del destacado arqueólogo Alexander Conze, quien en 1877 sería nombrado director de la colección de esculturas de Berlín.

Como primera prioridad, se le encargó a Humann que buscara fragmentos adicionales de los relieves del altar y ubicara los cimientos de la estructura. Losas de un friso que representa la Gigantomaquia, una batalla mítica entre dioses y gigantes y de un friso más pequeño en la vida de Télefo, el hijo de Heracles, se encontraron construidos en las paredes de las defensas bizantinas.

Enviados a Alemania, los relieves y otras esculturas se exhibieron temporalmente en el Museo Altes, donde provocaron una inmensa emoción en los círculos arqueológicos y en la sociedad de Berlín en general. Como afirmó Humann con entusiasmo en su informe de trabajo, “¡Hemos encontrado toda una época artística!”.

Las impresiones de Ivan Turguéniev incluyeron algunos datos históricos sobre Altar:

Reserven para mí dos o tres páginas de su revista para que pueda compartir con mis lectores la profunda impresión que tuve en mi reciente viaje por Berlín, los altos relieves de mármol de la mejor época de la escultura ática comprados por el gobierno prusiano (siglo III AC), inaugurados en Pérgamo (y no en la antigua Troya) que fue la capital de un pequeño reino de Asia Menor, primero conquistada por Roma, al igual que todo el mundo griego, y luego arruinado por una afluencia de bárbaros (Turguéniev, 1982: 326-327).

En 1990, la investigación sobre el Gran Altar, también llamado el Altar de Zeus, se reanudó y gracias al análisis de los hallazgos cerámicos se confirmó que el altar se remonta a alrededor de 173 a.C.

Este edificio monumental, que solo se puede ver hoy en día cimientos en la Acrópolis de Pérgamo, fue construido para la memoria de las victorias contra los gálatas. El Altar sube en un podio de tres niveles. Un stoa en forma de herradura rodea todo el altar de mármol, ubicado en el centro. La plataforma rectangular abierta con base de altar de mármol se alcanzó con veinte pasos desde el lado oeste. Así, la estructura estaba aumentando en cuatro niveles de abajo hacia arriba. En la parte inferior, había un *crepidoma* cuadrado con cinco pasos. El altar sirvió de ejemplo para muchas estructuras similares, como el famoso Ara Pacis en Roma. Como una característica importante, los relieves en la estructura no están en el segundo plan y juegan un papel importante como la estructura en sí. El Altar Zeus no era solo un lugar para ser adorado, sino también un símbolo de batallas muy exitosas y una especie de monumento victorioso del reino. El altar de Zeus estaba en un principio a 25 m bajo del templo de Atenea y era una estructura de culto en sí mismo que se ofreció a Zeus, Atenea y posiblemente a todos los dioses.

5.1.3. La Gigantomaquia en I.Turguéniev

La victoria de los dioses olímpicos contra los Gigantes se representó como un gran relieve en el friso de 120 m de largo y 2,30 m de altura en la base del Altar de Pérgamo (Akurgal, 2005: 44-53). El friso está hecho de más de 100 losas de mármol adheridas a una base donde las figuras sobresalen de la superficie, por lo que son casi tridimensionales. El conjunto de escaleras que le rodea hace que la escena se vea muy dramática.

El friso ilustra la Gigantomaquia, probablemente, la principal batalla mítica entre los dioses olímpicos y los gigantes que luchan por la supremacía del cosmos. Como bien se conoce, los gigantes fueron los primeros dioses primordiales, los hijos de Gea (madre Tierra), y los dioses olímpicos fueron los dioses recién llegados. La historia proviene de la mitología griega, descrita por Homero (*Odisea*, VII, 59, 206) y Hesíodo (*Teogonía*, 183 y ss). El desarrollo de este mito afecta un cambio en el orden universal (Grimal, 1984: 216). Después de este episodio, comenzó una nueva era para la humanidad, gobernada por los hijos de Cronos y Rea, quienes después de haber dividido el dominio del Universo establecieron su residencia en el Olimpo. Como señala M. Rodríguez (2009), la primera referencia de texto hecha para el combate ofrece Píndaro (*Nemea*, 1, 67) y Apolodoro de Atenas amplía la descripción del cuento épico (*Biblioteca mitológica*, I. 6, 1-2). En la literatura latina, las imágenes de gigantes están descritas por Ovidio (*Metamorfosis*, I) (Rodríguez, 2009: 7-26).

Gigantomaquia es una idea sublime, la más grande de la Epopeya y como resultado, “se convierte desde el siglo VI a.C. en un tema favorito de los artistas, ceramistas y escultores griegos, quienes vieron en sus imágenes un medio eficaz de expresar ideas relacionadas a la convivencia cívica, a la religiosidad o los temas políticos” (Rodríguez, 2009: 7-26).

Según la leyenda, solo un mortal puede derrotar a los gigantes, así que los dioses del Olimpo pidieron ayuda a Heracles y salvaron al Olimpo (Erhat, 2008: 116-117). De esta manera, los reyes de Pérgamo ganaron un orgullo de importancia, sus antepasados salvaron el Olimpo y, como ellos, salvaron a Asia Menor con la derrota de los gálatas. En realidad, Gigantomaquia representada también victorias de los reyes de Pérgamo y su grandeza. Así que no fue solo el arte o la religión, también fue su memorial histórico y su propaganda. Los gigantes eran viejos enemigos extranjeros, querían levantarse de la oscuridad y destruir la dinastía del Olimpo. Sin embargo, los dioses del Olimpo los

derrotan con la ayuda de Heracles y salvan su mundo, por lo que representan el futuro y la prosperidad como los reyes de Pérgamo.

Esta es una breve descripción del Altar de Pérgamo y el antiguo mito realizado en su friso.

El ensayo “Las excavaciones de Pérgamo” escrito por Ivan Turguiéniev continúa con la representación de la Gigantomaquia.

Por una parte, como ya lo hemos mencionado, el ensayo incluye información detallada sobre el altar que por su estilo recuerdan las descripciones de la estatua de Zeus y otros monumentos artísticos realizados por el historiador y geógrafo griego, Pausanias (*Pausanias V, 11. 1-2.*) y Estrabón (*Estrabón 8, 3, 30*) citados en el primer capítulo del presente estudio. En el comienzo del texto, Turguiéniev cuenta como los altos relieves del friso formaban parte de un enorme altar dedicado a Zeus y Palas que se encontraba de pie frente al palacio o templo de Attalidi, y señala la mejor conservación del friso que los restos del Partenón. Describe también como

el público, al que se le permite contemplarlos una vez a la semana desde la altura de los pequeños andamios que rodean los mármoles tumbados, ahora puede hacer una idea de qué maravilla sorprendente representarán estos altos relieves cuando estén cohesionados y erigidos en un edificio arreglado especialmente para ellos, y aparezcan ante las miradas sorprendidas de las generaciones actuales con toda su belleza inmortal tras dos mil años.

Como podemos ver, ya en el inicio del texto aparece el primer juicio estético del friso destacando la inmortalidad de su belleza.

Turguiéniev continúa la descripción del contenido del friso al estilo homérico de la écfrasis del “Escudo de Aquiles”, exponiendo todos sus detalles ante los ojos del espectador como si este mismo estuviera en el museo.

En medio de todo el frontón, Zeus (Júpiter) golpea con un arma atronadora, en forma de cetro volcado, a un gigante que cae de cabeza, de espaldas al espectador, en el abismo; por otro lado, el gigante intenta levantarse, con rabia en su rostro (obviamente, el luchador principal) y, haciendo un último esfuerzo, muestra unos contornos de músculos y de torso de los que Miguel Ángel habría estado encantado/que hasta Miguel Ángel habría admirado. Sobre Zeus, la Diosa de la Victoria se cierne, expandiendo sus alas de águila y eleva a lo alto la palmera de triunfo; el dios del sol, Apolo, vestido con un largo y liviano chitón, a través del cual aparecen claramente sus miembros divinos y juveniles, corre en su carro, llevado por dos caballos, tan inmortales como él mismo; Eos (Aurora) lo precede, sentada de lado en otro caballo, con una ropa interceptada en su pecho, y girándose hacia su dios, lo llama hacia adelante levantando su mano desnuda; el caballo debajo de ella también, y, por así decirlo, conscientemente,

vuelve la cabeza hacia atrás; un gigante aplastado muere bajo las ruedas de Apolo.

Después, con el mismo nivel de detalle y la misma expresividad, el escritor ruso describe las figuras de Palas, Cibele, Gea, Baco, Diana, Hefesto. En el caso de Gea, señala el dolor majestuoso e interminable que se contempla en su frente, ojos y cejas, de toda su colosal cabeza e insiste que ha de verlo, porque es imposible insinuarlo. Turguéniev, concluye esta parte de la écfrasis con la idea de que merece la pena ir a Berlín solo para poder ver una de las manos colgadas del titán, débil, a punto de morir, a las que considera todo un milagro del arte. El escritor insiste también en la gran altura de todas estas figuras, superior a la altura de un ser humano, marcando con ello la diferencia entre los humanos y los seres divinos. La forma con la que describe las figuras alude a las imágenes vivientes que nos lleva ya a la esfera de lo religioso y lo mágico.

Turguéniev también habla del cambio milagroso en el estado de ánimo que puede producir el arte. Al final del ensayo concluye que al salir del museo estaba feliz de no haber muerto antes de llegar a las últimas impresiones de haber visto el friso, atreviéndose creer que los demás pensarían lo mismo después de haber pasado una o más horas contemplando los mármoles de Pérgamo.

En el siguiente pasaje, que resume todas las imágenes, el escritor visualiza de una manera vivaz el mundo representado en el friso:

Todas estas figuras radiantes, amenazantes, vivas, muertas, triunfantes, moribundas, estos giros de escamas serpentina, estas alas extendidas, estas águilas, estos caballos, armas, escudos, estas ropas voladoras, estas palmeras y estos cuerpos, los más hermosos cuerpos humanos en todas las posiciones, increíblemente audaces, finos como la música, todas estas diversas expresiones faciales, movimientos desinteresados de partes del cuerpo; este triunfo de la ira, y la desesperación, y la alegría divina y la crueldad divina, todo este cielo y toda esta tierra, sí, son este mundo, el mundo entero, ante cuya revelación se puede sentir un involuntario frío del deleite y la reverencia apasionada que recorre todas las venas.

A nuestro entender, la representación de estas imágenes y el estado de ánimo constituyen una especie de epifanía que vive el autor. Vemos como la écfrasis del friso adquiere un sabor místico. Turguéniev invita al lector a una especie de iniciación mística-religiosa o mística-filosófica durante la contemplación del friso. El crítico literario ruso Pavel Annenkov, contemporáneo de Turguéniev, ya había señalado en el texto unos profundos pensamientos filosóficos y estéticos sobre la naturaleza del arte antiguo, sobre la eternidad

y el poder del arte y de la belleza sobre la conciencia del hombre (Stasyuliévich, 1912: 383).

Encontramos también una función didáctica filosófica en la hora de interpretar el significado del friso. En la época de la Antigüedad tardía ya lo había experimentado Filóstrato el Viejo en su libro *Imágenes*. La interpretación filosófica de Turguiéniev, consiste en que “La victoria de los dioses, del lado de la luz, la belleza y la razón es definitiva e indudable; pero las fuerzas terrenales, oscuras y salvajes, aún resisten, y la batalla no ha terminado». Podemos apreciar como la écfrasis de Turguiéniev, sobre la Gigantomaquia esculpida en el friso actualiza el mito originario sobre los Gigantes. La escena donde los hijos de los dioses primordiales, Gea (la Tierra) y Urano (el Cielo), se alzan contra los dioses del Olimpo para hacerse con el dominio de lo creado es una alegoría de la lucha entre el Bien y el Mal; o, si queremos, entre el orden legítimo y la civilización y la arbitrariedad y el caos. Gracias al escritor, este motivo recobra el vigor y, además, revive el pensamiento mitológico que maneja las categorías opuestas: luz y oscuridad, el mal y el bien, lo propio y lo ajeno, vida y muerte, temas que diez años más tarde tratarán los poetas simbolistas.

Negando el declive de la cultura griega y en particular de la "Batalla de los Dioses con los Gigantes" Turguiéniev, repite al final del ensayo que esta batalla de los dioses realmente es una “revelación, y cuando, dentro de aproximadamente un año o dos, este "altar" finalmente se erija ante nosotros, todos los artistas, todos los verdaderos amantes de la belleza tendrán que acudir a él para rendirle culto”. Con estas palabras Turguiéniev finaliza su carta devolviendo al friso su carácter original cultural y sagrado y convirtiendo al lector en un peregrino obligado a visitar y contemplar el altar de Pérgamo para lograr una vida feliz. Ya en el año 1880, Turguiéniev no describe una obra de arte antigua de modo de *mimesis* destacando su aspecto exterior bello sino la retrata como un objeto inmortal y sagrado, e intuye que, en la presencia de la belleza inmortal del friso, el viajero puede tener una inolvidable experiencia mística, aunque sea solo por unas horas, un eterno instante. Turguiéniev se revela con este ensayo como precursor de la creencia simbolista en la fuerza transformadora del arte y del espíritu del hombre que dos décadas más tarde desarrollarán, entre otros, Vyachelav Ivánov, Leonid Andréiev, Alexandr Blok, Dmitry Mieriezhkovski.

5.1.4. La Gigantomaquia en D. Mieriezhkovski.

Respecto a este último, resulta interesante las similitudes entre la écfrasis del Altar de Pérgamo de Turguiéniev y la descripción del bajorrelieve del Partenón de D. Mieriezhkovski. La descripción está dentro del ensayo titulado *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna* escrito el año 1893, un documento esencial sobre las ideas del simbolismo ruso (Mieriezhkovski, 1995). Desarrollando su discurso el poeta llega a mencionar los bajorrelieves sobrevividos de Partenón: “jóvenes delgados y desnudos conducen caballos jóvenes y los domestican con calma y alegría”. Mieriezhkovsky señala el gran realismo, incluso el naturalismo con cuales ellos están hechos. Y, sin embargo, escribe el observador, se presentan simplemente un “curioso documento etnográfico” o como la “página de una novela experimental moderna”. A cambio, en el bajorrelieve del Partenón le atrae algo completamente diferente:

En él, se siente el espíritu de una cultura humana ideal, el símbolo del libre espíritu helénico. El hombre doma a la bestia. Es no solo una escena de la vida cotidiana, sino al mismo tiempo, toda una revelación de la condición divina de nuestro espíritu. Es por ello por lo que se siente tanta grandeza indestructible, tanta calma y plenitud de la vida en un fragmento lisiado de mármol, sobre el cual han pasado miles de años. Tal simbolismo impregna todas las creaciones del arte griego.

Como podemos comprobar, el autor habla de una cultura ideal, de la grandeza y del libre espíritu helénico, de la superación del realismo y la revelación de lo divino en el arte, de cambios en el espíritu del hombre. Turguiéniev había adelantado estas concepciones más de una década antes.

El friso del Altar de Pérgamo vuelve a representarse en la poesía de Dmitri Mieriezhkovski titulado *Titanes. A los mármoles del Altar de Pérgamo*. El autor, igual que Turguiéniev, une *Titanomaquia* y *Gigantomaquia* como el mismo acontecimiento mítico tallado en el friso del altar. Este poema forma parte del poemario titulado “*Poemas nuevos*”. Esta serie de poemas, según otro poeta simbolista ruso, Valeri Briusov, fueron escritos simultáneamente con la novela “*La muerte de los dioses. Juliano el Apóstata*”, sobre la vida del emperador romano, y estaban imbuidos del mismo espíritu: el paganismo (Briusov, 1912: 54-64). En el culto a “la gran alegría de los olímpicos” y en el culto a la “ausencia de pecado de la carne”, Mieriezhkovski vio la salvación de aquel empobrecimiento cultural que sufrió tanto la sociedad rusa de las últimas décadas como

la cultura europea en general. Su propósito era provocar la alegría, la fuerza, la desnudez del cuerpo y la audacia del espíritu. Un canto a las pasiones y la belleza terrenas, a la alegría de vivir y la fuerza y el orgullo que son de carácter pagano. Por ello, su obra es una prueba de la posibilidad de superación de este antagonismo básico.

La resemantización del tema de la Gigantomaquia esculpida en el friso se convierte por tanto en un audaz intento de revivir a los Gigantes, para transmitir su protesta contra los actos de los dioses del Olimpo:

*Обида! Обида!
Мы - первые боги,
Мы - древние дети
Праматери-Геи, -
Великой Земли!
Изменою братьев,
Богов Олимпийцев,
Низринуты в Тартар<...>
(Mieriezhkovski, 2000).*

“¡Lástima! ¡Lástima!
Somos los primeros dioses,
¡Somos los hijos antiguos
De Gea, la madre primordial
De la gran tierra!
La traición de los hermanos,
Los dioses olímpicos,
Nos hizo caer al Tártaro<...>”.

Las estatuas que adquieren voz establecen la comunicación con el mundo del más allá y se reactualiza el poder que conllevan. Este poder refiere al carácter semibestial, representa lo espontáneo, lo auténtico de la naturaleza, las prodigiosas fuerzas aún no domadas por el ser humano, las emociones aún no razonadas. La poesía de Mieriezhkovski consigue transmitir el dinamismo y la emotividad de las figuras, de modo similar a como lo narra la propia escultura. Según Briusov, citado antes, a Mieriezhkovski le fascinan los gigantes que amenazan a los dioses olímpicos con volver. Este tema, está vinculado con la principal concepción religiosa y filosófica de Dmitri Mieriezhkovski sobre la oposición de las "dos verdades": la cristiana (ascética) y la pagana (carnal) y dos "abismos": el celestial y el terrenal. El poeta ruso habló por primera vez de esta oposición y de la necesidad de superarla en el ensayo de 1896 titulado *Pushkin*. El cristianismo desde su entender es una “religión de piedad y castidad [...] que expresa la aspiración eterna del espíritu humano a la autonegación, a la unión en Dios [...] a la desaparición del hijo en el seno del padre”. El paganismo como principio es “la aspiración eterna de cada individualidad humana al desarrollo sin fin, al perfeccionamiento, a la divinización del propio yo [...] es el levantamiento y lucha de héroes y dioses contra el destino”. Si el paganismo es la verdad de la tierra, el arte, la belleza física, la sensualidad, la autoafirmación, el cristianismo a cambio es la verdad del cielo, la vida eterna, el amor fraternal. Mieriezhkovski intenta reconciliar cielo y tierra, espíritu y carne, intelecto y sentimiento porque por separado no se bastan a sí mismos.

En la parte final del poema los dioses representados se ven “sin hábito del sol,/sordos y ciegos”, con las “alas quemadas”, las piernas aplastadas y con las “triples cadenas que atenazan sus cuerpos”, “en la oscuridad del subsuelo”. Los gigantes lamentan, pero al mismo tiempo, recuerdan que en el fondo aún late una vida que es posible recuperar, y es por ello, que se atreven a retar a los dioses:

*Но все еще дышим,
И наше дыханье
Колблет громаду
Дымящейся Этны,
И землю, и небо,
И храмы богов.*

“Pero aún respiramos,
Y nuestra respiración
Mueve la montaña
Del Etna eructando,
Y la tierra, y el cielo,
Y los templos de los dioses”.

La esperanza de una revancha contra los dioses olímpicos hace la lectura de la representación escultórica del mito muy provocativa. El escritor ruso parece convertirse en el principal aliado mortal de las fuerzas ctónicas, de modo que lo había hecho Heracles con las deidades celestes, cuya ayuda es necesaria a fin de que se haga un cambio radical en el orden universal de la existencia del ser humano por medio de la vuelta al paganismo.

Para concluir este subcapítulo señalamos primero que el estudio histórico y arqueológico sobre el altar de Pérgamo nos ha permitido observar el hecho de que este artefacto es una excelente representación visual de la escultura del barroco helenístico que, además, contiene un profundo significado simbólico. Inicialmente, las figuras míticas de Gigantomaquia esculpidas en el friso representaron el poder político de los reyes de la dinastía Atálida contra sus enemigos. Sin embargo, en el texto modernista analizado aparecen las diferentes alegorías relacionadas con la lucha entre dioses y gigantes descrita en el mito griego. Ellos contrastan otras categorías opuestas, como el bien y el mal, o las fuerzas primordiales y cosmogónicas de la Tierra y el Cielo. La ambivalencia creada en la écfrasis del antiguo friso mantiene el dramatismo de la batalla entre uno y otro orden existencial y le da a la belleza contemplada el carácter eterno.

Finalmente, nos gustaría insistir en la necesidad de combinar la experiencia histórica, arqueológica y filológica, ya que podemos alcanzar resultados más fiables de la hermenéutica literaria de cualquier artefacto antiguo representado en el texto porque este enfoque reconstruye el contexto en el que se había creado y actualiza su significado original.

5.2. Écfrasis del Partenón en la obra poética de Dmitri Mieriezhkovski y Salvador Rueda.

5.2.1. *El Partenón* y su transcendencia cultural

El Partenón (del griego Παρθενών) se traduce como “templo dedicado a la Doncella (Atenea)”, a la diosa de la sabiduría y las artes y protectora de las polis de Atenas. En la Acrópolis se conservan sus restos como de uno de los principales templos dóricos que fue construido alrededor del 447 a. C. por iniciativa del importante estratega y arconte de la democracia ateniense, Pericles, con la participación de los arquitectos como Ictino, Calícrates y del escultor Fidias, el autor de la pieza central del templo, la estatua de Atenea Partenos. Su decoración escultórica es conocida sobre todo por la estatua de la diosa Atenea realizada en oro y marfil que menciona Pausanias junto a otras estatuas del interior del Panteón (*Descripciones de Grecia*, I, 24- 27) y su friso dedicado a la procesión religiosa a ella dedicada, las Panateneas. Desde punto de vista arquitectónico, gracias a la innovación en la geometría de sus columnas, la base y el frontón arqueados, es una imagen artística que se percibe como una perfecta armonía. Es el templo más representativo de la Grecia antigua y moderna.

A la hora de sintetizar el significado del Partenón como obra monumental artística, debemos tener en cuenta el valor político e ideológico que originó su construcción y, también su valor estético imprescindible para cualquier creación de grandes obras en Grecia Antigua.

El reconocido especialista de Filología Clásica, F. Adrados, citado anteriormente, apunta que el Partenón ante todo era un templo al servicio de cultos muy concretos y especialmente fue un acto político (Adrados, 2003:4). En aquel momento histórico, escribe el investigador, después de un período largo y costoso de guerras, Pericles como jefe indiscutido de todos los atenienses desde su cargo de estratega decidió hacer la paz para tres siguientes décadas con Esparta.³¹ Las obras del templo comenzaron el año 447, un año antes de aquel tratado con Esparta y renuncia por parte de Atenas de la mayor

³¹ Según lo describe F. Adrados, ese hecho “requería una no pequeña dosis de valor, al rectificar una política que podríamos llamar nacional-la guerra contra el persa - y, al tiempo, la política de su propio partido: la guerra en Grecia continental. Pese a ello, actuó con decisión. El año 451 concertó una tregua de cinco años con Esparta y continuó la guerra contra Persia con la valiosa ayuda de Cimón, que había vuelto entretanto del destierro; pero, muerto éste, concertó a su vez la paz con Persia, la llamada paz de Calias, del año 449. Y, finalmente, al concluir el armisticio con Esparta, estableció el año 446 la paz de 30 años con Esparta”. (Adrados, 2003).

parte de sus conquistas en Grecia: “La erección del Partenón está en conexión estrecha con la política de paz. Atenas, si no vencedora, ha sido reconocida como máxima potencia, su igual, por Persia y por Esparta. Va a conservar un gran imperio. Y va a sustituir el brillo de nuevas conquistas o reconquistas con el esplendor de sus monumentos (Adrados, 2003:6). Por lo cual el Partenón se convierte a partir de ahora el centro del imperio de Atenas y también se verá como un signo de poder. Es el templo que “está dedicado a una diosa guerrera, armada de casco y lanza, sobre todo su opistodomo fue, a partir del año 435, antes incluso de terminarse totalmente las obras del templo, la cámara del tesoro de Atenas. El mismo oro de la estatua de la diosa era desmontable y se podía utilizar - y fue utilizado - en caso de grave peligro nacional (Adrados, 2003:6).

Es un monumento que reflejaba diversos valores en una obra de arte y que corresponde a la “imagen misma que el propio Pericles proyecta de Atenas en el discurso que Tucídides le atribuye: ayuda al débil y libertad interna, compatible con el dominio de la ley; amor a la belleza, compatible con el valor; actitud humana con los estados extranjeros, sin dejar de reclamar una superioridad sobre los isleños” (Adrados, 2003:7). El Partenón se edifica en un nuevo estilo como símbolo de la nueva religiosidad que respeta la religión tradicional, pero reduce la distancia entre los dioses y los hombres establecida anteriormente. Como escribe Adrados, era “poco íntimo, sin misterio” ya que estaba destinado a “deslumbrar de admiración a Grecia y a humanizar y racionalizar el mundo luminoso de los poderes celestes”. La belleza del templo también estuvo al servicio de un ideal noble que tendía a proclamar la gloria de Atenas, era un nuevo concepto de belleza para aquel momento y con ella, “una nueva idea del mundo” (Adrados, 2003:9).

Si aceptamos la invitación de F. Adrados y contemplamos los restos que quedan de la estatuaria de los frontones conservados *in situ* o en salas del Museo Británico, podríamos darnos cuenta de que la sociedad que Pericles edificaba intentó crear una vida más humana y racional –lo que también se refleja en su arquitectura y en su escultura. Sin embargo, escribe Adrados, el espíritu era nuevo, de una “humanidad superior, bella y verdadera al mismo tiempo, la que aquí se aparece”. Representa un “ideal, una esperanza en un nuevo tipo humano o en una divinidad más accesible al hombre” (Adrados, 2003:12).

Mientras la idea original partía de establecimiento de una ideología política, social y religiosa, las generaciones posteriores y sobre todo los artistas – los poetas, ante todo–

veían en el Partenón un recuerdo de los tiempos pasados, admirando su belleza, su carácter grandioso y expresando las sensaciones e impresiones que causaba la obra del artista griego. En palabras de Adrados, es un templo diferente a los demás

tiene una personalidad propia, una belleza humanizada y joven, es piedra dorada y tibia. Una obra de arte maravillosa, ciertamente, pero atemporal por así decirlo: la plasmación de una cierta manera de ver y de sentir que tiene validez eterna. Así es, en efecto, puesto que toda obra excelsa rebasa a su tiempo y tiene por ello juventud eterna. Del Partenón decía ya esto Plutarco aproximadamente: según nacía era ya antiguo y llega como nuevo y recién hecho hasta el presente (Adrados, 2003:4).

Para *Fin de Siglo* el Partenón ya había ganado un valor en los términos de belleza, recuerdo y eternidad.

5.2.2. Écfrasis clásica en el poeta ruso *Dmitri Mieriezhkovski*

Dmitriy Mieriezhkovski, el reconocido representante del simbolismo ruso de primera generación se educó en un gimnasio de San Petersburgo donde pudo beneficiarse de la enseñanza de la filología clásica lo que le permitió trabajar con los originales de los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. El conocimiento y el cariño hacia la Antigüedad el poeta ruso los pudo seguir percibiendo tanto durante los paseos por los parques de San Petersburgo decorados con estatuaria antigua, como viajando por Crimea, un lugar del Mar Negro que conserva el clima del sur y el espíritu antiguo, y también por Italia y Grecia.

En una nota autobiográfica el poeta escribe sobre sus recuerdos de las ruinas del gran palacio de Oreanda cuyas “columnas blancas de mármol” fueron como el “símbolo eterno de Grecia Antigua” (Mieriezhkovski, 2000:7). Los viajes anuales por los países del Mediterráneo a finales del siglo XIX le permiten seguir acercándose a la historia, el arte y la dramaturgia antiguos y de la época de Renacimiento. Como fruto de estos viajes Mieriezhkovski compone una traducción poética de un esbozo de la obra de Eurípides “Muerte de Clitemnestra” (1887) y más tarde “Hipólito” y “Medea”; “Prometeo encadenado” y “Edipo rey” de Esquilo (1891), “Antígona” y “Edipo en Colono” de Sófocles. Como poeta del *Fin del Siglo*, Mieriezhkovski ve un claro paralelo entre el mundo actual y la época helenística, sobre todo la sensación del carácter trágico de la existencia humana. En el prólogo de la obra de Longo de Lesbos, el novelista griego del

siglo II, titulada “Dafnis y Cloe” que el poeta traduce al ruso, podemos leer la esencia de lo que representan para Mieriezhkovski los antiguos:

Se parecen a nosotros, estos extraños y finos estetas refugiados en la soledad, rétores, sofistas, gnósticos del siglo IV. Ellos, igual que nosotros, personas del pasado y futuro, menos del presente, son inquietos en sus pensamientos y tímidos en sus acciones, en medio de la oscuridad y el frío concibiendo en sí mismos embriones de una nueva vida que están a caballo de lo viejo y lo nuevo, la gente de la decadencia y, al mismo tiempo, del Renacimiento (Mieriezhkovski, 2010: 13).

Respecto a la obra poética, en el año 1885 aparece la poesía *La imagen sobre el escudo de Aquiles* dedicado a la primera écfrasis literario del que hemos hablado en el primer capítulo. Es una interpretación libre de la descripción original homérica del escudo en la que se observa solo dos fragmentos originales: el juicio en *agora* y la recogida de uva. El esbozo de D. Mieriezhkovski termina con alabanza a la bella y divina imagen de lucha antigua:

*И дискос, брошенный искусною рукою,
В палестре мраморной на плитах прозвенел;
И в мягком воздухе божественной красою
Сверкают мускулы нагих, могучих тел.*
(Mieriezhkovski, 2000).

“Y el disco lanzado por una mano ágil,
En losas de la palestra marmórea ha resonado;
Y en el aire suave, con la belleza divina
Brillan los músculos de los cuerpos desnudos y fuertes.”

En el año 1892 el poeta ruso escribió otros poemas relacionados con el mundo clásico. Entre otros encontramos poesías ecfásticas dedicadas a los objetos de arte romano y griego vistos por él en sus viajes por las ciudades italianas y recogidas en un conjunto, titulado “Símbolos (Canciones poemas)”. Como introducción al poemario, el poeta cita el Fausto de Goethe: “Alles Vergänglichliche Ist nur ein Gleichnis...”³² proponiendo al lector el modo de tratar lo que puede contemplar, invitándole a un trabajo de desciframiento de lo simbólico que esconde lo visual.

5.2.3. El Pártenon de D. Mieriezhkovski

En la poesía la que se titula *Partenón*, escrita por D. Mieriezhkovski el año 1892, la representación del templo se limita a la descripción de los Propileos, la entrada a la Acrópolis de Atenas³³. Pero para mejor comprensión de esta poesía es importante tener en cuenta el ensayo titulado *Acrópolis* que Mieriezhkovski escribió después de su viaje a

³² Traducción propia del alemán: “Todo lo transitorio es solo un Símbolo”

³³ Los Propileos en griego significa “delante de la puerta”.

Atenas y que formó parte de su libro *Vechnie sputniki (Compañeros eternos)*. En este ensayo entre las impresiones del poeta sobre la Isla de Salamina, los montes del istmo de Corinto”, las columnas del templo de Palas y las rocas de la Acrópolis, no faltan el Partenón y los Propíleos.

El poeta, según sus notas, se sentía como si viviera un sueño que no olvidaría hasta la muerte. El dinero, el calor insoportable, el cansancio por el viaje, el escepticismo moderno que le preocupaban desapareció en un momento, y gracias a la belleza fueron sustituidos por la sensación de “alegría de liberación de la vida”. Cuenta cómo se sentía joven, animado, fuerte como nunca subiendo por las escaleras pétreas donde solían celebrarse las Panateneas, fiesta religiosa de Atenas en honor de la diosa defensora de la ciudad. Cuando las puertas se cerraron, el poeta recordaba una alegría especial en su interior:

me pareció que todo mi pasado, todo el pasado de la humanidad, los veinte siglos dolorosos, inquietos y tristes quedaban atrás, detrás de aquella valla sagrada, y a partir de ahora nada podría perturbar la armonía y la paz eterna que reina aquí. ¡Por fin pasó algo por lo que mereció la pena vivir! Y fue extraño: como en todas las importantes y únicas circunstancias de la vida, me parecía que ya había visto y experimentado todo esto hace mucho tiempo en algún lugar, en algún momento, pero no en los libros. Miraba y recordaba. Todo era cercano y familiar.

Subiendo los escalones de los Propíleos pudo ver el Partenón que describió como “puro y virgen”, “increíblemente hermoso”, con sus columnas reflejadas en el azul del cielo. El abandono del templo el poeta no lo percibía como algo triste o muerto, sino como “serio y divinamente severo”. A diferencia de sus sensaciones en el palacio de Nerón o entre las ruinas del Coliseo, aquí sentía la vida y la belleza eternas. “Solamente aquí - escribe Mieriezhkovski- por primera vez en mi vida entendía qué es *la belleza*. No estaba pensando en nada, no deseaba nada, ni lloraba, ni estaba alegre, solo estaba tranquilo”. Además, tenía una sensación de ausencia de toda noción de tiempo, aquel instante le pareció eterno y que duraría eternamente. Todo le resultaba conocido, estaba admirando la ternura con la que fueron tratados los mármoles y la armonía con la que estaban colocados, relacionándolo con el sello del genio helénico. Dudaba de que el Partenón, los Propíleos o el Erechteón estuvieran hechos por las manos de un ser humano; pensaba que habían salido del fondo de la tierra siguiendo alguna ley divina. Tanto en su conjunto, como en cada trozo encontrado en Partenón, en cada curva marmórea veía la precisión, el acabado perfecto y la armonía. Se sorprendía que después de 2000 años la piedra blanca

y rígida no hubiera perdido su belleza; bajo el cincel del artista parecía ser más suave y blando que la cera, “más tierno, casi como los pétalos de las lilas en flor”.

Además, Mieriezhkovski veía la belleza de Partenón y los Propíleos como continuación de la belleza del mar, el cielo y las curvas de los montes Himeto y Pentélico. Según él, en la Hélade el hombre se abre y se entrega a la naturaleza, mientras que, en los edificios del norte, entre los que el autor seguramente incluía San Peterburgo, se escapa de ella. La base y la inspiración de la arquitectura griega para el poeta, según lo expresa en sus notas de viaje, consiste en la armonía entre la obra de la mano del hombre y de la naturaleza, una experiencia única que nunca se ha repetido. Es, para el poeta, la “mayor conciliación de dos principios, sometidos a una guerra eterna, - la creación humana y la creación divina. También anota un aspecto importante del mar, como es su carácter no utilitario, llamándolo “lugar la *thallasa* eterna”, “la humedad que arde y de donde salió la diosa de la belleza Venus Anadyomena”, como Apeles representó a Afrodita.

El viaje por Acrópolis le hizo reflexionar y plantearse varias preguntas filosóficas: ¿por qué ha cambiado nuestra relación con la naturaleza? o ¿qué es lo que ha provocado en nuestro corazón la frustración, la desconfianza hacia la naturaleza, el miedo ante la vida y la muerte? Según el poeta, ya no se queda en nuestra alma ni aquel heroísmo, ni aquella felicidad:

Estamos orgullosos de nuestros conocimientos y perdemos la imagen humana, nos convertimos en bárbaros entre el lujo triste y sin sentido, entre las invenciones gigantescas de la técnica moderna. Nos hemos vuelto salvajes en nuestras ciudades horribles y gigantescas que son objetos rígidos de piedra y hierro levantados contra la fuerza de los elementos de la naturaleza. La creación del artista era la mayor hazaña y la hazaña de héroe fue la mayor creación de la belleza. Dos revelaciones de la misma base.

Para Mieriezhkovski el artista heleno fue como un semidios en la tierra y el poeta dudaba si algún otro artista volvería a crear algo parecido, si habría un nuevo Partenón.

Quedan notas en las que el poeta ruso recuerda aquel viaje a la Acrópolis en su habitación de Petersburgo observando la “noche de otoño, con el monótono ruido de la lluvia y el viento”; y escribiendo las siguientes líneas:

Sobre la mesa tengo dos pedazos pequeños de una verdadera piedra antigua del Partenón. El noble mármol pentélico aún brilla bajo la luz de una lámpara ... Y lo miro con amor supersticioso, como un peregrino piadoso a un objeto sagrado traído de una tierra lejana.

En la composición lírica sobre el Partenón y los Propíleos el poeta recuerda y aprecia eternamente aquel primer contacto con la cultura del Egeo bajo su “dosel de mármol”:

*Когда, священный Парфенон,
Я увидал в лазури чистой
Впервые мрамор золотистый
Твоих божественных колонн<...>*
(Mieriezhkovski, 2000).

“Cuando vi el Partenón sagrado,
Vi por primera vez en el puro azul
El mármol dorado
De tus divinas columnas<...>”

Los epítetos como “sagrado” para el propio templo, “dorado” para el material que se utilizó para su construcción y “divino” para sus columnas le dan una dimensión de más allá y un carácter paradisíaco. Hace una reverencia y continúa la descripción de lo que contempla llenándola de admiración:

*Твой камень, солнцем весь облитый,
Прозрачный, теплый и живой,
Как тело юной Афродиты.*

“Tu piedra, abrazada con el sol,
Transparente, cálida y llena de vida,
Como el cuerpo de joven Afrodita”

La arquitectura griega es bella y sagrada para él, percibida como el cuerpo de la diosa griega de la belleza que parece que respira y se mueve. En los últimos versos el *yo* lírico inequívocamente añora aquel mundo idílico y armonioso, de nuevo con alusión a la pureza de aquellas imágenes:

*Здесь было все душе родное,
И Саламин, и Геликон,
И это море голубое
Меж белых, девственных колонн.*

“Aquí todo fue querido por mi alma,
Y Salamina, y Helicón,
Y este mar azul entre columnas
Vírgenes y blancas”

La añoranza está acompañada de la sensación de que este encuentro con la arquitectura antigua está marcado por el destino que le traslada a su patria espiritual donde todo es muy querido y cercano para él:

*С тех пор душе моей святыня,
О, скудной Аттики земля,
Твоя печальная пустыня,
Твои сожженные поля!*

“Desde entonces eres una reliquia sagrada
Para mi alma, ¡oh, Atica, tu tierra empobrecida,
Tu desierto entristecido,
Tus campos quemados!”

El lugar de entrada al templo antiguo representado en la composición efrástica de Mieriezhkovski designa con ello una especie de vestíbulo simbólico donde el lector puede realizar un viaje espiritual al pasado dorado de la cultura occidental, a su matriz materna.

5.2.4. Tradición clásica en las écfrasis de *Salvador Rueda*

El poeta malagueño, Salvador Rueda, cuyos poemas hemos podido analizar anteriormente, al contrario del poeta ruso, no visitó ni Atenas ni la Acrópolis, según las fuentes de su biografía (Cuevas García, 2002: 833-844). De acuerdo con las investigaciones A. Quiles Faz (2010:79), temas grecolatinos aparecen en la obra de Rueda desde el año 1885, en concreto, en poemas insertos en la prensa nacional, donde ya aparecen los ribetes helénicos relacionados con el campo andaluz. Más tarde, el año 1895, fue publicada la serie de sonetos que llevaban por título *La bacanal*, incluida en *Cántateos*, con palabras de Dr. Bienvenido de la Fuente, es la “primera muestra clara del acercamiento de Rueda a la Antigüedad clásica”. En el año 1906 se publica en *Fuente de salud* el poema *La risa de Grecia* donde aparece la tendencia descriptiva de Rueda, con alusión a varias pinturas sobre el tema del desfile romano (Bienvenido de La Fuente, 1976: 74-76). Después viene nueva serie de sonetos llamada *Mármoles*, incluidos *Piedras preciosas* (1900) y dedicados a diferentes deidades mitológicas de la escultura clásica: Hermes del escultor griego Praxíteles (“Vigor, frescura, juventud, nobleza...”); Démeter, del grupo escultórico de Laocoonte y sus hijos (“*En tiempos de la vieja Alejandría...*”); a una estatua de un Fauno con platillos («Sujetos los platillos de ambas manos...»), a un grupo de Pan y unos niños danzantes («En medio de la gran naturaleza...»), a una cratera con relieves sobre Baco, sátiros y bacantes; a varias estatuas de Venus (“Venus de Milo” y “Victoria de Samotracia”) de las que hablaremos más adelante y otros³⁴.

5.2.5. Sonetos El friso del Partenón de S. Rueda.

En el año 1908 Rueda vuelve a la “motivación helénica” con otra serie de sonetos titulada *El friso del Partenón*, publicada en *Trompetas de órgano*, y con que cierra la temática antigua (Cristóbal, 2002: 493-517). Se conoce poesía dedicada a las Parcas esculpidas en el frontón oriental del Partenón (“En el frontón de Oriente embellecía...”). Aunque, como indica V. Cristóbal, hoy en día algunas de ellas sean identificadas con las diosas Core, Deméter e Iris o bien Dione y Afrodita (Cristóbal, 2002: 493-517). También, la poesía *En un frontón del edificio griego...* sobre los caballos del carro del Sol en el

³⁴ Veáse Cristóbal, 2002: 493-517; Niemeyer, 1992:159.

frontón este, y otra, *Ni en las metopas, ni en el alto friso...*, escrito al río del Ática, el Cefiso, esculpido por Fidias en su personificación mitológica para el frontón occidental del mismo templo. Por último, el soneto *Pirítoo goza de sus bodas bellas...* dedicado a las metopas del mismo templo, sobre las bodas de Hipodamía y de la lucha entre los lapitas y los centauros.

Las poesías de autores como Ruben Darío y poetas de la escuela parnasiana como Leconte de Lisle, José María de Heredia, Sully Prudhomme y François Coppée, fueron fuentes inspiradoras de los motivos antiguos. Entre variadas composiciones nos vamos a fijar en la dedicada al Partenón.

El contacto con la iconografía helénica y, en particular, del Partenón, el poeta tuvo en el Museo de Reproducciones Artísticas de la Corte donde trabajó como bibliotecario, archivero arqueólogo durante muchos años y pudo conocer los textos antiguos. Salvador Rueda en la una carta dirigida a Narciso Alonso Cortés y fechada en 1925, escribía que sus “devociones” al alma griega venían de allí, “conversando con la estatuaria griega endiosada en sus plintos y hojeando las más fundamentales obras de la Arqueología, en unión de Guillén Robles, insigne arabista además y del glorioso Mérida, maestro de maestros en Historia, y oyendo también, a veces, la palabra autorizadísima de Cossío, un entendimiento de los más grandes de España» (Quiles, 2010:78).

En este museo se guardan, entre otras, las copias de algunas piezas escultóricas del templo ateniense. Una de ellas ha sido fuente de inspiración de esta poesía. Igual que D. Mieriezhkovski, el poeta elige solo una pieza del templo, en su caso la escultórica, el célebre friso del Partenón, muy bello y complejo en su elaboración y contenido.

Nos sumamos a las palabras de la Dra. M-E. Nuez Pérez, que anota que el friso es ante todo una “obra de arte y está obligada a adaptarse a la realidad que pretende a reflejar. Tanto su autor Fidias como su impulsor Pericles pudieron interpretarla de una forma ambigua adrede para ofrecer su comprensión por los ciudadanos de Atenas como por sus aliados” (Nuez Pérez, 2004: 103).

Para un análisis de la poesía de Salvador Rueda tendremos en cuenta la interpretación generalmente aceptada porque creemos que es la que estaba extendida en los tiempos en los que escribía el poeta. Se trata del planteamiento de James Stuart y Nicholas Revett en *The Antiquities of Athens*, escrito en el año 1787 y que entiende el conjunto esculpido como la representación de la procesión de las Grandes Panateneas desde Eleusis hasta Atenas realizada a modo de friso jónico (Nuez Pérez, 2004: 51-64). Es

un acontecimiento muy representativo en sí y da bastante juego para convertirlo en una representación poética.

La procesión panatenaica del 28 Hecatombeón es el eje y el acto central de toda la fiesta que tratamos:

Con salida en el Cerámico (luego desde el Pompeion) y fin en el gran altar de Atenea en la Acrópolis, se trata de un desfile en el cual están representados todos los ciudadanos con sus magistrados al frente y cuyos objetivos son dos: por un lado llevar la ofrenda al templo de la diosa y por otro conducir al altar las víctimas que han de ser sacrificadas (Nuez Pérez, 2005: 52).

Como bien resume M.E. Nuez, es la unión de los tres lugares más simbólicos de la *polis*: el Cerámico, el Ágora y la Acrópolis como tres hitos fundamentales de la conciencia ciudadana. Las fuentes literarias que hacen referencia a este desfile son sobre todo la descripción de Aristófanes y también una inscripción del s. IV a.C. Según la autora, gracias a estos dos documentos se pudo conocer cómo se regulaban los sacrificios hechos durante las Pequeñas Panateneas y también todos los tipos de sus participantes (Nuez Pérez, 2005: 51-64). La iconografía y la literatura parecen ser fuentes que se beneficiaban continuamente.

La poesía titulada *El friso del Partenón*, escrita por S. Rueda en el año 1903, nos invita a entrar al templo, a su interior y observar el bajorrelieve que rodea la parte superior de la celda del Partenón:

*En derredor del templo milenario
vese en los muros regia cabalgata
que ondulando se extiende y se dilata
con el compás de un rítmico rosario.*

Los verbos como “ondular” o “dilatarse” le crean un volumen espacial al friso que el poeta está creando verbalmente ante su lector. El movimiento de la procesión que contempla se consigue con la introducción de “compás de un rítmico rosario” que determina el rumbo y el ritmo de su marcha. La movilidad del friso se expresa en otros verbos como “dar la vuelta” y “correr”:

*Dando la vuelta al templo milagroso
corre un intercolumnio cadencioso
como un paso numérico y preciso.*

La imagen del “paso” tiene cierta alusión a las procesiones de la Semana Santa en Andalucía, que el malagueño pudo obviamente presenciar más de una vez. En las

siguientes líneas, su intención es fijar la mirada en las figuras femeninas a quien Rueda hace moverse ante los ojos del espectador acompañados de un cambio de luces y sombras:

*Hecha a cincel por genio estatuario,
finge un andar de vírgenes de plata,
donde la luz se rompe y desbarata
entre el reír del griego santuario.*

En estos versos hay la puesta en escena de lo que se narra sobre la fiesta ritual antigua que produce admiración viendo su carácter solemne:

*Y detrás de sus mármoles se mira
cual, tras las cuerdas de grandiosa lira,
¡la augusta y larga procesión del Friso!*

Resulta muy acertada por parte S. Rueda la manera de ver el friso a través de las columnas marmóreas como si formaran el instrumento más acorde a la cultura griega. En general, el friso de Rueda mantiene la plasticidad, lo corpóreo y lo monumental de la escultura griega, el carácter racional, riguroso en su medida y proporción tomándolo de la propia obra de Fidias. Es una composición muy representativa del estilo parnasiano, que consigue realizar la *transposición* del arte plástico a la expresión verbal.

El poeta consigue que a partir de ahora las imágenes empiecen a actuar, cada una haciendo el papel que se le atribuye. Dos importantes piezas del friso que elige Rueda para su representación en su poesía son la ofrenda del peplo y el sacrificio de las vacas. Seguramente, esta elección es un homenaje a Homero ya que el aedo griego menciona ambas en el canto VI de la *Ilíada* de Homero³⁵.

La primera pieza, el peplo. Su representación en el Partenón parece ser única. Su diseño se deduce gracias a la consulta de las fuentes literarias y algunos ejemplos de peplos bordados en la cerámica. Según investigaciones de EM, el peplo anual igual que la vela-tapiz pentérica, podían parecerse a la que está representada en un *dinos* del s. VI a.C. del pintor Sófilo, y también algunas otras cerámicas. Como añade la investigadora, “el “peplo” pentetérico de Atenas es posible que también se usara para servir de

³⁵ “Y tú, Héctor, ve a la ciudad y di a nuestra madre que llame a las venerables matronas; vaya con ellas al templo dedicado a Atenea, la de los brillantes ojos, en la acrópolis; abra la puerta del sacro recinto; ponga sobre las rodillas de la deidad, de hermosa cabellera, el peplo que mayor sea, más lindo le parezca y más aprecie de cuantos haya en el palacio, y le vote sacrificar en el templo doce vacas de un año, no sujetas aún al yugo, si apiadándose de la ciudad y de las esposas y niños de los troyanos, aparta de la sagrada Ilión al hijo de Tideo, feroz guerrero, cuya braveza causa nuestra derrota y a quien tengo por el más esforzado de los aqueos todos”. (*Ilíada*. VI, vv. 77 y ss.).

decoración del templo o de pantalla de fondo para la estatua de la diosa” (Nuez Pérez, 2004: 58).

Pero ante todo, es una obra artística y un símbolo de veneración y de la entrega al poder divino de la diosa. Esta pieza del arte decorativo, tejida por las “hábilas doncellas” y que simboliza “con figuras bellas” el “honor del ateniense suelo”, de traspasar de bajo relieve a la poesía de S. Rueda, adquiere color y su parte merecida de gloria:

*Es la áurea tela cual jirón de cielo
con diversos colores por estrellas,
y lanzará sus haces de centellas
de Atena augusta entre el undoso pelo.*

Y después de entregar y atar este “tesoro” en los hombros de la diosa de “vista poderosa”, la mirada se guía al paso de las “vírgenes en coro/bajo un temblor de túnicas de plata”. De nuevo las figuras y detalles de la imagen esculpida se ponen en movimiento y se llenan de una corriente emocional: la procesión avanza su curso.

Respecto al sacrificio de las vacas, añadimos unas observaciones necesarias. La imagen de la vaca está muy idealizada; el hecho de ser pronto sacrificada en honor de la diosa la hace lucir y dominar a la perfección:

*Brillante con el brillo de la vida,
de asta pequeña y de pezuña breve,
su piel con la blancura de la nieve,
y ubres como una fuente dividida,
Va a una cadena de metal prendida
la res lustrosa donde el Sol luz llueve,
y arrastra al hombre cuyo paso mueve,
retozando de todo sorprendida.*

Representada con ruidos y gestos como si estuviera viva:

*Muge, brinca, sacude la cabeza;
la espléndida salud, que es su belleza,
muestra en el ancho lomo y cuello altivo.
Y cuando cesa, de jugar cansada,
mansa, enorme, paciente y reposada,
¡parece andando un monumento vivo!*

El último verso parece referirse no solo a los animales esculpidos sino a todo el friso que representa Rueda.

A modo de conclusión queremos contrastar las dos poesías escogidas, que coinciden en el Partenón como espacio artístico para la creación de la éfrasis arquitectónica y escultórica respectivamente. Debemos señalar, que ambas poesías,

escritas en la época del *Fin del Siglo*, representan directamente las obras de arte, son las écfrasis *par excellence*, ya que además representan objetos muy representativos en sí. En ambas las descripciones animan los objetos que representan, mantienen el antiguo principio de *enargeia* y mantienen sus raíces de imágenes teatralizadas. Respecto al papel que juega la écfrasis del Partenón en la obra de cada uno de los poetas, queremos subrayar la presencia de un mundo no utilitario, bello e ideal que se revaloriza de nuevo en caso de Rueda o, como en caso de Mieriezhkovski, del que se tiene nostalgia como de la edad dorada de la humanidad y del propio poeta.

5.3. La imagen simbolista del Coliseo (Ivan Bunin, Dmitri Mieriezhkovski y Vyachieslav Ivánov).

5.3.1. El Coliseo como el símbolo del mundo clásico.

Al Coliseo se lo reconoce como una de las siete nuevas maravillas del mundo siendo contemporáneo no solo de la Antigüedad, sino también de los tiempos modernos. Es uno de los más conocidos y paradójicos monumentos de Roma que reproduce la historia de la “ciudad eterna” y de toda Italia. Para intentar recuperar el recorrido de la imagen de Coliseo y la evolución de su uso y su significado hemos acudido a varias fuentes, pero ante todo al libro titulado “El *Coliseo*” escrito por especialista italiano Roberto Luciani (1993) y al estudio reciente de dos investigadoras rusas, N. Pávlova y S.A. Sídneya (2016), de donde hemos extraído lo más importante acerca del anfiteatro Flavio.

R. Luciani comienza su estudio postulando que el Coliseo tiene una “condición única”, es un monumento pagano, un “símbolo en piedra de la ciudad Eterna” y al mismo tiempo cristiano, indisolublemente ligado a Roma” (1993: 3). El autor resume todo lo que veremos a continuación: la sangre, el horror, la grandeza, el martirio, la búsqueda de la belleza clásica en la arquitectura, el sentimiento romántico de las ruinas, la botánica y, por supuesto, la literatura.

Situado en el centro de Roma, el Coliseo fue construido originalmente como Anfiteatro Flavio, en el siglo I de la época del Imperio romano, coincidiendo con los emperadores Vespasiano y Tito de la dinastía de Flavios (Luciani, 1993: 3). Su construcción coincidió, por tanto, con el máximo florecimiento del poder del Imperio

Romano y la era de las conquistas; y su fin era destacar la gloria de su capital. Un ciudadano se sentía parte significativa del inmenso edificio y del inmenso imperio que éste representaba. En el siglo VIII adquirió el nombre actual de Coliseo, nombre derivado del epíteto “colosal” (en latín: “Colosseum” y en italiano “Colosseo”) debido a su gran tamaño, según una versión, o bien, según otra, debido a la estatua gigante de Nerón realizada en bronce dorado y situada en la entrada de la Domus Aurea. Según el testimonio del historiador y biógrafo romano Suetonio en “Las Vidas de los doce césares” (*De vita Caesarum*, VIII), la estatua de Nerón fue sustituida por la estatua del Dios-Sol (Helios), similar al Coloso de Rodas (Pávlova y Sídnieva, 2016: 157-167). En este mismo documento Suetonio también menciona el momento de la bendición del Coliseo durante los tiempos del emperador Tito.

El Coliseo se utilizaba como lugar para los combates de gladiadores y de ello, en palabras de las autoras, el monumento ya se percibe como “una especie de símbolo de la antigua cultura de espectáculos, plasmada en una fórmula breve y concisa «*panem et circenses*»” (Pávlova y Sídnieva, 2016: 157-167).

En la Edad Media, como es bien sabido, Roma entró en declive y esa decadencia de la ciudad afectó a todos los monumentos imperiales, incluido el Coliseo. Siguiendo ambas fuentes de información sobre su historia, vemos como los terremotos de 801 y 847 provocaron grandes destrozos en un edificio prácticamente abandonado en las afueras de la ciudad medieval. Pero a los ojos de los peregrinos que acudían a los tempranos santuarios cristianos de la Ciudad Eterna, esta conservaba su autoridad como centro religioso. Fue un lugar de devoción y peregrinación para los fieles cristianos que recogían como una reliquia la arena donde habían muerto los mártires.

En los siglos XI–XII el Coliseo, según ambas fuentes consultadas, se convirtió en una fortaleza para las familias Frangipani y Annibaldi que se turnaban en el derecho a esta ruina. Más adelante estos tuvieron que cederlo al emperador del Sacro Imperio Romano, Enrique VII, cuya gloria cantó Dante en la Divina Comedia como esperanza para una gestión prudente del Imperio. Este emperador llevó a cabo una especie de “nacionalización” del Coliseo regalando el anfiteatro al *senatus et populus romanorum*, pero después los dueños reales del monumento fueron diferentes grupos religiosos y los papas. Durante la época de Renacimiento, a pesar del interés hacia la Antigüedad que demuestra la colección de estatuas, pinturas y manuscritos, las obras de arquitectura fueron destruidas o reutilizadas para construir los templos cristianos. Al principio, dentro

del propio Coliseo se construyen los altares y capillas, y una parte de la arena se utiliza para los espectáculos religiosos, las misterias. Desde el siglo XV el Coliseo se convierte en una cantera del material de construcción para otros monumentos, sobre todo de mármol (la Basílica de San Juan de Letrán, en 1439; en los años 50 del siglo XV en el palacio de San Marcos, en 1574 el Puente Emilio, la Catedral de San Pedro, Palacio di Venecia, Cancelleria, Palacio Farnese, la piedra para cubrir la plaza de Capitolio y otros.) A lo largo de su historia posterior, el Coliseo sirvió para diferentes fines utilitarios –un cementerio, una fábrica o un refugio.

El siglo XVIII fue importante para el destino del Anfiteatro Flavio. Las excavaciones de Pompeya y Herculano, así como las investigaciones del antiguo Egipto y los estudios de J. J. Winckelmann, del teórico de la arquitectura Francesco Milizia y del arquitecto neoclásico Giacomo Quarenghi y de Giovanni Battista Piranesi permitieron salvar los monumentos clásicos.

En el siglo XIX, durante el pontificado de Pío VII (1800-1823), gracias al edicto del cardenal Doria Pamphili (1802) se incluyó el documento que constituyó el primer instrumento realmente operativo sobre la Antigüedad y las Bellas Artes (Luciani, 1993: 27).

A partir de la época del Humanismo, la historia del Coliseo es también una obra maestra de la arquitectura antigua, a la que constructores y artistas se vuelven, entre otras cosas, como a una fuente de inspiración vital, un ideal arquitectónico para imitar y una imagen de la grandeza romana. En la pintura, en los grabados y en las medallas, el Coliseo representa el símbolo mismo de la Antigüedad y de Roma, y se convierte en uno de los centros del mundo (Luciani, 1993: 16-17). La Antigüedad clásica era como el modelo de virtud y belleza del hombre y del mundo. El Coliseo está representado en los cuadros y grabados del flamenco Jean Gossaert (1478-1532), del holandés Maarten van Heemskerck (1498-1574), Baldassarre Peruzzi (1481-1536), del alemán Albrecht Altdorfer (1480-1538), Giorgio Vasari (1511-1574), Paris Bordone (1500-1571), Jacques Callot (1592-1635), Gaspard van Wittel (1655-1736), Alessandro Specchi (1668-1729), Giovanni Paolo Pannini (1691/2-1765), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), William Turner (1775-1851), Camille Corot (1796-1875). El Coliseo también se documentó mediante planos, dibujos técnicos y reconstrucciones.

A finales del siglo XVIII-comienzo del XIX, paralelamente a la restauración arqueológica del anfiteatro, en literatura se recuperan las imágenes del Coliseo, sobre

todo en las notas de los viajes a Roma realizados por diferentes escritores y artistas. Del Coliseo hace mención el arquitecto Carlo Fontana en el tratado “Anfiteatro Flavio” (1725) y autores como Françoise–René de Chateaubriand y el Marqués de Sade (1775-1776). El escritor escocés, James Boswell (1740-1795) durante su visita a Roma en el año 1765 muestra su admiración por el monumento y escribe: “Es difícil decir qué es lo que más se puede admirar en este bello edificio: el poder increíble o el gusto impecable” (Jibbert, 2014: 270).

En *Sonetos romanescos* de Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) también se menciona el *Circus* y los santos mártires del Coliseo. Stendhal le dedica palabras en “Promedades dans Rome” (1829); Charles Dickens en “Pictures from Italy” (1844); Nathaniel Hawthorne en su novela “The Marble Faun” (1860). También aparece en las notas de viajes a Italia de diferentes escritores de los siglos XIX-XX: pasajes del Coliseo en Edmond y Jules Goncourt “L’Italie d’hier” (1869); Madam de Stahl, que lo llamó la “más bella ruina de Roma que acoge toda su historia” (Jibbert, 2014: 270); Henry James “Horas italianas” (1909) y tantos otros.

En los textos citados, para los viajeros extranjeros el Coliseo representaba sobre todo una hermosa ruina, entrelazada con hiedra, simbolizando la grandeza previa y la decadencia actual de la Antigua Roma. Para algunos, era un lugar romántico para caminar bajo la luna.

5.3.2. Representaciones del Coliseo en cuatro poetas modernistas.

Rubén Darío

En las notas de Rubén Darío el Coliseo se describe como “colosal, ciclópeo, enorme, lugar de leones y de emperadores”, que recuerda el antiguo espectáculo circense y representa una “obra de romanos” *par excellence* (Darío, 2014: 50-51). “El Coliseo escribe Darío-sorprende y asombra en pleno día, bañado de sol; así os abruma la inmensa armazón de piedra, las arcadas derruidas, los muros rajados de siglos, horadados de años, labrados del paso incesante de las horas y mutilado el cuerpo vasto y soberbio por bárbaros y *barberinis*” (Darío, 2014: 52). Sin embargo, en la poesía española del *Fin del siglo* no hemos conseguido ejemplos de éfrasis que representa el anfiteatro Flavio.

A cambio en la poesía rusa de la época encontramos tres representaciones del Coliseo escritas por Dmitri Mieriezhkovski, Vyachieslav Ivánov e Ivan Bunin sucesivamente. A

los dos primeros poetas ya hemos podido conocerlos previamente, sin embargo, la poesía de Ivan Búnin está por presentar. Hay que admitir que en general, la obra de los tres escritores y poetas rusos aún está por explorar por la eslavística española.

Dmitri Mieriezhkovski

Anteriormente hemos hecho una breve presentación del poeta simbolista ruso Dmitri Mieriezhkovski. Además de ser el iniciador de las búsquedas espirituales del Siglo de Plata, es uno de los pilares básicos de la cultura de este período. En él se hace patente uno de los rasgos propios del simbolismo ruso y es su carácter meta-artístico, la inseparabilidad del arte de determinadas concepciones filosóficas y de un utopismo impregnado de motivos místico-religiosos. Como otros simbolistas, el fin que se propone va más allá del arte, tiende a preparar al ser humano para crear una nueva realidad (Fernández Calzada, 2013: 459).

El Nietzsche que inicialmente atrae a Mieriezhkovski, como a otros simbolistas, es el de *El nacimiento de la tragedia*, sobre todo tras los viajes a Grecia e Italia que realizó en 1891 y que despertan su interés por las religiones paganas, el primer cristianismo y el arte renacentista italiano: en ellos ve una salvación estética y religiosa a la crisis por la que atraviesa la cultura en Rusia y en Europa. Grecia se alza para el escritor ruso como una cultura de lo estéticamente bello y elevado que poseía el secreto de la unión armónica entre la creación humana y la naturaleza o creación divina. Frente a ella, el hombre contemporáneo parece haber olvidado cuál es el sentido profundo y fin último de la cultura, que es la única capaz de proporcionar al hombre felicidad y armonía con la naturaleza y con lo divino³¹. En “Acrópolis” (1891) habla de la Acrópolis ateniense como ejemplo de belleza viva y eterna cuyos templos parecen haber surgido de la tierra por leyes divinas y no humanas. La Grecia clásica es símbolo de armonía, es una cultura afirmadora de la vida en la que se dio una armonía irrepetible entre lo creado por la mano del hombre y la naturaleza, el más grande acuerdo entre estos dos principios eternamente enfrentados, la creación humana y la creación divina. En la amplia lista de sus textos poéticos hemos encontrado la poesía titulada *El Coliseo (1891)*, una experiencia particular del poeta al contemplar el monumento antiguo y meditar a partir de él. Igual que en caso del Partenón, los primeros versos describen la entrada a un lugar importante de la historia romana, pero también la introducción del lector a una dimensión mística del mismo:

*Вступаю при луне в арену Колизея.
Полуразрушенный, великий и безмолвный,
Неосвященными громадами чернея,
Он дремлет голубым, холодным светом полный.
Здесь пахнет сыростью подземных галерей,
Росы, могильных трав и миштых кирпичей
(Mieriezhkovski, 2000).*

“Bajo la luna entro a la arena del Coliseo.
Medio arruinado, grandioso y lleno de silencio,
Ennegreciendo por las paredes sin iluminación,
Duerme lleno de la luz azul y fría.
Aquí huele a la humedad de las galerías subterráneas,
Del rocío, de hierbas lapidarias y de ladrillos
musgosos.”³⁶

En estos versos descriptivos se reconstruye verbalmente la imagen de las paredes destruidas y el silencio del antiguo anfiteatro, se mantiene la combinación de su grandeza con su estado ruinoso. La naturaleza también participa en este espectáculo fuera y dentro del anfiteatro:

*Луна печальная покрылась облаками,
Как духи прошлого, как светлые виденья,
Они проносятся с воздушными краями
Над царством тишины, и смерти, и забвенья.
В дворце Калигулы заплакала сова...*

“La luna triste se cubrió de nubes,
Como los espíritus del pasado, como fantasmas
brillantes,
Fluyen con los bordes aireados
Por encima del reino del silencio, la muerte y el
olvido.
En el palacio de Calígula, un búho lloró...”

Los últimos dos versos volverán a repetirse más de una vez a lo largo del poema como si fuese un conjuro. Antonino humilde, Augusto grandioso, Trajano, Marco Aurelio sabio cuyas sombras miran hacia abajo, hacia las siete colinas de Roma. Sus figuras parecen constituir el “eidolón” de las figuras míticas capaces de traspasar, en el espacio de un símbolo como el Coliseo, los límites del cielo y de la tierra, que a su vez son los límites de tiempo.

Pero Roma representa ya la “muerte y decaimiento” lo que les da a los siguientes versos un sabor decadente:

*Потухли алтари, и Форум спит глубоко,
И в храме Юлиев колонна в отдаленье
Обломков мраморных белеет одиноко.*

“Los altares apagados, y el Foro dormido
Y en el templo de Julio la columna a lo lejos
De los restos de mármol se ve blanca en soledad.”³⁷

El yo lírico se encuentra en esta écfrasis ante las Sombras del gran pasado de Roma, del “gran pueblo”. En estos versos se enfatiza tanto el recuerdo de su “gloria invencible” como el tema del olvido. Con ello la écfrasis de Dmitri Mieriezhkovski mantiene el carácter arcaico que anotó Marcel Detienne y que consiste en que el campo de la palabra poética queda equilibrado por la tensión de un conjunto de potencias que se corresponden entre sí: por un lado, la Noche, el Silencio, el Olvido; por el otro, la Luz, la Alabanza, la Memoria” (Jiménez, 2004: 65). La palabra permite que los hechos memorables del Coliseo y la gran Roma superen los confines del tiempo.

³⁶ Traducción propia.

³⁷ Traducción propia.

Finalmente, la mirada triste, la tristeza misteriosa invaden el paisaje y al protagonista del dolor. Suspirando a fondo, les extiende las manos y habla: “¡Oh, gloria de los días antiguos, o Roma, Roma caída!...”. Leyendo este último verso podríamos incluso añadir que este texto tiene el estilo de un lamento, o de un epitafio, sobre la tumba que podrían presentar a las ruinas del Coliseo como un recuerdo para el lector de las cualidades del monumento sepultado que ha quedado en el olvido de su pasada gloria.

Vyachieslav Ivánov

Ya hemos tenido ocasión de valorar el lugar que ocupó Italia en la vida y obra de Vyachieslav Ivánov cuando hablamos sobre los *Sonetos romanos*. Entre las obras de arte a las que el poeta dedicó sus poesías estaba la poesía “En el Coliseo” (“V Kolizee”) que Ivánov escribió en marzo del 1895 y “El Coliseo” (“Kolizei”) que formaron parte del libro “Estrellas piloto” (“Kormchie zvezdi”, 1903). Según la investigación detallada de Robert Bird, la poesía fue escrita en Roma después de haber tenido su primer contacto íntimo con la dramaturga y prosista rusa, Lidia Dmítrievna Zinóvieva-Annibal, la mujer del poeta y anfitriona del salón literario “La Torre” (“Bashnya”) organizado en casa de ambos. Según hemos podido averiguar, es la primera ocasión en que el poeta escribe sobre el amor terrenal en su obra. Además, como veremos, la descripción del monumento le sirve para crear su propio mito que incluye un hecho de su biografía, una ideología que defiende y algunos otros elementos. Para ello nos sumamos a la opinión de Robert Bird, antes mencionado, quien empieza su estudio con el hecho de que el encuentro amoroso con Lidia se presenta en la poesía de Ivanov como un “pecado sacro”; y que esta “contradicción ética” se anuncia en el epígrafe que tiene prestado de Byron para esta poesía “Great is their love, who love in sin and fear” (Heaven and Earth: A Mystery, 1.1.67). Consideremos la primera poesía titulada *En el Coliseo*:

*День влажнокудрый досиял,
Меж туч огонь вечерний сея.
Вкруг помрачался, вкруг зиял
Недвижный хаос Колизея*

*Глядели из стихийной тьмы
Судеб безвременные очи...
День бурь истомных к прагу ночи,
День алчный провожали мы -*

*Меж глыб, чья вечность роковая
В грехе святилась и крови,
Дух безнадежный предавая
Преступным терниям любви,*

*Стеснясь, как два листа, что мчит,
Безвольных, жадный плен свободы,
Доколь их слившей непогоды
Вновь легкий вздох не разлучит...*

“El día de rizos húmedos terminaba de lucir;
Sembrando el fuego tardío entre las nubes,
Alrededor oscurecía, alrededor caía
El caos inmóvil del Coliseo.

Miraban desde la oscuridad
Los ojos atemporales del destino ...
Del día codicioso y de tormentas que agotan
Nos despedíamos ante la entrada en la noche –

Entre enormes piedras cuya eternidad fatal
Se santificaba en el pecado y la sangre,
Entregando el espíritu sin esperanza
A las espinas criminales del amor.

Apretados como dos hojas, sin voluntad
llevados por el cautiverio codicioso de ser libres,
Hasta que unidos por mal tiempo
el suspiro ligero no les separe de nuevo ...”³⁸

En el análisis de Bird la clave está que en la poesía temprana de Ivanov el poeta “imita la experiencia ritual, disimulándola en su propia reflexión alegórica”; y *El Coliseo* es una de ellas. La lectura de Robert Bird nos parece muy importante para entender las intenciones del poeta (Bird, 2006).

Según el investigador, el anfiteatro antiguo es para Ivanov un vórtice en el que el poeta se encuentra con su prometida en la explosión de los elementos: una tormenta tempestuosa y la noche oscura que están puntuados por la llama reveladora. El amor transgresivo conduce hacia al contexto de uno de los ritos arquetípicos de Ivanov: el héroe (“el espíritu”-dukh) elige un sufrimiento sacrificado al cosmos femenino. “Amor” (lubov) en el lugar de la divinidad, como *la divinidad*. De este modo el héroe alcanza la transcendencia hacia la eternidad. El estado de éxtasis culmina en el descenso del espíritu (dukh) con un “simple suspiro” (lyogki vzdokh) que es comparable, en la imaginaria de su poesía, a la llegada de un nuevo día (Bird, 2006: 52-53).

Al mismo tiempo, la poesía como objeto estético se posiciona como ofrenda del poeta, es una sustitución ritual para el propio poeta. Es la imitación del sufrimiento divino, símbolo de la consumación erótica, y, al mismo tiempo, un rito matrimonial. El lector, sigue Bird, comparte este sufrimiento miméticamente actuando a su manera en el rito de renovación, y esta experiencia puntúa su vida con la irrupción de un nuevo significado. Al mismo tiempo, añade Bird, proporciona una determinada enseñanza ética: la *transgresión* moral se convierte en condición previa para la *transcendencia* espiritual, como una escalera entre el cielo y la tierra –pareja que también aparece en el epígrafe citado de Byron. El texto de Ivanov es un simulacro del rito, pero el acto de interpretación disimula el rito como una construcción ideológica.

Otro soneto, *El Coliseo*, fue escrito seguramente a continuación de la poesía anterior:

³⁸ Traducción propia.

Как тяжкий гулок свод, и мрак угрюм и густ!..
 Вхожу: луна сребрит истлевшие громады.
 Как впадины очей потухнувших, аркады
 Глядят окрест. Все спит. Простор арены пуст...
 И мнится: оревный род Неронов и Локуст
 Наполнил чуткий мрак... Теснятся мириады.
 Незримо — зоркие, на мне лежат их взгляды.
 Беззвучный слышен плеск, и клик безгласных уст...
 Что жадным трепетом, как в дни кровавых
 оргий,
 Волнует их прилив под бледною луной?
 Куда вперед их взор? Что движет их восторги?..
 На светлом поприще чья тень передо мной?..
 Взгляну ль назад, тоской и ужасом объятый?..
 Крест виден на тени, и на кресте — Распятый!..

“¡Qué eco hace la bóveda pesada y y densa!
 Entro: la luna colorea de plata las ruinas pétreas,
 Como si fueron huecos de los ojos apagados, las arcadas
 Miran alrededor. Todo dormido. La arena está vacía ...

Se imagina: la antigua raza de los Nerón y Locusta
 Ha llenado la oscuridad sensible... miriadas, están apretadas,
 Sin verlos, se apuntan hacia mí sus miradas agudas.
 Se escucha un sonido sin oírlo y la llamada muda ...

Tanto temblor codicioso, como en orgías de sangre
 ¿Qué es lo que provoca su marea bajo la luna pálida?
 ¿A dónde fija su mirada? ¿Qué es me entusiasma?
 ¿En el fondo claro de quién es la sombra frente a mí?

¿Miraré hacia atrás, abrazado por el anhelo y el horror?
 Se ve la cruz en la sombra, y en él está el Crucificado...”³⁹

R. Bird lo ve como las “orgías sangrientas” de los gladiadores que retroceden para revelar a Cristo. El Coliseo está representado, según él, como el “contenedor del caos, el *locus* donde la frenesí pagano se encuentra con el sacrificio cristiano y el martirio en una orgía de sangre redentora” (Bird, 2006: 54). El poema clarifica por qué Ivanov vio al Coliseo romano “santificado por el pecado y la sangre”.

Concluyendo, Bird insiste en que el poema *En el Coliseo* está pensado como una renovación universal del rito matrimonial a través de la trasgresión sacrificadora del poeta, canalizado hacia el poder creativo y destilado en una obra de carácter estético. Además, escribe Bird, el texto es más que un simple evento vicario, congelado en su poder mimético y semánticamente abierto hasta que el lector lo realice: es también el argumento. Es capaz de traducir el símbolo estático en un mito alegórico sobre la historia transmitiendo la cita de los enamorados sobre el caos oscuro del contexto de gladiadores. Añadido a esta alegoría histórica, el poema contiene un mito sobre el ritual: igual que el sacrificio romano ejecuta a los mártires cristianos, el sacrificio de la lírica moderna ejecutará a los agentes de la Cristiandad rejuvenecida. También existe un mito erótico y cósmico sobre el amor y pasión como llaves de la reconciliación universal. En total, hay cuatro capas primarias del mito dentro de los textos de Vyachieslav Ivánov: histórica, ritual, erótica y literaria. Bird añade una quinta capa que es la biografía poética del poeta ruso. En lugar de disimular el ritual en otros campos de significado, lo comprende como un evento en la vida humana.

Sumándonos a las conclusiones de Richard Bird y aceptando el “simulacro” de rito matrimonial como la clave de análisis de estas dos poesías, queremos articular el

³⁹ Traducción propia.

carácter trascendente del mismo y la creencia, por parte del poeta, en que un objeto de arte de alto simbolismo, como el Coliseo, tiene la capacidad de producir cambios en una vida humana si le hacemos partícipe activo de la misma. Y ello, porque precisamente como símbolo puede evocar una realidad que trasciende al objeto simbolizado.

Ivan Bunin

Iván Alexiévich Bunin (1870-1953) es un poeta bastante desconocido por los lectores españoles. Procedente de una familia noble de la Rusia central, poeta lírico, escritor y traductor, Bunin fue el primer escritor ruso que obtuvo el premio Nobel de literatura (1933). En el año 1919 emigró a Francia, al ser muy crítico con la revolución rusa, y murió en París en el año 1953.

Era amigo de Maxim Gorki e integrante del grupo “Conocimiento (“Znanie”), pero en determinado momento de la época postrevolucionaria se aleja de estos círculos literarios y empieza desarrollar su propio estilo. A pesar de que en la obra de Ivan Bunin no hay un sistema o esquema único que lo explique todo (VVAA, 2001: 599), a veces acude a algunos motivos y formas del “modernismo implícito” (Márchenko, 2015: 38).

Según la observación de I.A. Revyaquina (2006), Italia atraía mucho al escritor, quien hizo varios viajes en los años 1907, 1909-1914. Bunin escribió en 1916 la poesía *El Coliseo* recordando las sensaciones de su visita:

*Дул теплый ветер. Точно сел
Вечерний сумрак, жук жуужжал.
Щербатый остов Колизея
Как чаша подо мной лежал.
Чернели и зияли стены
Вокруг меня. В глазницы их
Синела ночь. Пустырь арены
Был в травах, жестких и сухих...
Свет лунный, вечный, неизменный,
Как тонкий дым, белел на них.* (Bunin, 2018)

“Soplaba el viento caliente. La oscuridad
De la tarde bajo, la cigarra zumbaba.
La osamenta desdentada del Coliseo
Como una copa estaba debajo de mí.
Ennegrecían y se caían las paredes
A mi alrededor. En sus cuencas oculares
Se ponía azulada la noche. La arena vacía
Estaba cubierta de hierbas, duras y secas ...
La luz de la luna, eterna, inmutable,
Como el humo fino las cubría de blanco.”

Hay dos importantes metáforas con las que Bunin asocia el Coliseo: una osamenta o esqueleto y una copa. La primera permite al lector visualizar el anfiteatro construido con arcos, como una calavera redonda a la que le faltan los dientes, es la imagen de un objeto sin vida. La asociación del anfiteatro con una “copa” (“chasha”) refiere también, a nuestro juicio, a su significado simbólico que le designa en la lengua rusa la medida de algo experimentado, vivido, que con frecuencia está relacionado con experimentar desdicha (“pit gorkuyu chashu”) o incluso muerte, “tomar la copa mortal” (“ispit

smertnuyu chashu”). Se habla también como símbolo del destino, rock (generalmente duro, infeliz), “escurrir la copa del sufrimiento” (“osushit chashu stradani”) o la “copa llena” (“polnaya chasha”). El yo lírico presencia el oscurecimiento y derrumbamiento del monumento, tiene la sensación de estar en un lugar abandonado. La entrada de la noche y su luz de color azul oscuro en “sus cuencas oculares” anuncian la caída en el sueño mortal de un ser vivo. La luz de la luna da el último paso hacia la apertura de una nueva dimensión que, por medio de la imagen del “humo fino”, empodera la naturaleza del anfiteatro vistiéndolo de blanco. El color blanco juega aquí un doble papel, a nuestro entender. Por un lado, en el momento culminante (el de la alusión a la celebración del rito funerario del monumento) el autor elige el color blanco de la mortaja y del luto⁴⁰. Pero, por otro lado, los epítetos de la luz lunar como “eterna” e “inmutable” activan el significado simbólico del color blanco como “la resurrección”. En cierto modo, se puede ver cómo el Coliseo no se entierra en el presente: no hay que considerarlo como su despedida definitiva del mundo, sino como un tránsito a la vida eterna. Y se invita al lector a vivir este tránsito junto al monumento.

Una serie de poetas rusos finiseculares, especialmente, Ivan Bunin, Dmitri Mieriezhkovski y Vyachieslav Ivánov han hecho Coliseo, otro símbolo del mundo clásico, objeto de sus obras. Los poemas de V. Ivanov y Mieriezhkovski son muy afines debido a la percepción romántica del arte con su trasfondo místico -religioso y reflexiones filosóficas de carácter existencial. En el poema de Ivanov, el Coliseo aparece como símbolo de la eternidad, enmarcado por la oscuridad elemental y el caos, lo que le confiere una percepción particularmente mística y sombría. El poeta describe el Coliseo como un «caos inmóvil», lo que subraya su monumentalidad y al mismo tiempo su estado ruinoso. Estas imágenes crean un contraste entre la grandeza del pasado y su decadencia actual. La descripción de los «ojos intempestivos del destino» que miran desde la oscuridad refuerza la impresión de que las ruinas del Coliseo albergan una profunda memoria histórica, testimonio de los innumerables acontecimientos que han tenido lugar aquí a lo largo de los siglos. Esto acentúa el tema del tiempo y la eternidad que atraviesa todo el poema.

⁴⁰ En varios estudios la afirmación de que el blanco era el color del luto en Roma venía avalada por el testimonio de Plutarco, quien en sus *Cuestiones Romanas* preguntaba y al mismo tiempo afirmaba: “¿Por qué en los duelos las mujeres llevan vestidos blancos (λευκὰ ... ἱμάτια) y redecillas igualmente blancas (λευκοῦς κεκρυφάλους)?”. Véase (Requena Jiménez, 2012). El autor de este artículo defiende el color negro como el color del luto en la antigua Roma. Según él, “la presencia de personas con vestidos blancos en los funerales debe ser interpretada como una exhibición del status jurídico de los asistentes al acto y no como una manifestación del luto”.

Ivanov introduce también motivos relacionados con la oposición entre la eternidad y lo pasajero, donde el «día de la codicia» se ve en el contexto del «pecado y la sangre», lo que profundiza aún más el dramatismo de la escena que tiene lugar al pie de las antiguas ruinas. Esta imagen transmite una sensación de fatalidad inevitable y destino trágico, clave en la tradición romántica.

En general, para Ivanov, el Coliseo no es sólo un monumento arquitectónico, sino un lugar rico en contenido histórico y espiritual, donde cada piedra es testigo de épocas pasadas y pasiones humanas.

En los poemas de Mieriezhkovski, la imagen de las ruinas del Coliseo se utiliza para crear una atmósfera de pesada y sombría grandeza y eternidad. La descripción de los muros en ruinas iluminados por la luz de la luna evoca la presencia de un pasado lleno de misterio y tragedia. Las arcadas que parecen “huecos de ojos apagados” dan al lugar un aspecto casi vivo, dando la impresión de que las ruinas miran al visitante. El poema está impregnado del espíritu de la antigüedad, con sus referencias al “antiguo clan de Nerón y la langosta”, lo que realza la sensación de profundidad temporal e intensidad histórica. La presencia invisible de almas antiguas en la oscuridad crea la sensación de que el autor se encuentra bajo la mirada de los siglos. Terminar el poema con la imagen del Crucificado en la cruz, visible a la luz de la luna, introduce un elemento de simbolismo cristiano, que subraya la función salvífica y redentora de la historia, contrastándola con las orgías sangrientas del pasado. Esto añade profundidad a la interpretación de las ruinas como lugar no sólo de memoria histórica, sino también de reflexión espiritual.

En Bunin, al igual que en la descripción efrástica de Rubén Darío, la imagen del Coliseo sirve de poderoso símbolo del pasado y del tiempo, envolviendo al lector en una atmósfera de grandeza ruinoso y eternidad. A través de la descripción de los restos del edificio, rodeados de oscuridad y fantasmagóricamente iluminados por la luz de la luna, Bunin subraya el contraste entre la antigua gloria del Coliseo y su actual estado ruinoso. El «descarado armatoste del Coliseo» y el «páramo de la arena» están saturados del simbolismo de la decadencia y el olvido, pero al mismo tiempo insinúan la belleza y la dignidad imperecederas que perduran a través de los tiempos. Esta imagen pretende evocar la reflexión sobre la fragilidad de la condición humana y la eternidad de la naturaleza y la historia, que siguen existiendo a pesar de todos los cambios del tiempo

5.4. Conclusiones del Capítulo V

El principal objetivo del capítulo que acabamos de finalizar ha sido el estudio de las representaciones visuales arquitectónicas introducidas en los textos modernistas de primera generación. Anotamos que los descubrimientos arqueológicos en el continente europeo a principios del siglo XX fueron un gran impulso para la conciencia creativa de los simbolistas, impulsándolos tanto a la construcción de conceptos teóricos como para creación poética. El análisis de las écfrasis escogidas ha seguido el orden establecido en la introducción del presente trabajo y que incluye como primer paso la descripción histórica y arqueológica del objeto de arte en cuestión con el fin de indagar en la génesis de la obra visual representada en el texto y su profundo significado simbólico. Y como segundo paso, la propia lectura crítica del texto.

La écfrasis de Altar de Pérgamo y su interpretación en Ivan Turguiéniev y Dmitri Mieriezhkovski. En esta parte de nuestro estudio hemos podido demostrar que el modo de describir las figuras del friso que utiliza I. Turguiéniev le convierte en uno de los precursores de la percepción estética de los modernistas rusos. Por una parte, se lea una función didáctica filosófica en la hora de interpretar el significado del friso de modo similar que lo experimentó Filóstrato el Viejo en su libro *Imágenes*, en la época de la Antigüedad tardía. El escritor ruso aprovecha también para hablar de una alegoría de la lucha entre el Bien y el Mal, entre el orden legítimo y la civilización y la arbitrariedad y el caos. Gracias al escritor, este motivo recobra el vigor y, además, revive el pensamiento mitológico que maneja las categorías opuestas: luz y oscuridad, el mal y el bien, lo propio y lo ajeno, vida y muerte, temas que diez años más tarde tratarán los poetas simbolistas. Por otra parte, Turguiéniev invita al lector a una especie de iniciación mística-religiosa o mística-filosófica durante la contemplación del friso devolviéndole su carácter original cultural y sagrado y convirtiendo al lector en un peregrino obligado a visitar y contemplar el altar de Pérgamo para lograr una vida feliz. D. Mieriezhkovski del mismo modo eufórico presente en *La Gigantomaquia* no solo una escena de la vida cotidiana, sino al mismo tiempo, toda una revelación de la condición divina de nuestro espíritu. Tratando este tema en el poema ecfástico titulado *Titanes. A los mármoles del Altar de Pérgamo* su autor resemantiza el tema esculpido en el friso y parece convertirse en el principal aliado mortal de las fuerzas ctónicas, de modo que lo había hecho Heracles con

las deidades celestes, cuya ayuda es necesaria a fin de que se haga un cambio radical en el orden universal de la existencia del ser humano por medio de la vuelta al paganismo.

Inicialmente, las figuras míticas de Gigantomaquia esculpidas en el friso representaron el poder político de los reyes de la dinastía Atálida contra sus enemigos. Sin embargo, en el texto modernista analizado aparecen las diferentes alegorías relacionadas con la lucha entre dioses y gigantes descrita en el mito griego. Ellos contrastan otras categorías opuestas, como el bien y el mal, o las fuerzas primordiales y cosmogónicas de la Tierra y el Cielo. La ambivalencia creada en la éfrasis del antiguo friso mantiene el dramatismo de la batalla entre uno y otro orden existencial y le da a la belleza contemplada el carácter eterno.

Dos éfrasis del Partenón de ya citado D. Mieriezhkovski y el poeta malagueño Salvador Rueda muestra el aprecio de la belleza de la obra clásica. Ambos textos representan directamente las obras de arte, son las éfrasis *par excelencia*, ya que además representan objetos muy representativos en sí. En ambas las descripciones animan los objetos que representan, mantienen el antiguo principio de *enargeia* y mantienen sus raíces de imágenes teatralizadas. Respecto al papel que juega la éfrasis del Partenón en la obra de cada uno de los poetas, queremos subrayar la presencia de un mundo no utilitario, bello e ideal que se revaloriza de nuevo en caso de Rueda o, como en caso de Mieriezhkovski, del que se tiene nostalgia como de la edad dorada de la humanidad y del propio poeta.

Una serie de poetas rusos finiseculares, especialmente, Ivan Bunin, Dmitri Mieriezhkovski y Vyachieslav Ivánov han hecho Coliseo, otro símbolo del mundo clásico, objeto de sus obras. Los poemas de V. Ivanov y Mieriezhkovski son muy afines debido a la percepción romántica del arte con su trasfondo místico -religioso y reflexiones filosóficas de carácter existencial. En el poema de Ivanov, el Coliseo aparece como símbolo de la eternidad, enmarcado por la oscuridad elemental y el caos, lo que le confiere una percepción particularmente mística y sombría. El poeta describe el Coliseo como un “caos inmóvil”, lo que subraya su monumentalidad y al mismo tiempo su estado ruinoso. Estas imágenes crean un contraste entre la grandeza del pasado y su decadencia actual. La descripción de los “ojos intempestivos del destino” que miran desde la oscuridad refuerza la impresión de que las ruinas del Coliseo albergan una profunda memoria histórica, testimonio de los innumerables acontecimientos que han tenido lugar aquí a lo largo de los siglos. Esto acentúa el tema del tiempo y la eternidad que atraviesa todo el

poema. Ivanov introduce también motivos relacionados con la oposición entre la eternidad y lo pasajero, donde el «día de la codicia» se ve en el contexto del “pecado y la sangre”, lo que profundiza aún más el dramatismo de la escena que tiene lugar al pie de las antiguas ruinas. Esta imagen transmite una sensación de fatalidad inevitable y destino trágico, clave en la tradición romántica.

En general, para Ivanov, el Coliseo no es sólo un monumento arquitectónico, sino un lugar rico en contenido histórico y espiritual, donde cada piedra es testigo de épocas pasadas y pasiones humanas.

En los poemas de Mieriezhkovski, la imagen de las ruinas del Coliseo se utiliza para crear una atmósfera de pesada y sombría grandeza y eternidad. La descripción de los muros en ruinas iluminados por la luz de la luna evoca la presencia de un pasado lleno de misterio y tragedia. Las arcadas que parecen “huecos de ojos apagados” dan al lugar un aspecto casi vivo, dando la impresión de que las ruinas miran al visitante. El poema está impregnado del espíritu de la antigüedad, con sus referencias al “antiguo clan de Nerón y la langosta”, lo que realza la sensación de profundidad temporal e intensidad histórica. La presencia invisible de almas antiguas en la oscuridad crea la sensación de que el autor se encuentra bajo la mirada de los siglos. Terminar el poema con la imagen del Crucificado en la cruz, visible a la luz de la luna, introduce un elemento de simbolismo cristiano, que subraya la función salvífica y redentora de la historia, contrastándola con las orgías sangrientas del pasado. Esto añade profundidad a la interpretación de las ruinas como lugar no sólo de memoria histórica, sino también de reflexión espiritual.

En Bunin, al igual que en la descripción efrástica de Rubén Darío, la imagen del Coliseo sirve de poderoso símbolo del pasado y del tiempo, envolviendo al lector en una atmósfera de grandeza ruinoso y eternidad. A través de la descripción de los restos del edificio, rodeados de oscuridad y fantasmagóricamente iluminados por la luz de la luna, Bunin subraya el contraste entre la antigua gloria del Coliseo y su actual estado ruinoso. El “descarado armatoste del Coliseo” y el “páramo de la arena” están saturados del simbolismo de la decadencia y el olvido, pero al mismo tiempo insinúan la belleza y la dignidad imperecederas que perduran a través de los tiempos. Esta imagen pretende evocar la reflexión sobre la fragilidad de la condición humana y la eternidad de la naturaleza y la historia, que siguen existiendo a pesar de todos los cambios del tiempo.

CAPÍTULO VI. ÉCFRASIS DEL MODERNISMO TARDÍO

6.1. Escatología del cuerpo y alma en el poema *Yo soy aquel* de Rubén Darío

El poema titulado “Yo soy aquel que ayer no más decía” abre el tercer importante libro de Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1904). Si la poética de los primeros libros *Azul* y *Prosas Profanas*, según lo cuenta el propio poeta, simbolizaron el comienzo de su primavera, los *Cantos* encerraron las esencias y savias de su otoño, la época de reflexión; recuerdos que iluminan “con su interior luz apacible los más amables secretos de nuestra memoria” y donde se respira “a través de un aire mágico, el perfume de las antiguas rosas”, y donde el amor mismo adquiere “cierta dulce gravedad” (Darío, 1916: 38). La lectura del poemario del libro revela, además, unas importantes reflexiones sobre la sociedad, valores y rumbos políticos, presentimientos, y, también, incertidumbre y el miedo ante la muerte, descrita por propio poeta como “la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo” (Darío, 1916: 49). Con el fin de superar estos miedos y dar algunas respuestas, Darío habla del empoderamiento de la fe y la esperanza. Como una de las soluciones, en el poema “Canto de esperanza”, el poeta habla de volver los ojos “al inmenso resplandor de la figura de Cristo”, y grita por su retorno, “como salvación ante los desastres de la tierra envenenada por las pasiones de los hombres” (Darío, 1916: 43). El libro está inmerso en inquietudes del *Fin del Siglo* que recuerdan problemas contemporáneos y hacen actual su contenido. Entre desesperación e ilusión, sufrimiento y consolación, Apocalipsis y Resurrección, presenta esta última como la salvación del hombre y de toda la sociedad moderna, destacando la búsqueda constante de respuestas a las preguntas existenciales sobre la vida y la muerte.

El extenso poema *Yo soy aquel*⁴¹, objeto de nuestro estudio, puede tomarse del prólogo de *Cantos*. La elegía, considerada por los críticos como un “autorretrato poético” que se desprende del proceso de autopercepción del escritor, es decir, de la imagen que

⁴¹ La expresión “Yo soy aquel” se ha visto aludir a los versos cervantinos en *Viaje del Parnaso* (*Viaje del Parnaso* IV, vv. 28-29), en el comienzo de *Gatomaquia* de Lope de Vega o en la composición de José Zorrilla “A Granada. En la Ceremonia de la Coronación”.

el poeta tiene de sí mismo, hace coincidir en una sola persona autor, narrador y protagonista (Muñoz Carrasco, 2000: 166). Zuluaga, la describe como “la concepción del artista y su obra desde la autorepresentación y la figuración de sí mismo en el poema (Zuluaga Hernández 2020: 81).

El poema comienza con la recapitulación del pasado del yo lírico. A través de la secuencia de sus recuerdos, podemos ver un profundo adentramiento introspectivo y el intento de reconstruir su identidad como hombre y como poeta:

*Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.*

*El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos; <...>*

Como en un espejo se ve la época romántica y parnasiana del poeta. El poder sobre los animales y las plantas en el bosque encantado alude a la imagen de Orfeo. Y prosigue Darío:

*y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.*

En estos pasajes el poeta se recuerda a sí mismo como soberano del mundo y heredero de las creencias de siglos anteriores y, al mismo tiempo, de la fuerza de los escritores y poetas decimonónicos, del Romanticismo (Hugo) y Simbolismo (Verlaine) francés, sus “maestros” quienes le iniciaron en este oficio y le ayudaron a crear las aspiraciones para el futuro.

En los versos que siguen los recuerdos conducen el alma del protagonista hacia la imagen de la estatua:

*En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.*

*Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía,*

*sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía...*

La estatua al estilo clásico, real o imaginaria, sirve, por una parte, como autorepresentación de un ser joven y bello y algo vulnerable que atraviesa una época de descubrimientos sensuales:

*Hora de ocaso y de discreto beso;
hora crepuscular y de retiro;
hora de madrigal y de embeleso,
de «te adoro», de «¡ay!» y de suspiro.*

Pero, por otra parte, la imagen material sirve de receptáculo del alma, tentada por las primeras experiencias sensuales del cuerpo. Llama la atención la hora entre la noche y la luz del día, el momento de encuentro del ser lírico en un paisaje bello y misterioso, una visión muy romántica de sí mismo y del mundo exterior.

En los siguientes pasajes, la estatua, conforme pasa el tiempo, va convirtiéndose en un sátiro de corte dionisiaco en el que late un intenso apetito sexual y el gozo de la intimidad física:

*Y entonces era en la dulzaina un juego
de misteriosas gamas cristalinas,
un renovar de notas del Pan griego
y un desgranar de músicas latinas,

con aire tal y con ardor tan vivo,
que a la estatua nacían de repente
en el muslo viril patas de chivo
y dos cuernos de sátiro en la frente.*

La imagen del dios Pan, con patas y cuernos de carnero, señor del universo según la interpretación mitológica (Borgeaud, 1988), obedece a los instintos, los excesos y el descontrol. Emparentado con Sátiro y Dionisio, representa al dios con el predominio de la parte animal sobre su parte humana. Esta imagen de dios híbrido, ayuda al autor para autorretratar el ser lírico en una nueva fase de su metamorfosis en la que se juntan la “pasión divina” con una “sensual hiperestesia humana”. Es la fase de desmesura, de traspaso de límites humanos que sincretiza la *hybris* de la ética griega o del pecado judeocristiano, vivido, como añade Darío, con “todo ansía, todo ardor, sensación pura y vigor natural”. La transfiguración del alma del ser lírico, visualizada gracias a la cambiante imagen de la estatua, vuelve a ser tratado por Darío, fiel admirador de las ideas

pitagóricas. Entre ellos, los más citados son *Les grands initiés*, escrito por Édouard Schuré y editada por primera vez en 1889 (Schuré, 2018), y, también, *Esoteric Christianity Or, The Lesser Mysteries* de la teosofista británica, Annie Wood Besant (Besant, 1914)⁴².

En los versos que continúan el poema, “La torre de marfil tentó mi anhelo” se describe, a nuestro entender, un momento “liminal” en el que ser lírico se encuentra agotado emocionalmente, vacío, sin substancia y fuerza celestial, al límite de existencia profana:

*quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.*

El sujeto lírico parece aislarse del mundo para llegar al fondo de sí mismo, un mundo de soledad y tinieblas, confesando que su inocente, “dulce y tierno corazón” se ha hinchado de “amargura por el mundo, la carne y el infierno”. El descenso del alma ha hecho que el mundo interior se sienta corrompido por las pasiones y deseos del mundo sensible. El alma, atravesando una profunda crisis de angustia, se siente prisionera del propio ser. Dallana González ya había anotado en su análisis de *Cantos* rubendarianos un “aprimonamiento corporal” expresado gracias a la representación de espacios e imágenes que tienen límites (González Sequiera, 2019: 14). Sin embargo, la investigadora se refiere a la sensación de estar el poeta encerrado en sí mismo más que de sus miedos ante la muerte.

Lo que llama nuestra atención es la metamorfosis del alma del protagonista que va alojándose en diferentes receptáculos en forma de estatua. Como ya estaba señalado, primero en una estatua bella y de “carne viva”, en después en la estatua de un sátiro, con rasgos dionisiacos. El alma, persiguiendo una forma, va encontrando refugio en lo sensible, corpóreo, carnal y, finalmente, se encuentra prisionera de la torre de marfil de sus propias búsquedas y pasiones a donde le ha sometido el cuerpo que aloja. La estatua es la imagen del cuerpo como noción propia *par excellence* que el arte y filosofía greco-romanos han tratado con tanto esplendor. En la obra de Darío la imagen estatuaria tiene su propia trayectoria de representación⁴³.

⁴² Para conocer mejor la influencia de las ideas pitagóricas en la obra de Ruben Darío véase el libro de Ricardo Gullón (Gullón, 1967) y el artículo de Carolyn Tamburo (Tamburo, 1981).

⁴³ La imagen de la estatua se puede apreciar en el libro *Azul*, en particular, en *El velo de la reina Mab* el autor como si fuese un escultor con palabras en lugar de cincel esculpe “la blanca y divina Venus que muestra su desnudez”, con la sangre “incolora como la de los dioses” circulando por sus venas. La estatua es el símbolo de la “hermosura plástica” y de la “eterna belleza”. En este texto Darío con temblor y desaliento añora “los tiempos gloriosos” de Grecia antigua. A menudo las imágenes de diosas paganas le

El alma del ser, primero, descubre la sensibilidad juvenil identificándose con la bella estatua clásica. Después, en la época de su madurez, descubre la “primavera plena” a base de vivir sus instintos animales de lo carnal que invaden su existencia haciéndole verse como una estatua de corte dionisiaco. Esta imagen de su propia identidad parece acompañarle hasta que se ha sentido prisionero de su propio cuerpo. Los conceptos terrenales asociados con el cuerpo tales como el deseo carnal y agudeza sensorial han sido solo adornos del sepulcro en que el alma estaba encerrada. Esta concepción poetizada alude, desde nuestro punto de vista, a la concepción escatológica de los órficos y pitagóricos sobre la relación entre el cuerpo y alma y la vía de salvación del hombre individual (Bernabe, 2010). Una concepción que más adelante Platón y los filósofos neoplatónicos y cristianos tomaron como referencia. Para verlo con claridad, repasemos brevemente lo que está detrás de esta concepción.

2. El Cuerpo como tumba o cárcel en las concepciones escatológicas.

Según relevantes estudios en el marco de las especulaciones antropológicas y escatológicas, la idea de que el cuerpo (σῶμα) es una tumba (σῆμα) donde el alma permanece encerrada tiene su procedencia en las creencias religiosas órfico-pitagóricas (Bernabé, 2010: 129-133). Esta idea tiene su base en el mito según el cual los hombres se originaron a partir de las cenizas de los Titanes, que fueron fulminados por el rayo de Zeus después de haber descuartizado y devorado al joven dios Dionisio, al que Zeus había entregado el gobierno el cosmos. Los hombres que llevan la sangre de los Titanes han heredado también la culpa por esa falta antecedente, por lo que deben cumplir un castigo, consistente en una serie de vidas terrenales en las cuales el alma, inmortal a causa de su origen divino, se encuentra encerrada en el cuerpo como en una tumba. Si se purifica a través de la iniciación en los misterios órficos y el cumplimiento de determinadas

sirven de metáfora para describir el cuerpo femenino. En el texto ecfrástico, “Un Retrato de Watteau” y “La muerte de la emperatriz de la China”, de *Álbum Santiagués*, representa, en el primero de ellos, la imagen de Diana y al mismo tiempo de Sático, uniendo lo apolíneo y dionisiaco en la misma imagen femenina, y en el segundo, la presencia de las estatuas resulta imprescindible un ambiente creativo y misterioso de un taller de arte. En el poema “Invernal”, describe la emperatriz como “la carne ideal” hecha de mármol como si fuese una estatua antigua avivada con pasiones: esta “muestra el cuello gentil y delicado de las Hebes antiguas, bellos gestos de diosa, tersos brazos de ninfa, lustrosa cabellera en la nuca encrespada y recogida, y ojeras que denuncian ansias profundas y pasiones vivas”. En el libro *Prosas Profanas y otros poemas* siguen representadas las estatuas de diosas, musas, ninfas y sátiros tomadas de los museos y salones griegos y destacando su magnificencia exterior. Otro ejemplo podemos apreciar en el poema *La página blanca*, donde las mujeres tienen “rostros de estatua de mármol, / tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas”.

prescripciones, el alma puede liberarse del ciclo de reencarnaciones para acceder a la verdadera vida en el Más Allá, un destino bienaventurado en el que es reintegrada a su condición divina, o, por el contrario, sufrirá castigos en el Hades hasta que vuelva a encarnarse en un cuerpo mortal. Por lo tanto, la metáfora del $\sigma\omega\mu\alpha\text{-}\sigma\eta\mu\alpha$ implica un marcado dualismo que rebaja el cuerpo a lugar de castigo y expiación en que el alma no vive su verdadera vida (Pérez, 2021: 123).

Según las observaciones de la investigadora, la idea del cuerpo como una tumba reaparece en el *Gorgias* (493a) y, también, en un pasaje del Crátilo (400c) de Platón (Pérez, 2021: 125) donde retomando la metáfora del $\sigma\omega\mu\alpha\text{-}\sigma\eta\mu\alpha$, prefirió comparar el cuerpo con una prisión o sepulcro. El filósofo antiguo integró en su filosofía y ética las ideas órfico-pitagóricas de la inmortalidad del alma, de la palingenesia, y las creencias en premios y castigos para el alma en el Más Allá recibidos en función de la vida moral durante la vida terrena. Dado que el alma es inmortal, la muerte implica la destrucción del cuerpo, pero no la del alma, cuyo destino posterior dependerá del modo de vida llevado en la tierra. Aquellos que cultiven la purificación ($\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$) del alma, es decir, su desprendimiento de las pasiones, los placeres y demás impulsos irracionales provenientes del cuerpo (*Fedón* 66b-e), irán a los lugares celestiales y divinos, donde vivirán “entre los dioses” (*Fedón* 81a). Quienes logran esto serán únicamente los filósofos, pues en su búsqueda del conocimiento de lo verdadero, que solo puede alcanzarse al liberarse de las ataduras del cuerpo, se han alejado de este lo más posible (*Fedón* 65a). “Por ser iniciados y poder contemplar en su puro resplandor las visiones plenas y puras, serenas y felices, estando también puros y sin huella ($\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\alpha\nu\tau\omicron\iota$) de eso que ahora llevamos alrededor y llamamos cuerpo, aprisionados como en una ostra” (*Fedro*, 250b5-c6).

El antagonismo entre el cuerpo y el alma también se mantuvo en los escritos de Filón de Alejandria con unos matices particulares. En el tratado *Sobre la inmutabilidad de Dios* el filósofo judío insiste en que para que el alma alcance su verdadera libertad, identidad y su verdadera vida imperecedera, resulta necesaria su separación total del cuerpo que Filón representa como tumba (Pérez, 2021: 126). En sus textos la separación de lo corpóreo no se ubica después de la muerte sino durante la vida terrena. Filón lo considera como las “grandes acciones de un alma olímpica y celestial” (*Deus* 151) (Pérez, 2021: 126).

Los textos que recogían estas ideas podían llegar a las manos de los poetas modernistas por diferentes vías. Existen varios testimonios del enorme interés en los *Misterios*, mitos, cultos y rituales antiguos del mundo por parte de la élite modernista, y los continuos intentos de incluirlos en el corpus poético y resignificarlos.

Sin entrar en más detalles sobre el origen y los matices de la escatología órfico-pitagórica, lo que nos interesa señalar es que en el pensamiento modernista de Darío pervive la idea que el alma puede llegar a sentirse prisionera de su propio cuerpo.

El camino de salvación individual en concepción escatológica rubendariana.

En el momento crítico que vive el *ser lírico* en la torre de marfil vemos como se salva gracias al Bien que proviene de Dios y su otro Dios que es el Arte:

*<...>por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.*

Como lo ha expresado Pedro Salinas “En caso de Darío no se puede dudar de la virtud del Arte como no se puede dudar del poder de Dios” (Salinas, 1948: 268).

Separado del pasado profano, se ve habitando una dimensión de otro orden existencial que Darío denomina “selva sagrada”:

*¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!
Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela<...>*

La imagen rubendariana de la selva representa el gozo del cielo, la cima que el alma exaltada ha alcanzado. La imagen antropomorfa del cuerpo se diluye sustituyéndose por el cuerpo entregado a las llamas y lleno de esperanza de ser revestido con el cuerpo de la resurrección. Darío insiste en estar desnudo por la muerte simbólica lo que podría significar un estado de privación del cuerpo físico:

*El alma que entra allí debe ir desnuda,
temblando de deseo y fiebre santa,
sobre cardo heridor y espina aguda:
así sueña, así vibra y así canta.*

Aquí poeta alude ya a la escatología cristiana. Recordemos referencia de Pablo al estado de desnudez que supone la muerte y el cuerpo que se recibe en la parusía, sobre la escatología intermedia como una implicación de la resurrección de la carne al final de la historia (Pozo, 1980: 259). Según él, morir es dejar de habitar en el cuerpo para estar con el Señor (Ruiz de la Peña, 1986: 377). La creencia en la resurrección que tiene lugar al final, supone un estado de desnudez corporal que permite, revestimiento nuevo que es un encuentro real con Cristo. Hay que desnudarse, es decir morir, para después ser revestido, es decir encontrarse con Cristo. En la poesía de San Juan de la Cruz se puede apreciar claramente esta concepción (Bailo, 2014: 230). La idea rubendariana sobre el acto creativo de la vida después de la muerte y la inmortalidad del alma se hace real solo cuando se une al cuerpo de Cristo:

*Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita.
El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!*

En estos versos se manifiesta el cambio sustancial en el espíritu del ser lírico, el ascenso a la dimensión sagrada y desde allí, una visión luminosa de la existencia. También, cabe anotar que Darío, como verdadero modernista visualiza una imagen de la vida después de la muerte y *hábitat* celeste del alma y el cuerpo con alto grado de sincretismo religioso. Esta, representa posiblemente “parusía”, al mismo tiempo puede representar la culminación del viaje iniciático del ser lírico, y también aludir a la isla o la pradera de los Bienaventurados de los órficos, mencionada por Plutarco (Plu. Fr. 178), en las *Ranas* de Aristófanes y en *Olímpica Segunda* de Píndaro (Bernabé 2010: 1161), epigramas de Posidipo (Bernabé, 2010: 455) y en los textos de los poetas helenísticos (Bernabé, 2010: 1161). Pero si Platón consideraba que este camino solo lo pueden lograr los filósofos, Darío incluye también a los poetas que, a su vez, nunca han dejado de buscar la verdad a su manera. Para que las almas de los poetas alcancen su verdadera libertad e identidad, y para que se acerquen a su condición divina es necesaria la encarnación del Dios en su cuerpo. Es la visión de Darío y su propuesta con el intento, como él mismo decía, de “vislumbrar a los meditados pensadores, a los poetas que sufren la transfiguración y la final victoria” (Darío, 1913: 43).

El alto grado del “sincretismo religioso” con que solía escribir Darío, nos permite añadir otra interesante observación sobre el posible intento de visualizar la unión

metafísica de lo masculino del hombre-protagonista y lo femenino representado por la imagen femenina de la estatua con el fin de equilibrar los dos opuestos como la condición de espiritualidad suprema del poeta. Según los órficos, tal y como lo expone Shuré en *Los grandes Iniciados* (el libro de referencia para Darío): “la fusión perfecta del masculino y del femenino constituye la esencia misma y el misterio de la divinidad, así el equilibrio de estos dos principios puede únicamente producir las grandes civilizaciones” (Schuré, 2005: 173). Cathy Jrade también ya había señalado la influencia de la doctrina esotérica en la obra poética rubendariana según la cual “mientras Dios es uno, él actúa como Diada creativa y contiene en sí mismo el Eterno Femenino y Eterno Masculino” (Jrade, 1983: 13). Esta idea de unión simbólica de dos principios opuestos en uno podría estar implícitamente desarrollada en el texto que analizamos.

En los versos “la eterna vida sus semillas siembra, /y brota la armonía del gran Todo” podemos ver la alusión a la fecundidad, a la siembra y brote de las semillas, que compara el proceso natural del nacer de los seres vivos, o, en este caso, mejor dicho, renacimiento y resurrección del hombre. Darío parece aludir a una muerte iniciática simbólica. Vienen a la memoria las observaciones de Martha Canfield, Alazraki y Rodríguez Monegal, sobre la selva del escritor modernista uruguayo, Horacio Quiroga, como “elaboración simbólica a partir de la experiencia real, y como culminación de un viaje interior de purificación o viaje iniciático” (Canfield, 1990: 62).

El símbolo de la semilla también podría aludir a la parábola evangélica sobre el “Reino de Dios” o “Reino de los Cielos” (*Mc* 4,3-8 par.) donde el poeta se representa como un buen sembrador y la poesía como una buena tierra donde arraigar. Tanto el acto de unión entre lo femenino y masculino, como el tema de semillas hablan, a nuestro entender, sobre la fecundidad y proceso de creación de una nueva vida.

En la parte final del poema el “deseo”, “calor” y “temblor” reciben el epíteto “santos” y representan un alma entusiasmada. Este estado ya no está provocado por las tentaciones de la naturaleza humana sino por la presencia divina. La sensación que le acompaña conlleva la exaltación de la felicidad, el miedo y el asombro de la experiencia existencial que ha vivido en la unión mística al cuerpo Cristo:

*Y la vida es misterio; la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la adusta perfección jamás se entrega,
Y el secreto Ideal duerme en la sombra.*

Como apoteosis, reúne valores e imágenes evangélicas como suma de ideales éticos y estéticos capaces de vencer la muerte, según Darío:

*La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
con el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!*

Estos versos son una guía del nicaragüense para los hombres cuyas pasiones envenenan los desastres individuales y de toda la tierra, cuya única salvación está en el retorno a Cristo que representa para el poeta la “esperanza, consuelo y poder de la resurrección”, tal y como lo define en el poema “Spes” en *Cantos*. Kathy L. Jrade señala que, aunque a menudo sobrecargado por las dudas y la desesperación, Darío parece ser incapaz de rechazar de plano la base de la esperanza proporcionado por el catolicismo" (López-Calvo, 2005: 18). Sobre Belén como símbolo, Concha Meléndez señala que es el lugar de nacimiento de Jesús y para el poeta la “esperanza de redención” que la Iglesia católica confiere a la salvación del género humano por la pasión y muerte de Jesús” (Meléndez, 1995: 165). Por otra parte, Belén en hebreo significa “casa de pan”, casa del alimento espiritual que Jesús llamó “pan de vida”, el que nos da el Padre Nuestro, y sin el cual nuestra alma padece hambre y sed. La caravana que ve Darío hacia Belén ha triunfado sobre el rencor y sobre la muerte espiritual y física que el rencor produce.

Como punto final señalamos que la experiencia individual de Rubén Darío y sus influjos filosófico-religiosos que conlleva parece tener un tono imperativo para todo el intento de regeneración del alma de poetas y pensadores como seres liminales o seres del umbral que viven entre lo profano y lo sagrado. Su propuesta didáctica, desde nuestro punto de vista, se basa, mayormente, en la concepción escatológica mística antigua y moderna, reaparecida en varias fuentes literarias de la época del Fin del Siglo. Las creencias antiguas místicas, entre las cuales podemos destacar la tradición órfico-pitagórica, que fueron repensadas por los padres de la Iglesia cristiana perviven en el poema. Por una parte, el alma puede llegar a los lugares celestiales y divinos, y gozar la verdadera felicidad y la deslumbrante belleza de la existencia en una vida imperecedera, si se libera de las ataduras viciosas del cuerpo. En el marco de esta concepción, para la representación lo corpóreo Darío utiliza el antiguo recurso de la écfrasis, introduciendo la imagen plástica de la estatua que le permite aprovechar tanto su simbolismo de lo bello, como el de lo dionisiaco cuando esta se metamorfosea en el Dios Pan. Y por otra parte, como acto final, el cuerpo se integra en las llamas y la *Psique* vuela. Ambos parecen ser

integrados en el orden divino que representa una imagen sincrética rubendariana denominada “selva sagrada”. La selva representa una síntesis entre la imagen de la Isla de los Bienaventurados de las tablillas órficas y también del “Reino de Dios” de los textos evangélicos, ambos como una nueva “habitación celeste” donde acaba su viaje iniciático.

También, de alguna manera, la autorrepresentación de las etapas vitales que Darío poetiza de manera sublime, se corresponde con la "ascensión" del creyente hermético desde las ataduras del cuerpo hasta la unión con la divinidad. El alma desprendida de la imagen pétreo del cuerpo material y unida al cuerpo divino de Cristo alcanza finalmente una dimensión que le promete el estado de la felicidad suprema. De este modo el poeta anuncia su visión escatológica final.

La historia personal de Rubén Darío, cantada con palabras y que incluye un acto milagroso, podría calificarse con seguridad como mito, siguiendo su definición del célebre filólogo y filósofo ruso, Fyodor Losev (Losev, 1998: 124). Es un mito escatológico de los orígenes antiguos y modernos reactivado y enriquecido en el poema que abre el libro de *Cantos de vida y esperanza*. Su mensaje poetizado es una especie de “alumbramiento” iniciático acompañado por el tema de la paternidad espiritual donde los demás poetas son sus “hijos espirituales” (Eliade, 2010: 151). En el tiempo de creación del poema *Yo soy aquel...* Darío ya había conseguido ganar un gran prestigio y reconocimiento a nivel internacional como líder del movimiento modernista. Por lo tanto, el “leitmotiv” que equivalía a la iniciación y renovación vital podría tener una gran influencia y servir de manifiesto para los intelectuales de su tiempo. Y, como no, para las generaciones posteriores, como si fuese un epitafio del poeta inscrito en su propia estatua.

6.2. La dimensión estético-filosófica de la éfrasis en los “Versos italianos” (“Italyanskie stikhi”) de Alexandr Blok.

6.2.1. La percepción del arte en la conciencia creativa de A. Blok.

En la primavera de 1909, A. Blok viajó a Italia, donde permaneció dos meses, visitando tumbas antiguas, museos y templos. Según los biógrafos, a su regreso a Rusia, Blok mostró un prolongado interés por todo lo relacionado con Italia, su historia, cultura y arte que ha estudiado intensamente en los años 1909-1914. En su diario del 1 de

diciembre de 1909, escribió: “Después de Italia, hubo un verano, en el que mi pensamiento y mi vida estaban esclavizados, comprimidos por Italia. Este fue un período de intensa reflexión sobre las impresiones que había recibido durante el viaje” (Blok 1997, III, 717)⁴⁴. Como resultado de este viaje, apareció un nuevo libro de poemas titulado “Versos Italianos” (1909-1914). El contenido de este ciclo es complejo y polifacético y desde hace tiempo atrae la atención de los estudiosos debido a que contiene abundantes descripciones de diversas obras artísticas: la arquitectura urbana contemporánea, escultura y pintura renacentista del Quattrocento italiano.

En su libro de ensayos sobre Italia “Relámpago de las artes” (“Molnia islusstv”, 1909-1920), el poeta sugería que el deseo de registrar impresiones sobre la naturaleza, la arquitectura y la pintura en Italia, así como la necesidad de compartirlas con los demás, se debía a su inherente forma creativa de percepción del mundo que le rodeaba. A diferencia de la especulativa, la percepción artística de las obras de arte implica la influencia de muchos factores, entre ellos el estado de ánimo del poeta y la totalidad de los acontecimientos vitales relacionados. Y aunque Blok consideraba que la forma más natural de comprender el arte era un estado de serenidad, raramente alcanzado en las «prisas de la civilización moderna», reconocía que cualquier otro estado, incluso la fatiga física o el estar agobiado por las vicisitudes mundanas, abre nuevas facetas de percepción y, por tanto, no es menos significativo. Esta interpretación coincide con la definición científica de intermedialidad en la literatura, que considera la écfrasis, la transmisión verbal de imágenes visuales, no sólo como una de las herramientas importantes para la plasmación de la idea del autor (Kantor, 1990: 46), sino también como una fuente de generación de nuevos significados -una especie de explosión semántica» (Jacenko, 2011: 47).

Consideremos el papel y las funciones de la écfrasis visual en el ciclo de obras de A. Blok, basándonos no solo en las impresiones directas que surgen en el poeta bajo la influencia del arte italiano, sino también en su conexión directa con el complejo ideológico de la lírica de Blok de los años 1900. Como se ha demostrado anteriormente, la écfrasis, en su evolución histórica, ha transitado desde funciones simples y descriptivas hasta llegar a ser más intrincadas y asociativas, en las cuales "el yo del autor se manifiesta de manera más implícita" (De la Calle, 2005: 17). En el caso de Blok, el autor simbolista,

⁴⁴ Aquí y en adelante, las citas en el texto de las obras completas de A. Blok de 1997 se incluyen entre paréntesis, indicando el tomo y la página correspondiente.

este incorpora el objeto estético visual dentro de su esfera creativa, entablando un diálogo con él para generar nuevos significados y producir un determinado efecto artístico.

6.2.2. Polémica en torno al ciclo como peregrinaje espiritual.

El "Ciclo Italiano" de Alexandr Blok está estructurado como un diario de sus viajes por Italia, incluyendo tres subciclos dedicados a Rávena, Venecia y Florencia, además de poemas individuales que mencionan lugares como Perugia, Siena, Spoleto, Settignano y Fiesolè. Los poemas están simétricamente organizados alrededor del subciclo florentino, el cual es el núcleo central del libro. Este ciclo concluye con dos poemas que son écfrasis de los frescos sobre la Anunciación y la Asunción de la Virgen María, obras de artistas del Quattrocento. El libro comienza con un epígrafe y termina con el epitafio del pintor florentino Fra Filippo Lippi. Las reflexiones del autor sobre las ruinas y monumentos visitados, así como sobre la pintura y escultura que contempló, se entrelazan con meditaciones sobre el significado del arte y temas autobiográficos y filosóficos.

En una serie de estudios de ciclo es considerado contradictorio, pesimista, decadente (Dzutseva 2010, Makovski 1986, Paiman 2005, etc.)⁴⁵. Según la mayoría de los críticos, como Magomiedova, Reviyakina, Bystrov y Titarenko en 2010, a medida que avanza el ciclo, Blok experimenta cambios en su conciencia creativa que le permiten superar contradicciones y distanciarse de un estado de disociación psicológica. La última interpretación se veía respaldada por los apuntes de viaje del propio autor por Italia, titulados "El relampago del arte" ("Molniya Iskusstva"):

*El descenso bajo tierra y el ascenso a la montaña que he descrito tienen muchas similitudes, si no en la forma de creación, al menos en uno de los métodos de comprensión de las creaciones artísticas.*⁴⁶

En apoyo de esta segunda hermenéutica del libro poético de Blok ante todo analicemos la interrelación entre el encuentro del poeta con el arte italiano y la superación de una crisis interna que afecta al hablante lírico, *alter ego* del autor.

Efectivamente, el ciclo se caracteriza por su naturaleza transicional, que le confiere una dualidad, donde se enfrentan dos principios: la desolación espiritual y la

⁴⁵ Véase la reseña del número especial de *Shajmatovski vestnik* dedicado al estudio de los *Versos Italianos* en (Arsentieva, 2012).

⁴⁶ Véase (Magomiedova, 2010: 214).

premonición de un renacimiento. Dicho conflicto se refleja en la transformación interna del protagonista lírico, quien inicialmente está envuelto en un profundo pesimismo. A lo largo de la obra, este sentimiento inicial gradualmente da paso a una renovada perspectiva de vida, cargada de intensas energías vitales.

6.2.3. La *periégesis* urbanística: de la decadencia hacia una concepción apolíneo- dionisiaca de la existencia humana.

Las experiencias interiores del héroe lírico revelan la conexión del ciclo con el motivo clave de los tres volúmenes de la lírica de Blok, que introduce al lector en el contexto de su biografía ficticia. Se trata del motivo de la metempsicosis, o *reencarnación*, que consiste en que el poeta se ve a sí mismo en una multitud de disfraces, pasando por una serie de reencarnaciones. Durante su estancia en las ciudades modernas de Italia, el héroe lírico, que posee una especie de memoria genética, al recordar la Italia del Renacimiento, se entristece por el hecho de que ésta haya perdido su antiguo glamur. Esto le provoca un estado de ánimo de crisis, que se agrava al pensar en el inevitable paso del tiempo, que destruye los valores de la cultura y “acaba con todo en el mundo”. El tema se revela en primer lugar en una serie de imágenes efrásticas de la arquitectura urbana.

Aquí, se utiliza una técnica de *periegesis* o “ecfrasis de lugares”, la cual se centra en la descripción meticulosa de paisajes urbanos y monumentos culturales. Tal como apunta R. Webb, esta técnica tenía como objetivo principal evocar en el oyente o lector “la sensación de presencia, de una percepción directa del monumento” (1999, 59-74). Sin embargo, en el caso de Blok, no se busca reflejar una interpretación objetiva de los monumentos arquitectónicos que describe. Todo lo contrario: quebranta, deformando los objetos reales que describe de acuerdo con la idea que quiere plasmar en sus versos para conseguir mayor expresividad, distanciándose tanto de la similitud visual con las formas reales, como de la impresión que habitualmente producen estas obras de arte urbano.

La época de su esplendor durante el reinado de Teodorico, tal como el poeta describe Rávena, parece haber desaparecido sin dejar rastro: allí, donde antiguamente había un mar, ahora hay un “desierto”, donde ardía el fuego de la pasión, ahora “la voz de la pasión es imposible”. Todo lleva el sello de la ausencia de la vida. El alma del poeta está atenazada por “la tristeza del mar irrecuperable”, el cual, en su *mitopoética*,

constituye el símbolo del Eros, energía de la vida. Además, no es casualidad que Rávena viniese representada por el poeta a la hora de la puesta del sol. El detalle impresionista de la luz que dora los muros de las frías basílicas se asocia con el ocaso de la arquitectura religiosa visigoda. Aunque esta experiencia intensifica su dolor, simultáneamente provoca reflexiones que comienzan a esbozar un camino hacia la luz.

Para contrarrestar el sentimiento de pérdida y la transitoriedad de la existencia, Blok se inspira en los conceptos apolíneo y dionisiaco que el filósofo F. Nietzsche exploró en “El nacimiento de la tragedia”. El apolíneo, relacionado con la individualidad en el arte, se manifiesta en las inscripciones de epitafios, sugiriendo la posibilidad de permanencia en el tiempo. Por otro lado, el dionisiaco, vinculado con el Eros y la fuerza primordial de la naturaleza, ofrece a Blok un contrapeso a la decadencia observada en la arquitectura de Rávena y la añoranza de su pasado grandioso. Estos dos principios sirven al poeta como herramientas filosóficas para enfrentar la adversidad y la desesperanza de la vida diaria. A esta sensación contribuye la descripción del Mausoleo de Gala.

El Mausoleo de Gala Placidia, Rávena

Este monumento del arte paleocristiano de Rávena era una tumba e iglesia imperial. En la historia del arte el interior, que había conservado su revestimiento de mosaico, ha sido considerado “una de las creaciones más bellas del arte romano tardío: una cúpula de color azul noche oscuro, resplandeciente de estrellas doradas, con una gran cruz en lo alto; sobre las bóvedas, también azules, follaje y enredaderas entre lirios y rosas” (Chastel, 1982: 45). En la percepción de Blok, por el contrario, la visita al mausoleo evoca una pesada sensación de estar dentro de una tumba. Más bien, el poeta se centra en transmitir la impresión que estos lugares generan en su angustiado protagonista. La transgresión de las proporciones tiene como su causa el deseo de expresar el duelo interior mediante una forma tensa. Rávena se asemeja más a una *catábasis* al infierno que a una simple visita. No obstante, la vida, como un elemento dionisiaco, irrumpe audaz en las losas de la cripta, tomando forma en un musgo verde y húmedo. Las imágenes del mar y el verdor se entrelazan en significado, ligándose a la naturaleza vibrante en contraposición a las figuras de la tierra reseca, el “desierto” y las frías piedras de los monumentos. En este escenario, destellos de la voluntad de vivir

emergen, proyectando en el poeta la esperanza de un renacimiento⁴⁷. Lo estático apolíneo y lo dinámico dionisiaco se convierten en un punto de intersección entre el pasado y el presente, en algo que puede contrarrestar la angustia existencial ante la inminencia de la muerte.

El mismo camino de la oscuridad hacia la luz hace el protagonista lírico en su estancia en Florencia. Al comenzar su visita a la ciudad al caer la tarde, el poeta se siente sumido en tristeza. La majestuosidad de la arquitectura eclesiástica florentina y el eco de las misas católicas reflejan, para él, un aura de decadencia y muerte. Se siente atrapado por una melancolía profunda en esa tarde sofocante, amplificada por el gemido monótono de la misa y el aroma fúnebre de las rosas en las iglesias. Ansiaba descubrir una Florencia diferente, perderse en la serenidad de sus calles y disfrutar de sus espacios verdes. A medida que la noche avanza, la atmósfera cambia: el frescor reemplaza al calor del día, las plazas se animan con gente que canta y baila, y la percepción de la ciudad se transforma por completo. Como contraposición a la imagen de las lágrimas que emanan de los ojos de las estatuas de Cristo en las iglesias, en el aire se explotan chorros del champán “Lágrimas de Cristo”. De ese modo en el poema hace su manifestación el motivo carnavalesco del éxtasis dionisiaco, un componente erótico, sensual y espontáneo de la vida urbana frente a la atmósfera lúgubre de las diurnas misas cristianas. El principio idílico-monumental apolíneo combinado con el dinamismo del dionisismo, por un lado, encarna el ideal antiguo de belleza y armonía, y por otro, el culto místico-extático de la alegría de vivir.

Las edades femeninas y la doctrina del tiempo en espiral

Al abordar problemas filosóficos relacionados con los fundamentos de la existencia, la poesía de Blok, gracias a su giro hacia los valores de la vida terrenal, inevitablemente comienza a reflejar motivos de transitoriedad y fragilidad de la existencia terrenal y el pesimismo. Los personajes femeninos lo expresan de forma más vívida. En Ravena, resalta la figura de Gala Placidia, emperatriz romana e hija de Teodosio, cuya imagen es evocada por el poeta al visitar su renombrado mausoleo. Viene representada

⁴⁷ El aire optimista del poema queda atestiguado por el investigador P. Gromov: “la historia misma de la vida entumecida y mortífera de la ciudad, como si representara material y objetivamente la muerte histórica, está llena de una vitalidad y una tensión apasionantes tan tremendas que hay que hablar de una parada temporal, de un poder oculto de la vida, pero no de su final” (Gromov, 1986: 366).

como mujer con una mirada penetrante de sus ojos negros, tal y como aparecía en su retrato, uno de los modelos de pintura paleocristiana del siglo V que se conservan en Rávena. El poeta evoca el tema del carácter perecedero de su belleza, describiendo la ardiente mirada de esta mujer romana, de antaño muy vivaz, que no puede penetrar el sarcófago de piedra en el que reposan sus cenizas:

*Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожжет*⁴⁸ (III, 68).

“En quietud yace el salón sepulcral,
Sombra y frescura en su umbral,
Para que la negra mirada de la bendita Gala,
No quemé la piedra si acaso despertara”

En los ciclos titulados "Venecia", "Florencia" y "Siena", estas emblemáticas ciudades italianas aparecen en imágenes de mujeres. Son bellas, pero mutables, que aparentan ser misteriosas, castas y frías, pero que ocultan bajo esta apariencia engañosa lo dionisiaco, la pasión, voluptuosidad y el poder del instinto. En su descripción Blok mantiene la dualidad de la naturaleza femenina que le atormentaba en los ciclos anteriores, pero con un toque nuevo: ahora lo sensual femenino ya no le parece fatídico y amoral, sino atractivo y sumamente bello.

A Blok empiezan a preocupar las metamorfosis del cuerpo femenino en sus tres edades. Tanto las mujeres jóvenes y atractivas, como las ciudades en figuras de mujeres lucen con su belleza lozana y se envejecen.

La imagen de Siena, que ha preservado su apariencia medieval de manera más vívida que otras urbes italianas, se despliega en la mente del autor en una dualidad fascinante. En su éfrasis arquitectónica, la concibe como una mujer astuta, cuyo destino enigmático radica en la habilidad de metamorfosear de una ciudad cristiana ascética, cuyas torres e iglesias góticas se alzan hacia los cielos, a una urbe dionisiaca, resonante del jubiloso bullicio de sus calles

Venecia a la luz del día, a su vez aparece en los *Versos italianos* como una ciudad comercial, abierta a todos los vientos. El hablante lírico se imagina a sí mismo como un marinero que zarpa con Venecia en el corazón, llevándose consigo su imagen de mujer bella y amada que lleva un chal y cuentas de cristal negro veneciano al cuello.

El poeta declara su amor por la ciudad de Florencia de sus sueños, comparándola con una joven doncella y recordándola como "una hermosa flor de iris". Esta metáfora no

⁴⁸ Todas las citas de los poemas del ciclo “Versos italianos” que aparecen en el texto en traducción nuestra entre paréntesis con la indicación del tomo y de la página están tomadas de las *Obras Completas* del poeta según la edición: Blok A. A. *Polnoie sobranie sochineniy v 20 tomakh*, Tom 3, San Petersburgo, Nauka, 1997.

solo evoca una belleza física y espiritual de Florencia, sino que también hace referencia al lirio heráldico, símbolo de la ciudad y presente en la estatua de María en la catedral de Santa María de Fiore. Florencia de hoy viene personificada en una imagen distinta de la mujer de “alma ya envejecida”, en el esfuerzo de recuperar su juventud, que busca abandonarse en el baile, mientras el tamborileo “resuena como sollozos suaves y escondidos”.

No obstante, el pensamiento poético busca la superación de la muerte mediante el un nuevo concepto de tiempo. En el poema "Catedral de Siena", Blok se sumerge en la representación de tres etapas vitales capturadas en los paneles del suelo de la catedral: juventud, virilidad y vejez, etiquetadas como "JUVENTUS", "VIRILITAS" y "DECREPITAS". Estas representaciones de un niño, un hombre en su plenitud y un anciano nos llevan a contemplar el ciclo ineludible de la vida. Sin embargo, más allá de esta reflexión sobre la efímera naturaleza humana, Blok evoca las profecías sibelinas plasmadas en el mosaico de la Sibila eritrea, obra del arquitecto Antonio Federigui. En la tradición cristiana, se dice que esta sibila predijo la venida de Cristo a través de un acróstico. En su representación, Blok nos sugiere que al final de cada era cultural, no todo se pierde; algo nuevo y ascendente germina, perceptible solo para aquellos con una visión profética. Contrario a una mera repetición cíclica, Blok propone que la cultura humana avanza en una espiral. Cada revolución marca una evolución, un salto hacia una elevación espiritual más alta. Esta noción se refleja en su enfoque sobre el Eterno Femenino. Blok transita desde la idea de la belleza femenina efímera hasta su reencarnación y elevación en la figura de María.

6.2.4. El tema de la Bella Dama y de lo Eterno femenino en el primer Blok y su pervivencia en los *Versos Italianos*.

La doctrina neoplatónica del Eterno Femenino en crisis.

Además de la crisis existencial, había otro conflicto interno que atormentaba el alma del poeta durante su estancia en Italia relacionado con la temática clave de su lírica anterior. Se trata del declive del ideal del Eterno femenino que constituía en la conciencia creativa del primer Blok en su credo estético -filosófico.

En la cultura europea de la Edad de Plata, el tema de la naturaleza femenina estaba muy discutida: “El arte y la literatura europeos de fines del siglo XIX hervía de mujeres

irresistibles y despiadadas, monstruos mitológicos que se convirtieron en seres contemporáneos: arpías, gorgonas y brujas, Salomé, frialmente triunfantes sobre sus víctimas masculinas, y el pecado identificado como el eterno y enigmático femenino” (Whitford, 1992: 161). Como contrapartida a esta interpretación del concepto del Eterno Femenino, un grupo de jóvenes simbolistas rusos de la segunda generación, en recuperación de su prístina hermenéutica romántica alemana, buscaban lo auténtico femenino más allá del mundo terrenal y sentían la presencia del resplandor de la sustancia divina en la imagen del *Alma Mundi*, que se fusionaba con el misterio de la existencia. Esta búsqueda dio lugar a un nuevo símbolo de fe y un lenguaje criptica en la poesía, que se convirtió en tema fundamental en la obra poética de Alexandr Blok, el máximo exponente del movimiento simbolista desde sus famosos “Versos de la Bella Dama” (“Stichi o Priekrasnoi Dame”, 1898-1904).

Las poéticas de la “Bella Dama” hundían sus raíces en la lírica francesa y provenzal, en la que el poeta-amante servía devotamente a su dama, elevándola a un plano celestial. Además, Blok exploró la doctrina neoplatónica conocida como “sofiología”, una especie de religión mística con su “gnosis”, que buscaba la manifestación del principio universal y transcendental femenino para la transfiguración del mundo terrenal. El poeta profetizaba su repentina epifanía en espera de encontrarse con esta feminidad misteriosa. En algunos de sus poemas, aparecieron imágenes de unas damas “desconocidas” muy elegantes, vestidas con accesorios de moda que escondían su piel y rasgos, casi etéreos. Parecían criaturas míticas con un alma enigmática proveniente del más allá o antiguas diosas reencarnadas en esta realidad. No obstante, semejante advenimiento del eterno femenino en el entorno decadente pequeñoburgués de San Petersburgo se le presentaba a Blok cada vez más inalcanzable e irreal. La representación de la “Bella Dama” en su obra se tornaba cada vez más sensual, adquiriendo características provocativas y tentadoras, faltos de rasgos sublimes. Tal vez, en esto influía el espíritu de su época: “la sensualidad femenina en una sociedad hipócrita y hostil hacia las mujeres en general estaba catalogada como patología y calificada como degenerada. (O’Connor, 2015: 84-85). Sin embargo, con el tiempo, como señala O. Matić (2004), la virginal Bella Dama de sus primeros poemas se convierte «en una mujer fatal que se esconde bajo velos y amenaza al poeta» (2004: 102). La imagen de la Esposa Eterna empezaba a doblarse, transformándose en los rasgos de una seductora, atrayendo a un hombre hacia el camino de la caída. La ruptura entre el ideal neoplatónico de la mujer y su naturaleza carnal y sensual ha causado un

conflicto interno en Blok, llevándolo a una profunda crisis creativa y personal, reflejada en libros de poemas “La Máscara de Nieve” (“Snezhnaya Maska”, 1907) y “Faína” (1906-1908), donde la Bella Dama degeneraba en *femme fatale*. La crisis culminó en los motivos de frustración en el drama lírico “La Desconocida” (“Nieznaomka”, 1908), así como en una serie de discursos escépticos y burlescos, en las que el propio autor cuestionaba la viabilidad de su ideal.

Écfrasis al servicio de un drama interno: Muerte y resurrección en Venecia

En el subciclo “Venecia”, la angustia del poeta va acrecentando hasta llegar a un estado psicológico de nihilismo. Artísticamente, esto se representa como la muerte y renacimiento del héroe lírico a través de una metamorfosis de la conciencia.

De noche la ciudad con sus “góndolas sepulcrales” en silencio, emerge ante el poeta como un camposanto flotante.

*Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь - больной и юный -
Простёрт у львиного столба. (III, 71).*

“El viento frío de la laguna.
las góndolas, tumbas silenciosas,
Esta noche, enfermo y joven,
Estoy postrado bajo el Pilar del León”.

La sensación de lo fantasmal de la plaza viene reforzada por la visión de la famosa basílica bizantina veneciana de San Marcos como irreal, volcada en las aguas de la laguna lunar. La écfrasis veneciana con la torre, con un canto de hierro fundido, los gigantes que tocan la medianoche vienen asociados con la última hora de la vida humana. Este momento se vincula con el cronotopo simbólico delineado en el epígrafe de los *Versos italianos*⁴⁹. A continuación, vemos un autorretrato del poeta arrimado a la columna del león alado de Venecia como si fuera su Gólgota. La siguiente estrofa desemboca en una generalización trágica, en la que no hay lugar para la reflexión y la añoranza, sino sólo para una fría y pesada desesperación. El poeta imagina a sí mismo decapitado, a la manera de Juan el Precursor: el espectro de Salomé, sosteniendo su cabeza en un plato negro, se desliza por la plaza nocturna de San Marcos:

*В тени дворцовой галереи,
Чуть озарённая луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой (III, 71).*

“A la sombra de la galería palaciega,
A la luz incierta de la luna,
Cruza la plaza furtivamente Salomé
Con mi cabeza ensangrentada.”

⁴⁹ Blok eligió epígrafe al ciclo la inscripción bajo el reloj de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia.

Con toda probabilidad, esta escena representa una écfrasis suscitada por la pintura mural “Escenas de la vida de San Esteban y Juan Bautista” (1452-1457) de Filippo Lippi⁵⁰ de la catedral de Prato. En su fragmento titulado “El banquete de Herodes”, el artista italiano presentaba la atmósfera de vacío agonizante en la sala. A ambos lados se encontraba Salomé: a la izquierda como danzante y a la derecha, entregando la cabeza del mártir a Herodes en una bandeja, lo que subrayaba “el horror del crimen” (Paolucci 2007, 54). Blok, por lo visto, recoge sendos motivos, reemplazando la sala por la plaza veneciana, creando una atmósfera onírica:

*Всё спит - дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на чёрном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак (III, 71).*

“Todo duerme: palacios, canales, gente,
Sólo el paso deslizante de un espectro,
Sólo la cabeza en el plato negro
Mira con tristeza la oscuridad circundan.”

Es muy simbólico que la muerte al protagonista lírico en esta escena fantasmagórica le da una mujer danzante. La mención de Salomé condujo a la reflexión sobre la belleza viciosa de una mujer como poderosa herramienta para manipular a un hombre, arquetipo psicológico cultivado en el modernismo europeo y ruso. La imagen de la cabeza de la profeta cortada por voluntad de Salomé, según O. Matich, simbolizaba «el martirio del poeta», cuya alma estaba separada del cuerpo, pero no sólo por su miedo a la esencia de ella, «reflejo del eros decadente». En nuestra opinión, la identificación de la muerte del alma del poeta con la decapitación de San Juan Bautista puede interpretarse también como un símbolo del colapso de la misión espiritual inherente a las primeras obras de Blok, precursor del advenimiento del Eterno Femenino, manifestado en diversas formas. El poeta se sentía oprimido por la imposibilidad de la realización terrenal del ideal de la «Bella Dama», estando bajo la influencia de la visión neoplatónica de la naturaleza caída del alma femenina en el mundo real. El héroe lírico está entre dudas: si su alma tendrá otra reencarnación en un lugar distinto de Venecia o si está destinado a renacer al pie del mismo Pilar de León, dónde está actualmente postrado. El estudio de las imágenes ecfrásticas del ciclo italiano nos mueve a planear la hipótesis que en el marco de este nuevo libro poético Blok revisara su anterior punto de vista sobre el concepto del

⁵⁰ Sobre la atribución de la écfrasis los comentaristas del texto, Blok indican como supuestas fuentes las pinturas de Carl Dolci en la Galería de los Uffizi en Florencia, anotando en su cuaderno: “¡Carlo Dolci es también del siglo XV! Salomé con la cabeza de Juan Bautista”. Entre los temas de los frescos de G. Manni en el Collegio de1 Camblo en Perugia, Blok destacó la "historia nefasta de Salomé" (Magomedova, 2010: 140).

Eterno Femenino que le hizo renacer como un artista que pone en valor la belleza femenina de este mundo y no de la belleza ajena a todo lo terrenal.

Esta nueva actitud hacia lo eterno femenino se debe a su encuentro con las fuentes, la literatura y la pintura del renacimiento italiano.

La mujer como escultura en el dolce stil nuovo y su pervivencia en los Versos Italianos.

Atribuimos este cambio radical en el pensamiento estético de Blok a su conocimiento de *dolce stil nuovo* de Dante. No es casualidad que en el ciclo apareciese una referencia a la “Vida Nueva” de Dante: “*La sombra de Dante, con perfil aguileño canta para mí la Vida Nueva*”). Las palabras “Vida Nueva” se escriben en mayúsculas como alusión a “Vita nuova”, la novela psicológica de Dante sobre el tema del amor (Etkind, 1970). “En esta novela una nueva vida comienza con el amor de Dante por Beatriz que hunde sus raíces en una nueva actitud hacia lo femenino iniciado por la escuela poética siciliana del Trecento.

Formada en la corte multicultural de Federico II a mediados del siglo XIII, dónde se fundían las tradiciones poéticas árabes, católica latina y ortodoxa greco-bizantina, esta poesía, según Dante, fue precursora de la poesía en lengua vernácula.

La poesía del *Trecento* italiano estaba afectada por el conflicto entre el sentimiento sublime y devocional hacia la belleza femenina y la atracción erótica hacia ella que despertaba el instinto carnal. Giacomo da Lentini, el líder de la escuela siciliana estaba afectado por el conflicto entre el servicio a la Dama y amor a Dios (Barolini, 2006: 23-24), por la batalla entre el espíritu y la carne. Afirmaba que la belleza de la dama era como un fuego que seduce y atrae, pero que también destruye. Estas metáforas hundían sus raíces también en la lírica helenística, dónde el tema primordial era Eros-Ares, “un dios cruel que siempre hace daño: un dios que dispara hiere, abate. Y aquel de quien se apodera siempre sufre” (Calvo Martínez 2005,12). Comparando la silueta de una “virgo” con los cirios de la iglesia, el poeta acude a las metáforas que identifican su deseo amoroso con el dolor placentero, en el que no hay tranquilidad: la mirada penetrante de la joven “hiere con sus espadas”, por eso, como monje, desea “escalar en la hoguera”. Una solución a este problema daba nuevo lenguaje poético que “resucitaba las cosas con palabras” alineadas con la esencia intrínseca de estas” (Mallette 2005, 312). La impulsora de esta nueva poética fue la *teoría visual*.

Ante la incapacidad de resolver mediante la filosofía el conflicto entre la adoración de la belleza femenina y el miedo a una atracción física, los sicilianos optaron por abordar el tema del amor utilizando métodos científicos, asociados con las ciencias experimentales de su época⁵¹. Dado que los poetas sicilianos eran más científicos que poetas, utilizaban las ciencias experimentales de su tiempo en la expresión verbal, basándose en las teorías de la visión y la perspectiva. De las innumerables quejas amorosas los poetas sicilianos pasaron a la representación artística de la mujer amada similar a las artes visuales. Los sicilianos tenían la habilidad de esculpir en verso una imagen visible de la mujer como si fuera una obra de arte, un retrato una estatua, aproximando el arte y la literatura. El poeta se equiparaba con un artista esculpiendo la estatua de una hermosa mujer, y la técnica del retrato verbal originaba una amplia variedad de motivos. La figura real de la dama, objeto de tormentos amorosos, se veía reemplazada por una imagen mental que el poeta albergaba en su corazón, y fue a esta representación, más que a la mujer real, a quien dirigía sus ruegos. Hacia la segunda mitad del siglo XIII la tradición sevillana fue continuada en Toscana en figuras de Bonagiunta da Lucca (1220-1290) o Guittone d Arezzo. Huyendo del arquetipo platónico de la Bella Dama, vuelven a las estéticas de la poesía erótica clásica y helenística grecorromana con su hedonismo de “una cultura que es cismundana y que solo reconoce dos salidas frente a su brevedad: el hedonismo intenso que propone la lírica y el movimiento perpetuo (Calvo Martínez, 2005: 12).

A diferencia de las poéticas simbolistas de lo indefinido, imbuidos de un oscuro misticismo, o el conflicto entre la pasión ardorosa y la visión sublime de la mujer, Blok sigue la técnica *del dolce stil novo* en la representación de lo femenino acudiendo a la técnica de imágenes visuales y plásticas. Las imágenes visuales de lo femenino en los “Versos italianos” empiezan a predominar sobre el estilo cultivado en sus primeros libros de poemas. Ya presta atención a la descripción casi escultórica del cuerpo femenino en reposo, según la tradición del llamado *canone lungo*, el cual ponían en valor todas las partes del cuerpo femenino. Distraído de las imperfecciones del rostro de una mujer, Blok

⁵¹ En ese siglo, el almirante Eugenio de Palermo tradujo al latín la "Óptica" de Ptolomeo del árabe, que actuó como lengua puente (Haskins, Lockwood, 2010: 89). Esta traducción de una obra del renombrado filósofo griego desde el árabe no fue una coincidencia. Los científicos árabes llevaban tiempo basándose en textos griegos para investigar la naturaleza de la visión, y contribuyeron a la transición de la teoría de emisión a la teoría de intromisión propuesta por Alhacen en el siglo XI d.C. Alhacen fue pionero en explicar que la percepción visual se origina cuando rayos luminosos reflejados ingresan al ojo y representan un objeto. (Gorini, 2003: 158).

admira la belleza de su cuello y su espalda bronceada. Para él, el eudaemonismo, la verdadera felicidad de disfrutar de la belleza del cuerpo de una mujer, y el propósito del arte de «apreciar la vida en nimiedades fugaces» se convierten en un nuevo principio estético. El poeta expresa un simple deseo de sentarse toda la vida en Settignano junto a la piedra erosionada del emperador Septimio Severo, “mirando las piedras bañadas por el sol y el hermoso cuello y espalda bronceados de una mujer fea bajo los álamos temblorosos”. En contraste con los estallidos trágicos, su pensamiento poético es invadido por una serena alegría de contemplar la belleza del cuerpo femenino en armonía con la naturaleza en movimiento. Las mujeres jóvenes que pasan por las calles de las ciudades vienen representadas como vírgenes seductoras. El poeta encuentra en todas partes encarnaciones de la feminidad ideal: en las sonrisas de las muchachas, en los rasgos de una bonita francesa en el lienzo, incluso en la hipóstasis femenina de Florencia, comparada a un «delicado iris».

No obstante, un auténtico impulso innovador ha dado al tratamiento de la Bella Dama en Blok el encuentro con las madonas renacentistas.

6.2.5. Las madonas humanizadas de Blok

Madonna da Settignano

Todavía en el año 1974 la investigadora E. Ginzburg ha puesto en conexión el tema del Eterno femenino en la lírica del primer Blok con el tratamiento del tema de la madona en los “Versos Italianos”, observación que no ha llamado hasta ahora, a poca excepción, atención de los investigadores.

Durante su recorrido por Perugia, Settignano y Spoleto, a Blok le cautiva en las madonas de los maestros de Toscana no solo el arte de dejar de magnificar su divinidad y provocar admiración, sino un toque humano y realista. El arte del Quattrocento revivió el antiguo ideal de belleza femenina, que divergía de las ideas neoplatónicas: el atractivo corporal de una mujer recobró su valor estético. Los artistas y poetas del Renacimiento situaron a la Virgen en el centro de la creación, viéndola como una fuerza capaz de despertar profundos sentimientos de amor. La éfrasis de Blok sobre la Virgen manifiesta una peculiaridad de la poética renacentista, etiquetada por Bajtín como «imagería folclórica», que no puede explicarse ni por fuentes librecas antiguas ni medievales y que se formó en el largo desarrollo de la cultura popular no oficial, incluso antes del

Renacimiento». (Bajtín, IV, 518). Incluye la indumentaria de los personajes de la historia sagrada en las pinturas de los artistas renacentistas, típica de los habitantes de las ciudades y pueblos de la época. Durante el Renacimiento, comenzaron a aparecer pinturas de caballete que representaban a la Virgen como típica joven italiana vestida con trajes modernos y con la naturaleza como telón de fondo. Al igual que Rafael, que representa sobre la cabeza de una de las Vírgenes un chal con flecos que llevaban las campesinas de los alrededores de Roma, Blok decora la cabeza de la Virgen con un chal amarillo adornado con amapolas rojas «dormilonas» como símbolos eróticos del trance amoroso. Estos detalles dan a la imagen de la Virgen brillo y viveza, subrayando su belleza, mientras que sus ojos, abiertos “como el cielo”, simbolizan el infinito y la profundidad. Dirigiéndose a la estatua de María en un puerto de montaña, en el espacio de los campos, en un diálogo “écfrasis religiosa”, término de N.E. Mednis (2006), el poeta suplica que se le permita repetir apasionadamente su nombre, expresando un fuerte y ardiente sentimiento de amor. En su lírica anterior el Alma del Mundo, invocada por el poeta, descendía a los límites terrenales con una estrella fugaz, cambiando su naturaleza inmaterial por la carnal, en “Madonna da Settignano”, por el contrario, el propio poeta, eterno buscador de la belleza, realiza un ascenso a la cima de un monte, donde tiene lugar su esperado encuentro con la Madonna entre el cielo y la tierra.

Madonas de Siena

Mientras que la teología medieval consideraba predominantemente a la Virgen María como un recipiente para la concepción por el Espíritu Santo, Blok capta sutilmente el instinto de maternidad en las representaciones de la Virgen María que aparecen en los frescos de las iglesias. Las madonas de Blok obtienen rasgos más humanos debido al instinto de maternidad plasmado en sus imágenes ecfrásticas. En las lúgubres salas de las basílicas de Siena miran misteriosamente al poeta los rostros de la Madre de Dios con un niño en brazos. Sus grandes ojos achinados están clavados en una vaga oscuridad con un único pensamiento: proteger a su hijo del Mal del mundo:

*Пусть грозит Младенцу буря,
Пусть грозит Младенцу враг,
Мать глядится в мутный мрак,
Очи влажные сощуря! (III, 78)*

“¡Aunque la tormenta amenace al Niño,
aunque el enemigo amenace al Niño
la Madre clava su mirada en la penumbra turbia,
entrecerrando sus ojos humedecidos.

No es casualidad que en su ensayo de 1909 «Una velada en Siena» vuelva a recurrir a las imágenes de estas Vírgenes Marías, asociándolas con mujeres italianas

sencillas y algo socarronas que observan las preocupaciones mundanas de sus maridos. de las écfrasis visuales, ha demostrado, además, cómo en su método creativo Blok en los *Versos Italianos* pasa del simbolismo al posmodernismo, cuyo rasgo característico radicaba en el fortalecimiento de expresividad de la imagen.

6.2.6. “Venus Coelestis” y “Venus Vulgaris”, las dos caras del Eterno Femenino en las écfrasis pictóricas de las madonas en Blok.

Las Madonas de Pushkin y Poliziano

En el poema del ciclo italiano titulado “La mirada baja de pudor” Blok hace alusión al poema de Alexandr Pushkin "Eres la Madre de Dios, no hay duda" en función de intertexto, dónde aparece una alusión mitológica a Madona como Afrodita/Venus, cuya extraordinaria belleza cautivó al Espíritu Santo e inspiró a poetas como Parni, Tibullus y Moore. Otra fuente de semejante interpretación de la figura de María para Blok fueron las imágenes de madona en los frescos y esculturas del Quattrocento italiano.

Inspirándose en la antigua concepción del cuerpo femenino como símbolo de lo ideal, divino y eterno, recurrieron a su encarnación en la imagen de Venus, la diosa del amor. Según la observación del filólogo estadounidense C. Dempsey, el poeta Polycyanus⁵² creó una écfrasis de la diosa Venus Anadiomena del antiguo pintor griego Apeles a partir de los motivos de varios epigramas antiguos, que reproducían verbalmente el original perdido, identificado con el arquetipo de la estatua “Venus púdica”. La influencia de la Antigüedad clásica también afectó a la pintura eclesiástica. Uno de los primeros en representar a la Madonna imitando a la antigua estatua de Venus fue el pintor del Quattrocento Fra Angelico, situándola en el epicentro de la composición y acercándola a la imagen de la antigua diosa, cuyo papel era “encantar y elevar” (Argan, 1955: 50). Posteriormente, muchos poetas y artistas del Alto Renacimiento comenzaron a plasmar el ideal de la dualidad de la belleza femenina a través de las imágenes de “Venus Coelestis” y “Venus Vulgaris”, lo que les permitió superar las contradicciones entre lo

⁵² El nombre de Poliziano resuena en el ciclo italiano de Blok. Poeta y erudito-humanista, Poliziano contrapuso la concepción del arte como emanación divina de su maestro neoplatónico Ficino a la teoría de la maestría artística y la libertad del artista frente a todo, incluidas las influencias trascendentales (Dempsey, 2012, 21). Se cree que la poética visual de Blok en «Poemas italianos» se formó igualmente bajo la influencia de la pintura italiana de la Edad Media y el Renacimiento, basada en el neoplatonismo y en principios inherentes al estilo pictórico (Titareno 2017, 243). Sin embargo, esta dirección en el arte renacentista no fue única, superándose en particular en el pensamiento estético de Poliziano.

espiritual y lo físico en el contexto de la estética platónica. Un ejemplo de semejante enfoque en la pintura, según C. Dempsey (2012: 74), fue la “Madonna con granada” de Botticelli, donde “la antigua diosa del amor y la Madonna actúan como gemelas visuales”. Sus frescos estaban inspirados en las ideas del *Dialogo Delle bellezze delle donne - Discorsi due* (1541) de Agnolo Firenzuola (1493-1543), fraile dominico y humanista italiano (Scarci 2003: 154).

Madonas de Fra Angelico y Filippo Lippi

Gracias a los estudios biográficos, conocemos la mayoría de las fuentes para las écfrasis de madona de los “Versos Italianos”: pertenecen predominantemente a la pintura en fresco de la escuela de Umbría⁵³, ante todo, a la obra de Fra Angelico y Filippo Lippi mencionados en los “Versos Italianos”. Las écfrasis de la segunda parte de los “Versos italianos” están dedicadas a las madonas en la obra de los artistas toscanos Fra Angelico, Filippo Lippi y Gianicclo di Paolo. Sus frescos estaban inspirados en las ideas del *Dialogo Delle bellezze delle donne - Discorsi due* (1541) de Agnolo Firenzuola (1493-1543), fraile dominico y humanista italiano (Scarci, 2003: 154). Según los historiadores del Arte, al formalismo de los finales del Trecento y a las teorías neoplatónicas Fra Angélico opuso un "naturalismo religioso", que implicaba un cierto grado de alegorismo descendente, es decir, la encarnación de lo divino en la materia (Argan, 2015: 34-35). Transformando el concepto del espacio, Lippi inserta la figura de la Virgen en el corazón mismo de la composición, lo cual la convierte en una suerte de "estatua" que tuviese como objetivo “deleitar y glorificar” (Argan, 2015: 50), como si fuera una de las diosas de la religión grecorromana. Sensual y al mismo tiempo llena de gracia, la Madona aparece plasmada en colores como ideal de la belleza femenina en sus dos hipóstasis celestiales de *Venus Celestis* y sensual de *Venus Vulgaris*, como dos caras de la imagen de una Venus clásica. Su combinación conciliaba las contradicciones de la estética neoplatónica. A esto se debe la importancia de la experiencia artística de Fra Angélico para Blok: sus cuadros han abierto al poeta ruso una nueva perspectiva en el tratamiento del tema de su “Bella

⁵³ Los investigadores han identificado una relación entre las representaciones artísticas de Blok y pintores del primer Renacimiento italiano, como Fra Angelico, Filippo Lippi y Gianicolo di Paolo (Dzutseva, Kuliguina, 2010). Además, la investigadora T.V. Igosheva (2010) ha examinado las anotaciones que Blok hizo en las páginas de libros dedicados a la historia del arte italiano que había leído, incluyendo obras de R. Mutert, J. Burckhardt y R. Zaitchik.

Dama” y el distanciamiento del idealismo neoplatónico mediante la fusión en el “Eterno Femenino” de lo espiritual y de lo carnal.

Cambio de paradigma estético. De la escisión interna al dualismo armónico.

En un trabajo dedicado a las “imágenes visuales” del libro de Blok, la investigadora Titarenko opina que la figura de su Madona “adquiere un carácter contradictorio, incorporal y suprasensual” (Titarenko, 2010: 243). Haciendo esta observación, interpreta la fusión de lo espiritual y corporal en la representación de la Madona en Blok como controversia desde las ópticas muy distantes de las estéticas renacentistas, sin darse cuenta del cambio radical que haya experimentado el poeta influenciado por el arte toscano, dónde estas dos tendencias están en perfecta armonía ⁵⁴. Tras un largo período de desprecio de todo lo carnal en la mujer considerado en su obra temprana algo inferior a toda materia sublime, el poeta aprende a valorarlo. Además, no se limita con la representación de los sagrados rostros de las madonas. En dos poemas que coronan el ciclo reproduce los episodios de la historia sagrada relacionados con la vida de María cargadas de dramatismo. Blok se inspira en el motivo de ascensión del alma del poeta hacia Dios a través del amor terrenal hacia la Virgen, descubriendo la idea del principio divino inherente a la naturaleza femenina terrenal, identificada con la luz que irradia de su ser como fuente de luz inmaterial:

*Но есть один вздыхатель тайный
Красы божественной - поэт...
Он видит твой необычайный,
Немеркнувший, Мария, свет (III,79).*

“Pero hay un adorador secreto
De la divina belleza, María:
Es el poeta, capaz de ver tu luz
Inextinguible y maravillosa.”

Por un lado, Blok empieza a representar a su protagonista lírico en la imagen de un artista toscano inspirado en sentimiento muy elevado hacia María, similar al servicio monástico. Por otro lado, éste experimenta una pasión enardecida, al borde de la lujuria hacia María similar a los sentimientos del artista toscano Filippo Lippi, un "seductor experimentado y monje fugitivo", quien, implora el perdón de María por sus sentimientos considerados en su época pecaminosos:

*И Ты, Чье сердце благосклонно,
Не гневайся и не дивись,
Что взглянет он порой влюбленно
В Твою ласкающую высь! (III, 80).*

“Y Tú, cuyo corazón es favorable,
«no te enfades y no te maravilles
Que a veces pueda contemplar enamorado
¡En Tus alturas acariciadoras!”

⁵⁴ N.E. Mednis igualmente lo interpreta como “la contaminación de los principios celestiales y terrenales” (2006: 58-67)

El artista - monje, el héroe de la letra de papel de los “Poemas italianos”, tiene un elevado sentimiento reverente hacia María, relacionado con el “eros espiritualizador” (Mochulski, 1997: 76). El motivo de la sacralidad del instinto sexual se traslada a la imagen de la Virgen de Blok: sus ojos están tímidamente abatidos, pero la impresión de inocencia de la Santa Virgen es engañosa, pues involuntariamente despierta el deseo de estar con ella “en el poder de la noche, meciéndose “sobre las olas del mar” (III,79). En el poema “Ojos modestamente bajos”, Blok juega con el motivo de *Afrodita Pandemos*, cuya estatua se exponía públicamente en los antiguos templos griegos para declarar la unificación de las comunidades áticas sobre la base del sentimiento religioso. Como en la antigüedad, en la nueva era, la imagen creada en silencio orante por el artista-monje se convirtió en una imagen nacional: *Ahora en todas las iglesias está expuesta / Para monjes y laicos por igual / Para ser profanada.* (III, 80). Profana en la percepción de los laicos voluptuosos o monjes, la imagen de María lleva un comienzo puro, brillante y como un ideal se revela sólo al poeta, “el admirador secreto de la belleza divina”. En su héroe Blok plasmó el drama del artista - monje, asociado a la lucha en su alma ascética - actitud casta ante las mujeres, a la que el estatus de monje obligaba, con un sentido de la lujuria, a la percepción gozosa de la belleza femenina. El conflicto se resuelve mediante la oración del héroe a la Virgen María con la esperanza de indulgencia a su fragilidad humana.

6.2.7. La hagiografía mitopoética de la Madonna en dos poemas efrásticos: el tópico del *hieros gamos*.

Desde el siglo XII, la pintura occidental ha documentado extensivamente las escenas de la vida de la Virgen María. Aleksandr Blok se sintió especialmente atraído por dos temas pictóricos del ciclo mariano: la Anunciación y la Asunción. En sus poemas efrásticos que llevan los mismos títulos, el poeta aborda la dinámica entre María y el Arcángel Gabriel tal como fueron interpretadas por un pintor renacentista. Estos poemas no solo reflejan la representación visual de estas escenas, sino que también exploran la profundidad de sus significados religiosos y místicos, enriqueciendo la conexión entre el arte visual y la poesía.

Anunciación

De entre las obras maestras de la escuela pictórica de Umbría, Blok selecciona el tema de mayor relevancia para él, la Anunciación, que se convierte en la fuente de su

primer poema efrástico del mismo nombre. El poema es una écfrasis del fresco de Giannicola di Paolo Mani del Colegio del Cambio de Perugia, el cual, según los historiadores del arte, refleja la influencia de la escuela pictórica de Umbría⁵⁵. La parte superior del cuadro simbolizaba la presencia de Dios, enmarcado por serafines, enviando el Espíritu Santo en forma de paloma a la Virgen María. En primer plano, arrodillado, aparecía el propio mensajero Gabriel, con una vestimenta multicolor y cabellos ligeramente dorados; el ángel contemplaba a María con un sentimiento mixto, entre sorpresa y admiración por su belleza (Garibaldi 2000) En este cuadro, Gabriel resultaba más sensual que en el de su antecesor Perugino, con un trasfondo de pasión en sus ojos. Sosteniendo un lirio en la mano, Gabriel señalaba los rayos dorados que apuntan hacia arriba y emanan de la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

Tomando la obra de di Paolo como punto de partida para el despliegue de la imaginación, Blok da su propio tratamiento a la figura de la madona. En la intención de reproducir la iconografía hagiográfica de María a partir de los esquemas pictóricos del Quattrocento Blok, hace su propio Mito. Su imaginación efrástica no solo reinterpreta la obra, adaptándola a sus objetivos estéticos, sino que hace su propia variante verbal del mismo modelo pictórico. Las écfrasis de este tipo en los estudios teórico - literarios se conocen como écfrasis *transformadoras* que representan lo que va más allá de la pintura que ha servido de fuente de inspiración (De Armas 2005, 22).

El poeta suprime la presencia del Espíritu Santo, centrando su atención en la relación entre Gabriel y María. Aludiendo a la técnica pictórica renacentista, el autor dota a las figuras de Gabriel y María de sentimientos humanos, intensificándolos y llevando al éxtasis. Al recrear una vívida imagen de la Virgen como una joven de Umbría, dedicada habitualmente a la costura o bordado, el poeta revela su estado interior: el alma de María está llena de vagas premoniciones y ocultas esperanzas, porque desde niña ha tenido extrañas visiones místicas. Sin embargo, como todas las muchachas de su edad, sueña con el amor, y el poeta simboliza estos primeros deseos eróticos de ella mediante la imagen de las rosas rojas que flamean como llamas en las verjas de las casas. Inclined hacia las sedas, la doncella teje su dibujo, pero un ángel aparece de repente ante ella

⁵⁵ En sus orígenes se encuentran las creaciones de Fra Angelico, fraile dominico, autor del retablo "La Anunciación" (1422-1426), creado para el monasterio dominico de Fiesole a partir de leyendas apócrifas de la *Leyenda dorada* del fraile dominico, del siglo XIII. El motivo del encuentro de María con el arcángel también constituyó la base del óleo *La Anunciación*, de Pietro Perugino, (1488-1490), conservado en la iglesia de Santa Maria Nuova de Fano.

descendiendo desde el cielo y la cubre con un despliegue de alas multicolores. El color rojo de las ropas del mensajero de Dios podría haberse inspirado en el color rojo de sus vestiduras y alas, que armonizan con las vestiduras púrpuras de María en el fresco del artista italiano. El expresionismo cromático de los interiores combina lo sagrado celestial con las llamas rojas de la pasión: “Y de pronto, ropas rojas / se agitaron sobre el oro de la pared”.

Al igual que di Paola, el poeta refleja los sentimientos que experimenta María en el momento del encuentro con el mensajero celestial. El halo dorado sobre el ángel armoniza con el icónico *assize* en el rostro de la Virgen, dando así un sentido sagrado a lo que está sucediendo:

*Всем лицом склонилась над шелками,
Но везде -сквозь золото ресниц
Вихрь ли с многоцветными крылами,
Или Ангел, распротертый ниц ... (III, 81)*

“Su rostro se inclina sobre las sedas,
Pero, en todas partes,
a través del oro de sus pestañas:
¿es un torbellino de alas multicolores,
¿O un Ángel postrado contra el suelo?”

El autor de la ékfrasis introduce nuevos detalles pictóricos que surgen en su imaginación en relación con la interpretación de la Anunciación como el primer contacto de la mujer terrenal con un visitante sobrenatural. Al entablar el diálogo con María, el arcángel se dirige a ella con palabras que poco se parecen al saludo evangélico que citamos: “*El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra, de modo que lo que nazca será llamado santo, hijo de Dios*” (Lucas 1:35)⁵⁶. El poeta describe el pasmo, que produce en él la belleza femenina:

*Темнолиций Ангел с дерзкой ветвью
Молвит: “Здравствуй! Ты полна красоты!”
(III, 81)*

“El Ángel de rostro oscuro y audaz rama
Reza: “¡Salve, estás llena de belleza!””

Gabriel deja claro que su castidad será quebrantada, y esto llena de confusión el alma de la doncella:

*И она дрожит пред страстной вестью,
С плеч упали тяжких две косы... (III, 81)*

“Y ella tiembla ante la apasionada noticia,
Desde sus hombros caen dos pesadas trenzas.”

En su rostro no hay ni rastro de ternura, característica de las obras de Fra Angelico, pero sí el pudor claramente expresado en el cuadro de di Paulo Mani. Creando la imagen de María, el artista italiano transmitía la compleja psicología de su heroína, una mezcla de confusión de sentimientos y la humildad. Blok va aún más allá a la hora de representar

⁵⁶ Trad. de J.L. Calvo Martínez. Véase (Calvo Martínez, 2022).

la llegada del arcángel a la casa de María como una confesión de amor. El ángel cantante descende cada vez más, y la mirada de María se turbia de pasión. Incapaz de creer que es ella la elegida, con un gesto de impotencia, cubriéndose el pecho con la mano, María no puede levantarse ni respirar bajo el peso de las alas multicolores. Contrariamente al concepto de la “inmaculada concepción” cristiana, en la siguiente estrofa el poeta representa la escena de la Anunciación que desemboca en la unión carnal de María y del ángel enviado, lo cual le comunica a la escena un aire erótico.

*И тогда -незнаемую болью
Озарился светлый круг лица ...
А над ними -символ своеволия
Перуджийский гриф когтит тельца. (III, 81)*

“Y entonces, con dolor desconocido
Se ilumina el brillante círculo de su rostro
Y sobre ellos, símbolo de libre albedrío
El grifo de Perugia clava sus garras en el ternero.”

La metáfora de la caza, donde el Eros viene representado en la imagen de un grifo como símbolo de la posesión amorosa, es otra prueba de que Blok se familiarizara con la poesía siciliana que representaba el amor a través de las imágenes de los bestiarios medievales (Malette, 2005).

Los encuentros entre hombre o mujer mortales y los dioses o mensajeros de los dioses en la literatura griega estaban asociados al tema del matrimonio sagrado (ἱερὸς γάμος), y se consideraban favorables, ya que concedían a los seres humanos la inmortalidad. El desconocimiento de esta tradición lleva a los comentaristas del poema de la “Anunciación”, su interpretación como sacrilegio, “demonismo de la voluptuosidad” (Sedakova, 2010) o “sexualidad demoníaca” (Kasatkina, 2010). En realidad, se trata de la transmutación de valores: el distanciamiento del autor de la espiritualidad cristiana a favor del pensamiento místico - erótico.

Frente al culto neoplatónico de lo femenino, incorpóreo y etéreo, mediante el arquetipo del matrimonio sagrado, Blok eleva aquí a la altura divina el amor carnal como fuente de la vida en la tierra y su transformación espiritual⁵⁷.

⁵⁷ La percepción de este poema como “demoníaco” ha sido ampliamente respaldada por los investigadores, basándose en las primeras reseñas de la obra. Un testimonio punzante viene de S. Makovsky, crítico contemporáneo de Blok: “En Italia, Blok no mostró tanto un amor hacia Italia, su belleza y arte, como una traición a su ensueño erótico con una autoindulgencia renovada. Se vislumbró en Italia como un Don Juan renacentista, adoptando un rol de caballero de Santa María. Consideró este papel como el más idóneo, y consistentemente, poema tras poema, ofreció declaraciones de amor a quien “para muchos parecía santo”, pero que en realidad era “traicionero” y lo esperaba con un ardor descarado. En los poemas finales, este desenfreno donjuanista se intensifica, convirtiendo a la Madre de Dios de la era del Renacimiento en su “Bella Dama” (Makovsky, 154). Además, N. Valentinov añade: “En sus poemas italianos, Blok audazmente insinúa que podría seducir al mundo entero, incluso a la Madonna, la Madre de Dios, Santa María” (Valentinov, Volsky 2000: 143).

El trasfondo simbólico del poema *Anunciación* contiene un nuevo significado de la hierogamia. La unión matrimonial de lo femenino terrenal (María) y lo celestial masculino (Gabriel) no conduce a la adquisición de abundancia y riqueza material, como ocurría en el Mundo Antiguo, sino a la transformación espiritual de la humanidad, cuando el fruto del amor divino, el Verbo hecho Carne, será sacrificado para la salvación de los hombres. El destino y la muerte de la Madre de Dios en la cristología poética Blok también se convierte en misterio que alude a lo “inmortal femenino”.

Asunción

El poema *Asunción* constituye una lógica continuación del tema mariano que corresponde a la representación de María envejecida, muerta y amortajada. en la écfrasis del fresco de Felipe Lippi del mismo nombre. Gabriel, que se le apareció a María en su juventud, viene representado por el poeta como envejecido. Mientras que en el fresco de Lippi, el arcángel congregado ante el cuerpo amortajado de María se limita a apretar las manos en señal de dolor, en el poema de Blok, “ya no ruidoso y feroz” como el día de la Anunciación, sujeta en sus manos un ramo de flores blancas, tal vez lirios, símbolo tradicional de la pureza de la Virgen María. Cabe destacar que Blok representa a María en el ataúd como rejuvenecida. La *Asunción* termina con una imagen del renacimiento primaveral de la tierra. Como en otros poemas, Blok recurre aquí a la poética del contraste entre lo vivo y lo muerto, matizando, como en el fresco de Lippi, la austeridad de los acantilados con el verde del valle en oposición a la muerte. Asimismo, en el poema la vida continúa triunfante en las laderas de las montañas: “el arroyo canta, el almendro florece”. En este motivo, Blok revive sin duda el sentido mágico del matrimonio sagrado celebrado por una divinidad con un mortal, al que otorga el poder sobre la naturaleza. Así, en la antigua Grecia se creía que tal matrimonio era una garantía del proceso cíclico anual de renovación de la naturaleza con la “aproximación poderosa de la primavera” (Nietzsche, 2012: 36), los jardines darán miel y vino, la lechuga y el berro florecerán en las acequias, la vida continuar. Un significado mágico similar tenía el culto al matrimonio sagrado del dios Dioniso y una joven reina en la antigua Grecia, que traía la fertilidad a los campos: “Bajo la magia de lo dionisiaco no solo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre” (Nietzsche, 2012: 37). Así, el encuentro con el huésped celestial concedió a María, la mujer terrenal, la inmortalidad del alma y

revivió la tierra a una nueva vida en su naturaleza cíclica. La recepción artística por parte del poeta ruso de las imágenes del encuentro místico de Gabriel y María en la pintura italiana del Quattrocento como un matrimonio sagrado es otro ejemplo del renacimiento de los antiguos ideales en la creación artística.

En *Versos Italianos*, el poeta consigue superar un prolongado desasosiego espiritual que emerge de una crisis en su percepción de lo “Eterno Femenino”. Esta superación es el resultado de dos factores cruciales. Primero, su transición de una poética fundamentada en el Simbolismo neoplatónico - de naturaleza mística y nebulosa - hacia una visión más luminosa y moderna. Esta renovada estética, inspirada por la escuela poética siciliana, basada en las nuevas teorías ópticas, honra los valores de la lírica clásica griega, poniendo especial énfasis en las imágenes visuales.

6.3. Ciclo poético “Sonetos de Roma” (“Rimskie soneti”) de Vyachieslav Ivánov: éfrasis de las fuentes de Roma

El sistema hidráulico de Roma

Antes de proceder al análisis del ciclo de Vyachieslav Ivánov, debemos entender lo que representa el sistema de fuentes de la *ciudad eterna* como la suelen llamar cuenta con la continua presencia del agua bien a través del discurrir del caudal del río bien a través de sus múltiples fuentes.

Es uno de los lugares que más fuentes de agua tiene (más de 2000, y 50 de ellas son fuentes monumentales). Las fuentes como elementos arquitectónicos formaban parte de un complejo e ingenioso sistema romano de abastecimiento de agua. Según revelan los textos históricos, el primer acueducto de Roma fue construido en 312 a. C. por el censor Appio Claudio Ciero, el mismo que realizó la vía Appia (Electa, 2000: 73). La impresionante longitud de los acueductos era hasta 90 km y se debía en parte a la distancia de las fuentes, pero sobre todo a la necesidad de mantener una inclinación constante, a través de larguísimas curvas alzadas sobre arcadas o perforando los relieves, de modo que las aguas fluyeran naturalmente. Ya para época de Constantino los 11 acueductos abastecían 11 grandes complejos termales, 856 baños, 15 ninfeas, 2 naumaquias, 3 lagos y más de 1300 fuentes, a los que hay que añadir las instalaciones imperiales y privadas,

abastecidas en último lugar. Los acueductos funcionaron ininterrumpidamente durante 7/800 años, hasta que fueron cortados por los godos. Acueducto del Acua Vergine no se ha cerrado y hoy alimenta las fuentes de Trevi y de plaza Navona.

Sobre el sistema de abastecimiento de agua como obra de la ingeniería y arte arquitectónico-romana existen referencias en los textos de algunos autores antiguos. Dra. M^a. Ángeles Mezquíriz (2004: 287), menciona, por ejemplo, a Lucrecio quien evoca algunas fuentes maravillosas u Ovidio aludiendo a los mirabilia aquarum. Séneca consagra el libro tercero de sus *Naturalis Quaestiones* al estudio de las aguas terrestres. Informaciones más importantes se encuentran en el libro VIII *De Architectura* de Vitrubio, en los libros XXXI y XXXVII de la *Naturalis Historia* de Plinio y en el *Opus Agriculturae* de Palladio. Pero la obra fundamental sobre el sistema de aguas y acueductos pertenece a Frontino y se titula *De Aqueductu Urbis Roma* donde su autor compara las conducciones de agua con las pirámides egipcias y los templos griegos. El fin originario de acueductos y fuentes de Roma antigua era sobre todo utilitario, pero en las épocas posteriores se han convertido también en un símbolo en sí, inspirando a otros tantos artistas.

El agua y las fuentes han sido el protagonista de diversos poemas y composiciones musicales. Por ejemplo, el compositor italiano Ottorino Respighi compuso el poema sinfónico titulado “Las Fuentes de Roma” (1916).

La representación más amplia y solemne de las fuentes de Roma que hemos podido encontrar pertenece al principal teórico del simbolismo, poeta simbolista, filólogo y filósofo ruso, Vyachieslav Ivanovich Ivánov quien nació en Moscú en 1866 y falleció en Roma, en 1949 coincidiendo con la época del *Fin de Siglo*. Ivánov estudió en Berlín donde comenzó a preparar su disertación doctoral, dedicada al mundo romano. Trabajó también como profesor de griego en la Universidad de Bakú enseñando las obras de Homero y Esquilo. Uno de los discípulos de V. Soloviev, Ivánov fue también influido por la lectura del libro de F. Nietzsche “Nacimiento de la tragedia” y escribió una serie de trabajos en los que puso en descubierto diversas formas de culto al dios Dionisio y difundió el pensamiento de Nietzsche en conferencias publicadas en 1904-1905 bajo el título *La religión helénica del dios sufriente y La religión de Dioniso*. Según S.S. Aviérintsev, Ivánov trasladó las ideas del filósofo alemán y el mensaje dionisiaco a las letras rusas en el camino de su propia reflexión de la Antigüedad (Zemskov 2006: 303). En la preocupación de todos los intelectuales de la edad de Plata sobre la pérdida de la

unidad cósmica, Ivánov creía de la pasión y el sufrimiento instalados en actos místicos en el culto a Dioniso podrían ser capaces de superar las barreras individuales, producir el éxtasis. Bird apunta que Dioniso, más que un dios, es símbolo y encarnación del principio de sufrimiento y autosacrificio, igual que Prometeo, es un antecesor de Cristo, una figura mediadora entre una divinidad distante y el mundo (Bird, 2006: 153).

En el año 1924, debido a la situación compleja de tiempos después de la revolución rusa, Ivánov que tenía aquel entonces 58 años, emigra a Roma. El amor de Ivanov a Italia, el profundo conocimiento de su pasado histórico, la mitología y religión destacan su deleite y admiración por este país. A. Kara-Murza (2014: 40) señala que en los tiempos de juventud del poeta ruso Roma le asombraba no tanto de lo que conocía sobre la ciudad, sino de lo que podría revelarse en ella. Más que la grandeza de la ciudad eterna, al poeta le hipnotizaba la profundidad de lo desconocido en ella y no poder alcanzar su pleno conocimiento. S. Titarienko (2013) señala que, para Ivánov durante sus estudios de la historia romana en Berlín, Roma se convirtió en un lugar de retorno a la patria espiritual y el renacimiento del hombre como un microcosmos que refleja el macrocosmos del mundo sagrado de la historia. El poeta ruso entiende y acepta Roma como “Museo de la Memoria” y el símbolo de las eternas aspiraciones creativas de la religión y la cultura, numinosas para la conciencia. En este sentido las impresiones de Ivánov coinciden con las de Rubén Darío quien llamó Roma, la “ciudad inmortal”, el “inventario de recuerdos” donde la piedra se revela y se evocan los grandes hechos antiguos (Darío, 1996: 42). Por lo tanto, la visión estética y filosófica de Ivánov se educó a través de una profunda reflexión y devoción a la historia antigua y cristiana de la capital italiana.

El ciclo de sonetos se compone gracias a las descripciones de las fuentes monumentales de Roma. Según la Dra. Zimborska-Lieboda, el carácter efrástico formaba parte del programa estético de Ivánov. El propio poeta lo consideraba como “característica eminente de la poesía en general, y de la poesía simbolista en particular” por ser un acto comunicativo con otra realidad *par excellence*. Piedra o una roca de mármol que expresa la semántica de inmovilidad se convierte en la percepción de Ivanov como un emblema de la “eternidad”, y en el potencial de sus posibilidades gracias a su forma espacial ante la cual Ivánov, como artista, solía actuar como el “vidente de la forma” (Tsimborska-Lieboda, 2020: 53).

Uno de los mayores conocedores de la obra de Ivánov, Dr. Andriey Shishkin (2013), apunta que al principio el ciclo *Sonetos de Roma* se titulaba “Ave Roma” que Ivánov quiso prestar de la oración católica dedicada a María, llamada “Salutatio Angelica” (*Lucas*, 1: 28), con que el investigador lo califica como “saludo” a la ciudad eterna con una entonación religiosa. Esta observación demuestra una vez más su admiración y reverencia por esta ciudad, bendita entre todas las ciudades.

El peregrinaje poético por Roma Ivánov comienza con la écfrasis de “Regina Viarum” o la Vía Appia, sigue hacia el “Monte Cavallo” con fuente y las estatuas de los héroes mellizos Dioscuros sobre la colina Quirinal (“Collis Quirinalis”). Después, sucesivamente se representan el acueducto “Agua feliz” (“L’aqua felice”) y la fuente; la fuente “La Barcaccia” y la escalinata de la plaza de España; la fuente del escultor Bernini llamado “Il Tritone”; “La fontana del le Tartarughe”, obra de Landini; “Valle Giulia” con una mención del lago contemplado, el templo y la estatua de Asclepios; “Aqua Virgo” con la representación de la fuente Trevi; y finalmente la cima del monte Pincio con la vista a Roma en el momento de atardecer de donde se ve la bóveda de la Catedral de San Pedro. El espacio de Roma está representado como un conjunto de fuentes de agua que son fácil de contemplar en los paseos por la capital italiana. Ivánov dejó varios comentarios a cada uno de los sonetos y también existen diversas investigaciones acerca del simbolismo integrado y algunos textos a los que alude el autor y que han enriquecido la comprensión de una obra simbolista tan compleja. Basándonos en esta valiosa información, proponemos una nueva lectura de las écfrasis del arte romano en este ciclo.

En los primeros versos el *yo* lírico que obviamente coincide con el propio Ivánov, es un penitente quien vuelve a la tierra natal de su espíritu:

*Вновь, арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним “Ave Roma”
Приветствую как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.
(Ivánov, 2023)*

“Aquí de nuevo, el fiel peregrino de los arcos antiguos,
en mi edad tardía con el “Ave Roma” de la liturgia vespertina
te saludo a ti, bóveda de mi hogar,
a ti, puerto de mis vagabundeos, eterna Roma.”

La imagen del peregrino como un vagabundo con un bastón que va a Roma, según V.N. Toporov, aparece ya en la poesía anterior titulada “Separación” (“Razluka”) y representa muchos intelectuales finiseculares que viajan para encontrar nuevas respuestas a las angustias personales y sociales. En este soneto Ivánov mismo comenta que los versos que siguen “Tú, el zar de los caminos” Roma representa para los antiguos la “zarina de

los caminos” (Regina Viarum) y también una “Troya nueva” lo que hace entender la última parte del soneto:

*И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.
И помнит в ласке золотого сна,
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.* (Ivánov, 2023)

“También tú ardías y resurgías de las cenizas,
y el azul de los recuerdos
de los que tus cielos profundos fueron testigos.
Recuerda tu ciprés guardián en la ternura de un sueño
dorado,
como tu Troya se fortalecía,
cuando Troya estaba vencida por el fuego.”

Teniendo presentes todos los aspectos intertextuales acerca de Roma como una nueva Troya y de la semejanza entre la historia troyana y Rusia como el tercer Roma, queremos destacar que, por medio de recuerdos sobre la historia de Troya, el poeta integra un mensaje filosófico de la existencia de la vida en cada acto de la muerte. Las imágenes que ofrece la vía como obra de construcción y arte antiguo llegan a revelar al poeta un conocimiento integral sobre el carácter eterno de los acontecimientos mundanos que encarnan un importante mensaje que habría que asimilar y aceptar como un principio universal de la existencia que se formula fuera del tiempo. La representación de la imagen de ciprés que cierra el primer soneto del ciclo recrea un contexto mortuario porque se asocia con la tristeza, el luto y las exequias, siguiendo una tradición muy arraigada en los textos de escritores antiguos (Minor Herrera Valenciano, 2017: 67). Su imagen también se contempla en la laminilla de oro órfica de Hipinio (ca. 400 a. C.): “<...>Cuando esté en trance de morir hacia la bien construida morada de Hades, hay a la diestra una fuente y cerca de ella, erguido, un albo ciprés” (Bernabé, 2001). Ivánov mismo alude a este pasaje órfico en su escrito sobre el Dionisio mencionando el “ciprés de hojas blancas” que crece en el ultramundo al lado de la “fuente del olvido”, que otorga a los muertos el “olvido de su patria espiritual” y que las almas de los muertos pasan por este ciprés cuando van el camino hacia el “Lago de la Mnemosine” (Ivanov, 2011: 96). También, en las poesías recogidas en el “Diario de Roma”, en el díptico “Cipreses”, la imagen de ciprés en las dos poesías representa la “Noche” y las leyes incomprensibles de sus misterios, o en “Blagovonnie colenni...” los cipreses “recuerdan la sombra subterránea de las arboledas”.

El espectador presencia el funeral simbólico de Troya, el fin del mundo griego antiguo. Sin embargo, la imagen de la ciudad destruida por el fuego renace fortalecida, arde, pero resurge donde su sacrificio parece justificarse como condición de configuración del tiempo que ha de venir, una reacción a toda una generación. A nuestro juicio, la interpretación que presenciamos se vincula con la fórmula “muerte (y

sacrificio)-vida-muerte” como uno de los principales ejes que constituyen todo el ciclo. Este principio podría estar relacionado con la propia secuencia que conllevan los sonetos clásicos, en opinión propuesta por A. Shishkin (Ivanov, 2011: 76) pero creemos que se trata seguramente del misticismo dionisiaco cuyos principios filosóficos estaban reflexionados e integrados en la mitopoética de Vyachieslav Ivánov tras haber conocido dos concepciones fundamentales de F. Nietzsche, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Lo dionisiaco representaba para Ivánov la “unidad divina de todo lo existente a través de su separación sacrificial y la transición acompañada con el sufrimiento hacia lo grande que balancea entre el surgimiento y la desaparición” (Ivanov, 1994: 28). Por lo tanto, el sacrificio y la destrucción se veían como pasos imprescindibles antes de una regeneración, un renacimiento, de una nueva vida. Continuemos nuestra lectura del texto con el fin de demostrar el desarrollo de esta fórmula.

En el segundo soneto por medio de la descripción de la fuente *Monte Cavallo* con las estatuas de Cástor y Pólux de nuevo se memoriza la época pagana recuerdo de la cual aguardan para siempre las figuras pétreas de Dioscuros:

*Держа коней строптивых под-узды,
Могучи пылом солнечной отваги
И наготою олимпийской наги,
Вперед ступили братья-близнецы <...>
<...> И юношей огромных два кумира
Не сдвинулись тысячелетья с мест.
И там стоят, где стали изначала.
Шести холмам, синеющим окрест,
Светить звездой с вершины Квиринала.
(Ivánov, 2023)*

“Sujetando los caballos, tensas las riendas,
con el fervor poderoso del coraje del sol
y la desnudez de los olímpicos,
los hermanos gemelos dieron un paso adelante<...>.
<...> Y se quedaron en Roma hasta el fin del mundo.
Dos enormes ídolos, ejemplo para los jóvenes,
que no se han movido durante los siglos.
Allí permanecen desde el principio,
brillando su azul sobre las seis colinas
como una estrella desde la cima del Quirinal.”

Los Dioscuros que dan de beber a los caballos de la fuente de Juturna es, a nuestro juicio, una representación que intenta unir el arte y la vida del modo que lo había propuesto Nietzsche. El arte hace su labor existencial, cumple su “tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida”, como lo había llamado el filósofo alemán en el *Nacimiento de la tragedia*. El heleno, “que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre el peligro de anhelar una negación budista de la voluntad, a ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí-la vida”. A través del arte la existencia del hombre recupera su vitalidad.

Esta interrelación íntima se ve con más claridad a partir del tercer soneto. Las fuentes elaboradas artísticamente que vitalizan el existir del conjunto urbanístico romano y , a su vez, están almacenadas con el agua de los manantiales y ríos, fuentes naturales de

vida con que la representación del arte de agua Ivánov propone “desde la perspectiva de la vida”. Además, el simbolismo de la propia agua añade significado como “portadora de vida” (Revilla, 2007: 97). El agua inspira, hace germinar y favorece el nacimiento en todos los planos de la vida y en distintas fórmulas míticas. Con palabras de Mircea Eliade, el “agua fluye”, “está viva”, “se mueve”, el agua cura, profetiza. Por lo tanto, repetimos que el agua y la fuente como el lugar de su aparición una vez introducidas al texto poético integran con ellos la profecía de la vida. Cabe subrayar que en la poesía lírica la representación del agua y fuentes de esas características se puede encontrar ya en los epigramas helenísticos⁵⁸. Fuente decorado escultóricamente o copa para beber son atributos representados con frecuencia. La fuente como lugar donde aparece el agua, era sagrada para sus usuarios por las propiedades salutíferas del agua o muchas veces directamente curativas.

En el tercer soneto titulado *L'acqua felice* que representa el acueducto con el mismo nombre podemos apreciar con claridad la belleza y el poder mágico del agua:

*Пел Пиндар, лебедь: «Нет под солнцем блага
Воды милей». Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издравле родников счастливых влага.
То плещет звонко в кладязь саркофага;
То бьет в лазурь столбом и вдаль, дробима,
Прохладу зыблет; то, неукротима,
Потоки рушит с мраморного прага.
Ее журчаньем узкий переулочек
Волшебно оживлен; и хороводы
Окрест ее вьдут морские боги:
Резец собрал их. Сонные чертоги
Пустынно внемлют, как играют воды,
И сладостно во мгле их голос гулок. (Ivánov, 2023)*

“Píndaro, el cisne, cantó: “Bajo el sol nada más preciado que el agua.” Por las venas de Roma, empujado desde las montañas por la pendiente de los acueductos, discurre el flujo de agua de los antiguos manantiales felices. Salpica sonando en el pozo del sarcófago o golpea hacia el azul, como un surtidor, y a lo lejos refresca el aire; o indomable escupe los arroyos desde el límite marmóreo. El agua burbujeante anima de manera mágica las callejuelas estrechas; y bailan alrededor de ella los dioses marinos: El cincel les reunió. Palacios dormidos, ya desiertos, escuchan cómo juegan las aguas y con qué dulzura su voz, en la neblina, resuena.”

⁵⁸ Por ejemplo, el epigrama 30 (XVI 291) de Anite es la inscripción para una fuente, que, según las notas, se situase probablemente cerca de un santuario de Pan, y el agua fluyese de ánforas sostenidas por ninfos de piedra. El texto describe las piezas de la fuente: el dios como “hirsuto” y las ninfas como “rupestres”. Se trata de un acto de ofrenda del pastor como agradecimiento a sus aguas por haberle refrescado “estando rendido del seco calor del estío”. En el epigrama 44 (IX 314) de la poetisa tenemos una inscripción para el busto del dios Hermes de una encrucijada que invita al “viajero cansado del largo camino” beber las “frescas aguas” que manan de una “limpia fuente”. En el epigrama 45 (XVI 228), por ejemplo, una imagen de Pan que invita reposar los miembros cansados del caminante a quien llama amigo y beber “en la fuente su fresco licor, deleitoso refrigerio en verano” para él. En los tres epigramas de Anite las figuras esculpidas que obtienen voz y aguas de la fuente están enmarcadas en un contexto mágico-religioso, mantienen su carácter sagrado y su función reparadora. Algo similar encontramos en el epigrama 81 (IX 315) de Nicias en el que, según las notas, probablemente hablan las ninfas esculpidas en el relieve de una fuente erigida por un padre en memoria de su hijo fallecido. En el 89 (IX 326) de Leónidas como imitación del 63 de Mero se representa una acción de gracias de un viajero sediento que regala una copa de cuerno. Podemos ver la descripción detallada: “una fuente entre dos peñas, con rústicas imágenes de madera, obra de los pastores, que quieren representar a las ninfas Hidriades o de las aguas de fuente; y también hay muñequitas de cera o de yeso que las simbolizan y que, situadas en tomo al pilón, se hallan siempre mojadas”.

Todo lo que ve lo entiendo como “proceso”, “como un devenir sin meta ni fin más allá de la verdad y de la no verdad, creatividad, destrucción y construcción, en última instancia, “lo dionisiaco” y su “eterno retorno”. Esta lectura del poeta también se sostiene mediante la comparación de Roma con un organismo de un ser vivo por el que corren los ríos y manantiales, como su sangre que circula una y otra vez por las venas. También, como “voluntad de poder” porque “algo vivo quiere, antes que nada, *dar libre curso* a su fuerza”. El “tiroteo” del agua en todas las direcciones posibles visualiza este dinamismo de la vida del que hablaba Nietzsche. Precisamente este dinamismo acompañado con sonidos consigue “seducir” el ser lírico. Es una de las mejores éfrasis que refleja el “acontecimiento que se consuma *en* la vida” en las fuentes trascienden su forma y su función inmanente bajo el fluir de la palabra en su representación poética.

El sistema hidráulico no solo hace fluir el agua de la ciudad sino hace resonar la vida en el ciclo. Ante los “palacios dormidos/ya desiertos” las fuentes hacen empujar, discurrir, salpicar, sonar, golpear, escupir, bailar las figuras y cañones del agua. En los sonetos IV-VII se describen las demás fuentes. La Barcaccia de la plaza de España, El Tritón, La fuente de las tortugas y otras. En el soneto IV dedicado a la fuente de La Barcaccia en la Plaza de España se anota y se visualiza la abundancia del agua refiriéndose metafóricamente a la vida misma.

Todas las éfrasis tienen un carácter solemne insistiendo en el fluir de la vida, sensación de alegría y juego, y también narrando sobre el nacimiento de nuevas formas estéticas en la sucesión de los siglos que se representan los diferentes estilos escultóricos de las fuentes. Al principio aparecen motivos paganos, en los sonetos de cuatro a octavo están representadas las épocas de Renacimiento y Barroco. En los últimos versos del ciclo se describe la catedral cristiana de San Pedro. Lo que más llama nuestra atención es como todas estas épocas en el último soneto se funden en una, única dimensión del tiempo, o más bien fuera del tiempo, una noción de carácter filosófico que recuerda la sabia observación Marco Aurelio que “toda la sucesión de los siglos, un mero punto de la Eternidad” (*Marco Aurelio* (IV, 36).

En algunos sonetos con las descripciones del flujo de agua de las fuentes que se mueve en la dirección vertical intentando alcanzar el cielo, o cuando la escalinata de la Plaza de España lleva hacia el azul los picos de dos torres, se visualiza simbólicamente el intento de ascender de desde lo terrenal hacía o celestial, es el movimiento del propio espíritu del protagonista que balancea simbólicamente entre lo pagano y lo cristiano. Con

ello el *yo* lírico junto a al autor de estos sonetos vive una metamorfosis espiritual. Se purifica y se revitaliza como si el agua de las fuentes fuese bautismal. Con ello, entra en vigor el estatus ontológico del arte del *simbolismo realista* o *arte teúrgico* propuesto por Ivánov que aparte del *canon externo* de la propia forma artística, respeta *el canon interno* que consiste en el crecimiento interior del hombre-artista, coherente con las normas universales de avivar, fortalecer y ser consciente de las relaciones y conexiones entre la existencia personal y universal divina.

En el soneto VIII, el penúltimo, está representada la fuente de Trevi. Se titula *Agua Virgo* igual que el nombre de la arteria clave del sistema hidráulico de Roma que alimenta la fuente. La idea fundamental de este impresionante conjunto estatuario barroco realizado por los artistas Nicola Salvi y Guiseppe Pannini consistía en crear escenográficamente la “corte del Océano”: la colosal figura barbada del Océano que avanza hacia la pila con dos caballos marinos. Sin embargo, el conjunto de esta fuente le sirve a Ivánov para representar otra imagen, que es el “corte del Alma mundi” y el mismo *Alma mundi*, encarnado en la fuente de Trevi, que sale a la luz:

*Весть мощных вод и в веяньи пролады
Послышится, и в их растущем реве.
Иди на гул: раздвинутся громады,
Сверкнет царица водометов, Треви.
Сребром с палат посыплются каскады;
Морские кони прянут в светлом гневе;
Из скал богини выйдут, гостье рады,
И сам Нептун навстречу Влаге-Деве. (Ivánov,
2023)*

“Barrunto de aguas potentes, y frescor,
se escucha, en un rugido creciente.
Sigue ese rumor y las piedras se abrirán
a la resplandeciente Reina de las fuentes: Trevi.
Cascadas plateadas caen desde las solemnes piedras;
caballos marinos saliendo de las rocas de la Diosa
saltan en brillante furia, alegres de ver a la invitada.
Y Neptuno mismo saluda a la Virgen del Agua”.

Como podemos observar, la imagen femenina de Trevi la llama “diosa”, “reina”, “agua virgen” que no coincide solamente con el título del soneto y del acueducto. Por una parte, siguiendo las observaciones del primer libro de Ivánov, el agua se relaciona con el principio de lo femenino, responsable de la generación de todas las cosas y es por ello dotado de poder o de belleza sobrenatural (en caso de Trevi están representados ambos). Por otra parte, es una imagen sincrética de las divinidades femeninas, tradición iniciada en la época de Renacimiento. Ivánov llegó a escribir que “todas las imágenes de divinidades femeninas son la esencia de una sola diosa, y esta diosa es el principio femenino del mundo, un género elevado a lo absoluto” (Ivanov, 1979: 91). Afrodita-diosa-reina-Virgen todas son importantes hipostasis de *Anima mundi* y *la Feminidad Eterna* que representaba para los simbolistas la máxima expresión de la belleza y armonía

subyacente en toda la naturaleza y el arte. Vladimir Soloviev ya había avisado sobre su posible llegada en la poesía titulada «Das Ewig Weibliche»:

*Найдите же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод. (Soloviyov, 1974)*

“Que sepáis, la Femenidad Eterna hoy
en un cuerpo incorruptible viene a la tierra,
En la luz desvaneciente de la nueva diosa,
El cielo se ha fundido en el abismo del agua”

Ivánov parece anunciar que la fuente Trevi es uno de los posibles lugares de su epifanía. La luz, la belleza y la energía radiante que acompaña a la diosa proclamada revelan el significado sacro del simbolismo de la luminosidad, ya señalado por Tsimbosrka-Lieboda (2002: 53). Ivánov da ejemplo como en caso de la imagen de Zeus presentado en el primer libro de la *Ilíada* y dirigido a Fidias por forma *formans* comunica la misma forma al quien contempla la estatua del *zar* de los dioses. Y continúa que, según el testimonio de los antiguos peregrinos olímpicos, aquel quien ha visto la estatua de Fidias como si iniciase en los Misterios Eleusinos por la gracia que recibe a través del asombro por la estatua y después, a lo largo de toda su vida terrenal ya no podrá sentirse infeliz. Ivánov aprovecha y construye el momento de su epifanía en la fuente Trevi que se considera la más bella fuente en todo el mundo. Vemos como el *yo* lírico vuelve nuevamente feliz:

*О, сколько раз, беглец невольный Рима,
С молитвой о возврате в час потребный
Я за плечо бросал в тебя монеты!
Свершились договорные обеты:
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,
Ты возвращал святыням пилигрима.
(Ivánov, 2023)*

“¡Oh, cuántas veces, fugitivo involuntario de Roma,
he suplicado por el regreso
arrojando en ti monedas sobre mi hombro!
Los votos se cumplían, como hoy,
fuente mágica, haciendo regresar
al peregrino feliz a tu santuario.”

Cada vez aquí y ahora en presencia de armonía eterna, el peregrino tiene una inolvidable experiencia mística, como si las fuentes fuesen objetos sagrados y el paseo por Roma fuera un ritual necesario del “eterno retorno” a la felicidad y plenitud de la vida. Hasta el propio efecto visible de circulación del agua en las fuentes actúa a favor de este vaivén de *dolce vita*. Ivánov la llama a Trevi como “fuente mágica” que devuelve el peregrino feliz a la Tierra sagrada, aunque sea solo para un día.

Después, esta sensación de armonía y totalidad restaurada sigue en los primeros versos del último soneto:

*Пью медленно медвяный солнца свет,
Густеющий, как долу звон прощальный;
И светел дух печалью беспечальной,
Весь полнота, какой названья нет.*

“Bebo despacio la melosa luz del sol
que se espesa en la despedida del día;
Mi espíritu se alegra por la tristeza despreocupada,
toda una plenitud que no tiene nombre.”

La ambivalencia instaurada en estos versos a través del juego de sensaciones luz del sol/atardecer y alegría/tristeza hacen que se percibe una inestabilidad del momento, es algo pasajero, pero al mismo tiempo ya forma parte de lo eterno donde el agua de Roma ha permitido restaurar, aunque sólo haya sido por un Día, la integridad original:

*Не медом ли воскресших полных лет
Он напоен, сей кубок Дня венчальный?
Не Вечность ли свой перстень обручальный
Простерла Дню за гранью зримых лет?*

“¿No es sino con la miel de años completos, resucitados, con la que se ha llenado la copa nupcial de este Día? ¿No es la Eternidad la que ha ofrecido a este Día su anillo conyugal más allá de lo visible?”

Como vemos tiene lugar el sagrado matrimonio que como metáfora de la unión con la Eternidad. Resulta interesante que el propio simbolismo del agua representa, con palabras de Eliade, “las aguas purifican y regeneran porque anulan la «historia», porque restauran —aunque sólo sea momentáneamente— la integridad original” (Eliade, 2007: 304). Es una “misma realidad metafísica y religiosa: en el agua reside la vida, el vigor y la eternidad” (Revilla, 2007: 97). Las fuentes de Roma han servido como una “señal de alianza” que se le ofrece al ser lírico.

Los últimos versos del ciclo terminan de describir el atardecer:

*Зеркальному подобна морю слава
Огнистого небесного расплава,
Где тает диск и тонет исполин.
Ослепшими перстами луч оцупал
Верх пинии, и глаз потух. Один,
На золоте кружится синий Купол.*

“Como gloria reflejada en el mar el magma del cielo enrojece el lugar en el que el disco se derrite y el gigante se ahoga. A tientas, sus rayos llegan a tocar la cima del pino. Y el ojo se cierra. Sola, sobre el manto dorado, gira la Bóveda azul.”

Siguiendo la fórmula filosófica “muerte-vida-muerte” el atardecer se introduce como la representación metafórica de la muerte. Sin embargo, la puesta de sol no significa la muerte en el sentido de la extinción total, sino simboliza el momento de transición que, junto con la muerte, contiene en sí misma un nuevo comienzo, un nuevo albor, simbólicamente es una nueva fase trascendente de la muerte que permite comenzar un nuevo ciclo después de la renovación. La écfrasis como recurso poético ha contribuido a la escenificación del presente drama misterioso.

6.4. Conclusiones del capítulo VI

En el Capítulo que acabamos de finalizar hemos realizado el análisis de un extenso poema de Rubén Darío y dos ciclos de los poetas simbolistas rusos, Alexandr Blok y Vyacheslav Ivánov. Como punto final señalamos que la experiencia individual de Rubén Darío y sus influjos filosófico-religiosos que conlleva parece tener un tono imperativo

para todo el intento de regeneración del alma de poetas y pensadores como seres liminales o seres del umbral que viven entre lo profano y lo sagrado. Su propuesta didáctica, desde nuestro punto de vista, se basa, mayormente, en la concepción escatológica mística antigua y moderna, reaparecida en varias fuentes literarias de la época del Fin del Siglo. Las creencias antiguas místicas, entre las cuales podemos destacar la tradición órfico-pitagórica, que fueron repensadas por los padres de la Iglesia cristiana perviven en el poema. Por una parte, el alma puede llegar a los lugares celestiales y divinos, y gozar la verdadera felicidad y la deslumbrante belleza de la existencia en una vida imperecedera, si se libera de las ataduras viciosas del cuerpo. En el marco de esta concepción, para la representación lo corpóreo Darío utiliza el antiguo recurso de la écfrasis, introduciendo la imagen plástica de la estatua que le permite aprovechar tanto su simbolismo de lo bello, como el de lo dionisiaco cuando esta se metamorfosea en el Dios Pan. Y, por otra parte, como acto final, el cuerpo se integra en las llamas y la *Psique* vuela. Ambos parecen ser integrados en el orden divino que representa una imagen sincrética rubendariana denominada “selva sagrada”. La selva representa una síntesis entre la imagen de la Isla de los Bienaventurados de las tablillas órficas y también del “Reino de Dios” de los textos evangélicos, ambos como una nueva “habitación celeste” donde acaba su viaje iniciático.

También, de alguna manera, la autorrepresentación de las etapas vitales que Darío poetiza de manera sublime se corresponde con la “ascensión” del creyente hermético desde las ataduras del cuerpo hasta la unión con la divinidad. El alma desprendida de la imagen pétreo del cuerpo material y unida al cuerpo divino de Cristo alcanza finalmente una dimensión que le promete el estado de la felicidad suprema. De este modo el poeta anuncia su visión escatológica final.

La historia personal de Rubén Darío, cantada con palabras y que incluye un acto milagroso, podría calificarse con seguridad como mito, siguiendo su definición del célebre filólogo y filósofo ruso, Fyodor Losev (Losev, 1998: 124). Es un mito escatológico de los orígenes antiguos y modernos reactivado y enriquecido en el poema que abre el libro de *Cantos de vida y esperanza*. Su mensaje poetizado es una especie de “alumbramiento” iniciático acompañado por el tema de la paternidad espiritual donde los demás poetas son sus “hijos espirituales” (Eliade, 2010: 151). En el tiempo de creación del poema *Yo soy aquel...* Darío ya había conseguido ganar un gran prestigio y reconocimiento a nivel internacional como líder del movimiento modernista. Por lo tanto, el “leitmotiv” que equivalía a la iniciación y renovación vital podría tener una gran

influencia y servir de manifiesto para los intelectuales de su tiempo. Y, como no, para las generaciones posteriores, como si fuese un epitafio del poeta inscrito en su propia estatua.

El estudio de las écfrasis del ciclo poético *Versos italianos* de A. Blok nos ha permitido formular la intención literaria de su autor de plasmar en este texto poético la relación con el mitologema “vida-muerte-resurrección”. En las primeras écfrasis arquitectónicas del subciclo “Rávena” vemos como el contraste entre la inmovilidad pétreo de los monumentos funerarios (el aspecto frío y ascético de las iglesias cristianas hostiles a la vida) y los sentimientos humanos vivos (la belleza corporal de las jóvenes mujeres de Ravena) crean un efecto artístico de la vitalidad, de la vida que triunfa sobre la muerte. El poeta, atormentado por el conflicto entre los sueños y la realidad, por un estado psicológico próximo al nihilismo, en su viaje por Italia el poeta se impregna cada vez más del sentido dionisiaco del mundo, adoptando la postura hedonista. Alejándose de los pensamientos sombríos el poeta logra salir de un prolongado malestar espiritual.

La nueva fase de evolución del pensamiento de Blok estaba relacionada con el concepto del Eterno Femenino: el poeta pone en valor la belleza femenina sensual frente a la virginidad. Por influencia de las madonas del arte renacentista, en la imagen de madona de Blok se funden misteriosamente los rasgos de “Venus Coelestis” y “Venus Vulgaris” que representaban la dualidad armoniosa de la naturaleza femenina. No obstante, al igual que los poetas líricos griegos de la antigüedad clásica, llega al concepto de la caducidad de lo terrenal. El poder de la atracción femenina que le deleita en las mujeres del Imperio Romano y las muchachas que hoy en día pasan por las calles de las ciudades italianas, no es eterna. El antropomorfismo femenino de Ravena, Venecia, Florencia y Siena en las periégesis del libro, asimismo pretende demostrar que hasta las ciudades pasan por el eterno retorno cíclico: jóvenes y atractivas en el pasado, en la época contemporánea muestran rasgos de decadencia y envejecimiento. El poeta busca una solución para la supervivencia de la muerte, que encuentra en el sincretismo religioso del cristianismo y helenismo, sugerido por la pintura de la escuela de Umbría. Los dos poemas ecfásticos que cierran el libro de poemas, inspirados en los frescos *Anunciación* de di Paolo y *Asunción* de Felipe Lippi, aparecen estéticamente transformados. En estos textos poéticos la hagiografía mariana de Blok se presenta en forma de una religión misteriosa. Se trata de la sustitución del concepto de la inmaculada concepción de María por la representación del encuentro entre Gabriel y María a la luz del concepto del *hieros*

gamos, matrimonio sagrado entre la Tierra y el Cielo de la religión agraria. A modo de conclusión, se puede afirmar que la pintura religiosa en fresco del Quattrocento toscano contribuye al tránsito de Blok del misticismo simbolista a las nuevas estéticas posmodernistas de raigambre clásica y helenística.

Las últimas écfrasis que hemos analizado en el presente capítulo forman parte del ciclo poético *Sonetos de Roma* del poeta simbolista ruso Vyachieslav Ivánov. Roma cuenta con la continua presencia del agua a través de sus múltiples fuentes monumentales que en la Antigüedad habían formado parte de un ingenioso sistema romano de abastecimiento de agua. La elección de Ivánov para la creación de su ciclo parece encajar en su cosmovisión simbolista. El bello conjunto hidráulico se representa no como una obra objetiva y útil, sino como una obra mágico-religiosa que contiene diferentes capas simbólicas y tiene un efecto de *eikon* que proyecta el camino hacia lo sagrado. Él, el peregrino moderno llegado a la *ciudad eterna*, después de haber visto al final del camino la más bella fuente (“Trevi”) inicia una nueva vida del mismo modo como el peregrino antiguo en el Olimpo después de haber visto la estatua de Zeus de Fidias creía que se convertía en el iniciado en los misterios eleusinos y a partir de ese momento conocían la vida eternamente beata y feliz. La écfrasis parece servir a Ivánov para la escenificación del peregrinaje espiritual del protagonista, un drama misterioso enmarcado en el ciclo existencial “vida-muerte-vida” a la luz de la hermenéutica de las obras escultóricas y arquitectónicas representadas en el texto. Las imágenes que ofrece el arte antiguo llegan a revelar al poeta un conocimiento integral sobre el carácter eterno de los acontecimientos mundanos que encarnan un importante mensaje que habría que asimilar y aceptar como un principio universal de la existencia que se formula fuera del tiempo.

Concluyendo el análisis de este último capítulo, podemos subrayar que las tres écfrasis hablan sobre la experiencia individual de autores modernistas las influencias filosófico-religiosas en relación con la regeneración del alma y la búsqueda de lo sagrado. La écfrasis como un recurso sirve para la escenificación del peregrinaje espiritual y un drama misterioso. El ciclo poético “Versos italianos” de Alexandr Blok, explora la relación con el mitologema “vida-muerte-resurrección” y la evolución de su pensamiento y las écfrasis en el ciclo poético “Sonetos de Roma” de Vyachieslav Ivánov, remarca la representación de fuentes monumentales como símbolos de lo sagrado y el camino hacia la renovación espiritual enmarcado en la fórmula “vida-muerte-vida”.

CONCLUSIONES GENERALES

Repasemos los principales resultados de nuestro estudio. La investigación sobre la écfrasis en la literatura de la Grecia arcaica y clásica, presentada en el primer capítulo, ha cumplido con el objetivo inicial de desarrollar criterios para el estudio comparativo de las imágenes ecfásticas en las obras poéticas de autores rusos y españoles. De este estudio inicial, concluimos que la écfrasis en la literatura clásica va más allá de ser simplemente un recurso retórico o descriptivo, desempeñando un papel crucial en la configuración de la intención artística de la obra. En la literatura clásica, figuras como Homero, Safo, así como la tragedia griega, marcaron un paso decisivo hacia la adopción de la écfrasis literaria.

Una conclusión importante del primer capítulo es la combinación de funciones rituales y estéticas en la écfrasis de ciertos géneros, como las inscripciones en lápidas y la poesía epigramática. La función ritual abarca aspectos votivos y mágicos en textos con valor estético. El análisis de los epigramas de la Antología Palatina revela una evolución desde la función devocional hacia una entidad sagrada, dios o diosa, que adquiere una función autobiográfica, que no solo destaca la benevolencia del oferente, sino que también recrea la imagen del autor o autora.

En la literatura clásica, identificamos dos variedades principales de écfrasis: las *reales* y las ficticias o *mitológicas*, cada una cumpliendo funciones específicas dentro de la obra. La primera categoría incluye obras de arte que existen en la realidad, mientras que la segunda comprende obras de arte imaginadas por el autor, basadas en la tradición oral, mitos y leyendas, aunque no completamente desvinculadas de algún tipo de actividad artística. Las obras literarias que se independizan del ritual a menudo incluyen descripciones de objetos artísticos con significado ritual, elegidos por el autor para subrayar el carácter sagrado de la realidad representada. Como muestra el análisis del poema "Afrodita" de Safo, la écfrasis aún mantiene la forma de un encantamiento mágico, y la écfrasis de un trono decorado en el poema es un atributo de la diosa, cuyas imágenes sentadas en tronos tienen análogos en hallazgos arqueológicos.

Hemos podido testimoniar cómo los textos poéticos, a través de la écfrasis, no solo describen, sino que reinterpretan y dialogan con el arte visual, lo que permite a los autores explorar y comunicar temas de relevancia cultural y espiritual. Con el tiempo, la función ritual de la écfrasis se debilita y los autores literarios comienzan a enfocarse en

objetos no solo de arte religioso sino también profano. La autoconciencia del autor empieza a dominar la imagen visual, adaptándola a sus intenciones creativas.

Paralelamente a lo artístico y estético, la éfrasis se emplea también en prosa de no ficción para interpretar obras de arte en libros de viajes, memorias, y textos científicos y cognitivos con una función informativa.

En el Capítulo 2, sobre la base de la poesía y el teatro románticos ruso-españoles, se revela el papel del arte visual en la conciencia creativa de los poetas, que se convierte en un medio eficaz de encarnación de las ideas religiosas y filosóficas.

En el contexto de las obras románticas examinadas en este capítulo, las estatuas no se valoran por su mérito artístico intrínseco; lo que les importa a sus creadores, es el sentido que pueden tener en dependencia de sus funciones.

Hemos profundizado en la representación romántica de estatuas en la literatura, explorando cómo las estatuas clásicas y sus éfrasis reflejan un enfoque dualista del arte como un medio para alcanzar un despertar espiritual o como un reflejo de fuerzas oscuras y sobrenaturales. Se deducen dos variedades de éfrasis, la religioso-mística y la místico-filosófica, a partir de las obras dramáticas de Pushkin y Zorrilla, quienes utilizan la éfrasis para enseñar, advertir, o evocar la dualidad moral y espiritual inherente al Romanticismo. Partiendo de la cosmovisión romántica dualista, los poetas románticos construyen una realidad divina o demoníaca. De ahí que en el cronotopo pueden aparecer imágenes efrásticas de doble sentido. En contraste con la éfrasis estatuaria de la Venus clásica, el carácter vengativo y destructivo de las estatuas que aparecen en estas obras asume un significado positivo, alineándose con la promoción del bien a través de la observancia de la ley moral. Así las estatuas de la Diosa Venus en autores románticos como Eichendorff y Mérimée encarnan el mal; otras estatuas cumplen con la función de administradores de justicia, como las estatuas del Comendador en las piezas de Pushkin y Zorrilla, o la estatua del *Jinete de Bronce* de Pushkin. En la poesía de Zorrilla y la “pequeña tragedia” de Pushkin, *El Convidado de piedra*, que retoma la figura de Don Juan, estos dramaturgos románticos abordan el tema del castigo por el sacrilegio contra el culto a los muertos. Un tema similar de castigo por maldad se explora en la éfrasis histórico-monumental de “El jinete de bronce” de Pushkin. A diferencia de las anteriores representaciones ficticias de estatuas, como la del Comendador, Pushkin describe en este poema una estatua real del emperador Pedro el Grande.

Seguidamente, en el Capítulo 3 hemos podido analizar la evolución de la écfrasis en la poesía rusa y española de la primera mitad del siglo XIX, destacando la influencia de la Antigüedad clásica en la revalorización de las tendencias. El capítulo discute cómo poetas de ambas naciones utilizan la écfrasis para fusionar la admiración por el arte clásico con innovaciones estéticas que reflejan los dilemas y sensibilidades modernas, proponiendo una síntesis entre la tradición y la modernidad.

Al igual que los poetas del Siglo de Oro en España, los poetas de la antología rusa, incluyendo a Délvig, Dmitriev y Pushkin, comenzaron su trayectoria con écfrasis votivas en poesía funeraria y evolucionaron hacia écfrasis laudatorias de carácter biográfico. Tanto los poetas españoles como los "antologizantes" rusos integran en sus écfrasis una visión del arte como fuente de belleza, un valor profundamente arraigado en la cultura humana. Los poetas de la Antología no sólo traducen del griego las dedicatorias poéticas a estatuas. Crean asimismo sus propias obras y convierten en objeto de representación artística las estatuas de escultores contemporáneos, sean originales o copias, como lo demuestra el poema de Pushkin *La estatua de la Villa Real*. Además de la admiración por la belleza de la imagen, el poeta estrena algunos elementos impresionistas en este poema a la hora de captar el instante bello y eterno de la realidad inmediata.

El capítulo demuestra el retorno de los poetas románticos a las poéticas clásicas como superación de la crisis existencial con su pérdida del sentido de la vida y la búsqueda de las fuentes de inspiración, sacralidad y belleza. Hölderlin, en particular, no solo admira la mitología clásica, sino que busca reinterpretarla de manera contemporánea para crear un universo trascendental y quizás utópico, accesible mediante la imaginación y el espíritu. Del mismo modo, Máikov, el poeta ruso, describe sus profundas emociones mientras contempla estatuas clásicas en Vaticano. Experimenta una conexión mística con el pasado, sintiendo que renacen en él sensaciones y sentimientos intensos que lo conectan con algo o alguien invisible e intangible

El capítulo también explora, cómo los poetas del Renacimiento español y algunos contemporáneos, entre ellos, Afanasi Fet y Piotr Butúrlin en Rusia, y Salvador Rueda en España, han tratado las estatuas de Venus de Milo y Venus de Medici en su poesía mediante las estéticas del idilio. A diferencia de los poetas de la antología, quienes tienden a describir obras de arte clásico, estos poetas del "arte puro", se centran en las emociones que suscitan las estatuas de las diosas del amor, las cuales son generalmente muy positivas y casi devocionales. Estos poetas enaltecen la belleza femenina representada en el arte,

elevándola a un paradigma ideal que, desde la antigüedad, ha fomentado sentimientos excelsos y ha orientado a la humanidad hacia su máximo espiritual

Los dos siguientes capítulos se centran en el principal objeto de nuestro estudio que es la poesía modernista. Subrayamos el hecho de que los simbolistas y otros artistas de finales del siglo XIX y principios del XX utilizan la écfrasis para contrarrestar el materialismo creciente y explorar dimensiones espirituales y existenciales. Se analiza cómo la écfrasis permite a los autores manifestar una crítica al desencanto contemporáneo y a la vez explorar formas artísticas que sugieren una transformación espiritual y estética, proponiendo alternativas a la percepción utilitaria del mundo. Examinamos también cómo las representaciones arquitectónicas mediante la écfrasis en textos modernistas reflejan y responden a los cambios culturales y arqueológicos del siglo XX. Se discute cómo la écfrasis arquitectónica no solo describe estructuras físicas, sino que también carga con significados simbólicos y filosóficos, actuando como una metáfora de los desafíos intelectuales y espirituales de la época.

Con el objetivo de aclarar los motivos principales que mueven a los autores de la época del modernismo a recurrir a las representaciones visuales en su creación poética, los primeros textos que hemos escogido para nuestro análisis han sido la écfrasis escultórica de una estatua mutilada y una fuente rota y seca creadas por Innokenti Ánniensi y Juan Ramón Jiménez, los poetas del primer modernismo ruso y español. Las écfrasis seleccionadas de las obras del sevillano Luís Cernuda y del moscovita Valery Briusov abren el estudio de la hermenéutica de la estatua en la poesía simbolista desde otras ópticas de carácter místico-religioso. Las imágenes de los dioses paganos aparecen en sus obras como médium para invocar sus poderes resolutivos en tiempos de incertidumbre histórica y personal de cada uno de los poetas. Ellos intentan reanimar el espíritu antiguo y se ofrecen como sus nuevos devotos. En caso de las representaciones poéticas de los dioses de amor realizadas por Delmira Agustini y Valery Briusov, a través de un lenguaje que revitaliza su significado mágico-religioso, un aspecto que era central en la poesía antigua, sus autores actúan y coactúan con las estatuas de los dioses de amor como si estas fueran dioses mismos y pudieran intervenir en el trascurso de sus vidas. Las representaciones de ánforas y copas que hemos elegido como ejemplos de las écfrasis decorativas forman parte de las poesías de Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío y Leopoldo Díaz en lengua castellana y de Maksimilián Voloshin en lengua rusa. Una vez explorado el valor cultural de ánforas de vino y su presencia en la lírica grecolatina,

hemos podido indagar en la pervivencia de importantes motivos clásicos en la poesía de autores castellanos que, directa o indirectamente, está relacionado con el ánfora en relación con el vino: la regeneración continua y la esperanza de inmortalidad. En caso de M. Voloshin, la aparición del ánfora se enmarca en un contexto más complejo.

Dos écfrasis del Partenón de D. Mieriezhkovski y del poeta malagueño Salvador Rueda muestran el aprecio de la belleza de la obra clásica. Ambos textos representan directamente las obras de arte, son écfrasis *par excelencia*, ya que además representan objetos muy representativos en sí. En ambas, las descripciones animan los objetos que representan, manteniendo el antiguo principio de *enargeia* y sus raíces de imágenes teatralizadas. Respecto al papel que juega la écfrasis del Partenón en la obra de cada uno de los poetas, queremos subrayar la presencia de un mundo no utilitario, bello e ideal que se revaloriza de nuevo en el caso de Rueda o, como en el caso de Mieriezhkovski, un mundo del que se tiene nostalgia como la edad dorada de la humanidad y del propio poeta. Una serie de poetas rusos finiseculares, especialmente, Ivan Bunin, Dmitri Mieriezhkovski y Vyachieslav Ivánov han hecho del Coliseo, otro símbolo del mundo clásico, el objeto de sus obras. Los poemas de V. Ivanov y Mieriezhkovski son muy afines debido a la percepción romántica del arte con su trasfondo místico -religioso y sus reflexiones filosóficas de carácter existencial. En el poema de Ivanov, el Coliseo aparece como símbolo de la eternidad, enmarcado por la oscuridad elemental y el caos, lo que le confiere una percepción particularmente mística y sombría. En su visión, el Coliseo no es sólo un monumento arquitectónico, sino un lugar rico en contenido histórico y espiritual, donde cada piedra es testigo de épocas pasadas y pasiones humanas.

En los poemas de Mieriezhkovski, la imagen de las ruinas del Coliseo se utiliza para crear una atmósfera de pesada y sombría grandeza y eternidad. La descripción de los muros en ruinas iluminados por la luz de la luna evoca la presencia de un pasado lleno de misterio y tragedia. En Bunin, al igual que en la descripción ecfástica de Rubén Darío, la imagen del Coliseo sirve de poderoso símbolo del pasado y del tiempo, envolviendo al lector en una atmósfera de grandeza ruinoso y eternidad por contraste entre la antigua gloria del Coliseo y su actual estado ruinoso.

Finalmente, en el último capítulo de esta tesis, investigamos la utilización de la écfrasis en la poesía simbolista con el fin de explorar temas profundamente espirituales y existenciales. Esta parte del estudio detalla cómo los poetas simbolistas emplean la écfrasis para reanimar antiguos símbolos y mitologías, para conectarse con lo divino, lo

místico y lo metafísico, en un intento de reconciliar las inquietudes contemporáneas con visiones más antiguas y universales del ser y el destino humano.

En el momento de la creación del poema *Yo soy aquel...* Darío ya había conseguido ganar un gran prestigio y reconocimiento a nivel internacional como líder del movimiento modernista. Por tanto, el “leitmotiv”, que equivalía a la iniciación y renovación vital, podría tener una gran influencia y servir de manifiesto para los intelectuales de su tiempo. Y, como no, para las generaciones posteriores, como si fuese un epitafio del poeta inscrito en su propia estatua.

El estudio de las écfrasis del ciclo poético *Versos italianos* de A. Blok nos ha permitido formular la intención literaria de su autor de plasmar en este texto poético la relación con el mitologema “vida-muerte-resurrección”. Esta nueva fase en la evolución del pensamiento de Blok está relacionada con el concepto del Eterno Femenino: el poeta pone en valor la belleza femenina sensual frente a la virginidad. Por influencia de las *madonnas* del arte renacentista, en la imagen de la *madonna* de Blok se funden misteriosamente los rasgos de “Venus Coelestis” y “Venus Vulgaris” que representaban la dualidad armoniosa de la naturaleza femenina. Los dos poemas ecfrásticos que cierran el ciclo, inspirados en los frescos *Anunciación* de di Paolo y *Asunción* de Felipe Lippi, aparecen estéticamente transformados. En estos textos poéticos la hagiografía mariana de Blok se presenta en forma de una religión mística. Se trata de la sustitución del concepto de la inmaculada concepción de María por la representación del encuentro entre Gabriel y María a la luz del concepto del *hieros gamos*, matrimonio sagrado entre la Tierra y el Cielo de la religión agraria. A modo de conclusión, se puede afirmar que la pintura religiosa en el fresco del Quattrocento toscano, contribuye al tránsito de Blok del misticismo simbolista a las nuevas estéticas posmodernistas de raigambre clásica y helenística.

Las últimas écfrasis que hemos analizado en el presente capítulo forman parte del ciclo poético *Sonetos de Roma* del poeta simbolista ruso Vyacheslav Ivánov. El bello conjunto hidráulico se representa no como una obra objetiva y útil, sino como una obra mágico-religiosa que contiene diferentes capas simbólicas y tiene un efecto de *eikon* que proyecta el camino hacia lo sagrado. Él, peregrino moderno llegado a la *ciudad eterna*, después de haber visto al final del camino la más bella fuente (la fuente de Trevi) inicia una nueva vida.

En su conjunto, los seis capítulos de la presente tesis doctoral demuestran cómo la écfrasis ha sido utilizada a lo largo de la historia no solo como una técnica descriptiva, sino como una herramienta poderosa para la exploración y expresión de temas culturales, filosóficos y espirituales. El documento ilustra cómo diferentes períodos y movimientos literarios han adaptado la écfrasis para responder a sus contextos estéticos y culturales específicos, destacando su capacidad para funcionar como un medio de diálogo entre el texto y la obra de arte visual, enriqueciendo la experiencia literaria y ampliando la comprensión del lector sobre la interacción entre las artes. Insistimos en la necesidad de combinar la experiencia histórica, arqueológica y filológica, ya que podemos alcanzar resultados más fiables de la hermenéutica literaria de cualquier artefacto antiguo representado en el texto porque este enfoque reconstruye el contexto en el que se había creado y actualiza su significado original.

El estudio presenta diversas perspectivas prometedoras para investigaciones futuras. Por una parte, existe un potencial significativo para explorar cómo se manifiesta la écfrasis en las corrientes postmodernistas y su rol en la configuración de sus estéticas. Un enfoque particular podría centrarse en los trabajos de poetas acmeístas rusos como Nikolai Gumilov, Osip Mandelstam y Anna Ajmátova, así como en las contribuciones de poetas españoles como Jorge Guillén y Pedro Salinas. Un área particularmente prometedora sería el análisis comparativo de los poemas ecrásticos de Sergei Esenin y Federico García Lorca, explorando cómo cada poeta integra elementos visuales en su poesía para enriquecer la expresión literaria. Adicionalmente, como se sugiere en el penúltimo capítulo, el estudio de la écfrasis cristiana dentro del contexto de la poesía modernista ofrece un campo fértil para futuras exploraciones, ampliando nuestro entendimiento de cómo lo sagrado se entreteje con lo estético en la literatura del siglo XX.

ANEXO I Vyachieslav Ivánov “Sonetos de Roma” (“Rimskie soneti”)

Traducción propia en colaboración con la poetisa navarra Ventura Ruíz Gómez del ciclo poético de Vyachieslav Ivánov “Sonetos de Roma” (“Rimskie soneti”)

I Regina Viarum

Вновь, арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним 'Ave Roma'
Приветствую как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.

Мы Трою предков пламени дарим;
Дробятся оси колесниц меж грома
И фурий мирового ипподрома:
Ты, царь путей, глядишь, как мы горим.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит в ласке золотого сна,
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

II Monte Cavallo

Держа коней строптивых под-узды,
Могучи пылом солнечной отваги
И наготою олимпийской наги,
Вперед ступили братья-близнецы.

Соратники Квиритов и гонцы
С полей победы, у Ютурнской влаги,
Неузнаны, явились (помнят саги)
На стогнах Рима боги-пришлецы.

И в нем остались до скончины мира.
И юношей огромных два кумира
Не сдвинулись тысячелетья с мест.

И там стоят, где стали изначала —
Шести холмам, синеющим окрест,
Светить звездой с вершины Квиринала

I Regina Viarum

Aquí de nuevo, el fiel peregrino de los arcos antiguos,
en mi edad tardía con el “Ave Roma” de la liturgia vespertina
te saludo a ti, bóveda de mi hogar,
a ti, puerto de mis vagabundeos, eterna Roma.

Tirando Troya a nuestros antepasados en la llama;
los ejes de los carros pulverizados entre los truenos
y las Furias, en el hipódromo mundial.
Tú, rey de los caminos, nos ves quemándonos.

También tú ardías y resurgías de las cenizas,
y el azul de los recuerdos
de los que tus cielos profundos fueron testigos.

Recuerda tu ciprés guardián en la ternura de un sueño dorado,
como tu Troya se fortalecía,
cuando Troya estaba vencida por el fuego.

II Monte Cavallo

Sujetando los caballos, tensas las riendas,
con el fervor poderoso del coraje del sol
y la desnudez de los olímpicos,
los hermanos gemelos dieron un paso adelante.

Aliados de quirites, mensajeros,
aunados el campo de Victoria y la fuente de Juturna.
Fueron tenidos por dioses extraños, recuerdan las sagas,
en las laderas de Roma.

Y se quedaron en Roma hasta el fin del mundo.
Dos enormes ídolos, ejemplo para los jóvenes,
que no se han movido durante los siglos.

Allí permanecen desde el principio,
brillando su azul sobre las seis colinas
como una estrella desde la cima del Quirinal.

III

L'acqua felice

Пел Пиндар, лебедь: «Нет под солнцем блага
Воды милей». Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издравле родников счастливых влага.

То плещет звонко в кладязь саркофага;
То бьет в лазурь столбом и вдаль, дробима,
Прохладу зыблет; то, неукротима,
Потоки рушит с мраморного прага.

Ее журчаньем узкий переулок
Волшебнo оживлен; и хороводы
Окрест ее ведут морские боги:

Резец собрал их. Сонные чертоги
Пустынно внемлют, как играют воды,
И сладостно во мгле их голос гулок.

IV

La Barcaccia

Окаменев под чарами журчанья
Бегущих струй за полные края,
Лежит полу-затоплена ладья;
К ней девушек с цветами шлет Кампанья.

И лестница, переступая зданья,
Широкий путь узорами двоя,
Несет в лазурь двух башен острия
И обелиск над Площадью ди-Спанья.

Люблю домов оранжевый загар
И людные меж старых стен теснины
И шорох пальм на ней в полдневный жар;

А ночью темной вздохи каватины
И под аккорды бархатных гитар
Бродячей стрекотанье мандолины.

V

Il Tritone

Двустворку на хвостах клубок дельфиний
Разверстой вынес; в ней растет Тритон,
Трубит в улитку; но не зычный тон,
Струя лучом пронзает воздух синий.

Средь зноя плит, зовущих облак пиний,
Как зелен мха на демоне хитон!
С природой схож резца старинный сон
Стихийною причудливостью линий.

III

L'acqua felice

Píndaro, el cisne, cantó: "Bajo el sol
nada más preciado que el agua." Por las venas de Roma,
empujado desde las montañas por la pendiente de los
acueductos,
discurre el flujo de agua de los antiguos manantiales felices.

Salpica sonando en el pozo del sarcófago
o golpea hacia el azul, como un surtidor, y a lo lejos
refresca el aire; o indomable
escupe los arroyos desde el límite marmóreo.

El agua burbujeante anima de manera mágica
las callejuelas estrechas; y bailan
alrededor de ella los dioses marinos:

El cincel les reunió. Palacios dormidos,
ya desiertos, escuchan cómo juegan las aguas
y con qué dulzura su voz, en la neblina, resuena.

IV

La Barcaccia

Convertida en piedra bajo la mirada del gorgoteo
de sus caños que salen por los bordes,
la barca está semihundida.
Campania envía vestales para la ofrenda floral

La escalinata, saltando los edificios,
duplica el camino ancho con sus dibujos,
llevando hacia el azul los picos de dos torres
y del obelisco de la cima de la Plaza de España.

Me gusta el bronceado naranja de las casas,
y las callejuelas llenas de gente entre viejas paredes
y el susurro de las palmeras cuando hace calor a mediodía;

También, de oscura noche, los suspiros de cavatina
con los acordes de las guitarras de terciopelo
y el rasgueo de la mandolina errante.

V

Il Tritone

De entre la madeja de colas de delfín
surge el nácar; y en él emerge Tritón,
tocando la trompeta; pero con un tono suave,
el surtidor como el rayo atraviesa el aire azul.

En medio del calor de las losas que llaman las nubes de pinos,
¡Qué verde es el musgo del vestido jitón del demonio!
El sueño antiguo del cincel realza la Naturaleza
con sus líneas virtuosas y espontáneas.

Бернини, — снова наш, — твоей игрой
Я веселюсь, от Четырех Фонтанов
Бредя на Пинчьо памятной горой,

Где в келью Гоголя входил Иванов,
Где Пиранези огненной иглой
Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

VI

La Fontana delle Tartarughe

Через плечо слагая черепах,
Горбатых пленниц, на мель плоской вазы,
Где брызжутся на воле водолазы,
Забыв, неповоротливые, страх, —

Танцуют отроки на головах
Курносых чудищ. Дивны их проказы:
Под их пятой уроды пучеглазы
Из круглой пасти прыщут водный прах.

Их четверо резвятся на дельфинах.
На бронзовых то голенях, то спинах
Лоснится дня зелено-зыбкий смех.

И в этой неге лени и приволий
Твоих ловлю я праздничных утех,
Твоих, Лоренцо, эхо меланхолий.

VII

Valle Giulia

Спит водоем осенний, окроплен
Багрянцем нищим царственных отрепий.
Средь мхов и скал, муж со змеей, Асклепий,
Под аркою глядит на красный клен.

И синий свод, как бронзой, окаймлен
Убранством сумрачных великолепий
Листвы, на коей не коснели цепи
Мертвящих стуж, ни снежных блеск пелен.

Взирают так, с улыбкою печальной,
Блаженные на нас, как на платан
Увядший солнце. Плещет звон хрустальный:

Струя к лучу стремится зыбучий стан.
И в глади опрокинуты зеркальной
Асклепий, клен, и небо, и фонтан.

Bernini nos seduce, de nuevo, con su juego.
Me divierte, desde las Cuatro Fuentes
vagando hacia la montaña memorable de Pincio.

Donde Ivánov entraba en la celda de Gógol
donde Piranesi como una aguja ardiente
cantaba la tristeza de Roma y el levantar de los Titanes.

VI

La Fontana delle Tartarughe

Sosteniendo un cuenco de quelonios sobre los hombros,
esclavos jorobados, varados en el mármol,
los efebos olvidan su estatismo
salpicando, torpes, sin miedo.

Bailen sobre las cabezas
de los monstruos chatos. Maravilloso es su juego:
Peces de mirada asombrada bajo el talón de los efebos.
Lanza las cenizas del agua desde sus fauces redonda.

Los cuatro se divierten sobre los delfines.
Sobre los muslos o espaldas de bronce
brilla la risa verde y temblorosa del día.

Y en esta dicha y soltura
atrapo el eco de melancolías
de tus placeres festivos, Lorenzo.

VII

Valle Giulia

Sosteniendo un cuenco de quelonios sobre los hombros,
esclavos jorobados, varados en el mármol,
los efebos olvidan su estatismo
salpicando, torpes, sin miedo.

Bailen sobre las cabezas
de los monstruos chatos. Maravilloso es su juego:
Peces de mirada asombrada bajo el talón de los efebos.
Lanza las cenizas del agua desde sus fauces redonda.

Los cuatro se divierten sobre los delfines.
Sobre los muslos o espaldas de bronce
brilla la risa verde y temblorosa del día.

Y en esta dicha y soltura
atrapo el eco de melancolías
de tus placeres festivos, Lorenzo.

VIII

Aqua virgo

Весть мощных вод и в веяньи прохлады
Послышится, и в их растущем реве.
Иди на гул: раздвинутся громады,
Сверкнет царица водометов, Треви.

Сребром с палат посыплются каскады;
Морские кони прынут в светлом гнев;
Из скал богини выйдут, гостье рады,
И сам Нептун навстречу Влаге-Деве.

О, сколько раз, беглец невольный Рима,
С молитвой о возврате в час потребный
Я за плечо бросал в тебя монеты!

Свершались договорные обеты:
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,
Ты возвращал святыням пилигрима.

IX

Monte Pincio

Пью медленно медвяный солнца свет,
Густеющий, как долу звон прощальный;
И светел дух печалью беспечальной,
Весь полнота, какой названья нет.

Не медом ли воскресших полных лет
Он напоен, сей кубок Дня венчальный?
Не Вечность ли свой перстень обручальный
Простерла Дню за гранью зримых мет?

Зеркальному подобна морю слава
Огнистого небесного расплава,
Где тает диск и тонет исполин.

Ослепшими перстами луч ошупал
Верх пинии, и глаз потух. Один,
На золоте круглится синий Купол.

VIII

Aqua virgo

Barrunto de aguas potentes, y frescor,
se escucha, en un rugido creciente.
Sigue ese rumor y las piedras se abrirán
a la resplandeciente Reina de las fuentes: Trevi.

Cascadas plateadas caen desde las solemnes piedras;
caballos marinos saliendo de las rocas de la Diosa
saltan en brillante furia, alegres de ver a la invitada.
Y Neptuno mismo saluda a la Virgen del Agua.

¡Oh, cuántas veces, fugitivo involuntario de Roma,
he suplicado por el regreso
arrojando en ti monedas sobre mi hombro!

Los votos se cumplían, como hoy,
fuente mágica, haciendo regresar
al peregrino feliz a tu santuario.

IX

Monte Pincio

Bebo despacio la melosa luz del sol
que se espesa en la despedida del día;
Mi espíritu se alegra por la tristeza despreocupada,
toda una plenitud que no tiene nombre.

¿No es sino con la miel de años completos, resucitados,
con la que se ha llenado la copa nupcial de este Día?
¿No es la Eternidad la que ha ofrecido
a este Día su anillo conyugal más allá de lo visible?

Como gloria reflejada en el mar
el magma del cielo enrojece
el lugar en el que el disco se derrite y el gigante se ahoga.

A tientas, sus rayos llegan a tocar
la cima del pino. Y el ojo se cierra. Sola,
sobre el manto dorado, gira la Bóveda azul.

FUENTES DE LAS POESÍAS ANALIZADAS

- Agustini, D. (1924). *Obras Completas. El rosario de Eros*. V. I. Maximino García Editor.
- (2005). *El Jinete de Bronce*. (trad. E. Alonso Luengo). Ediciones Hiperion.
- (1988). *Himnos homéricos*. (trad. A. Bernabé Pajares). Gredos.
- (2013). *Antología de la poesía latina*. Alianza.
- Agustini, D. (1944). *Poesías Completas*. Editorial Losada.
- Andriéiev, L. (1969). *Novelas. Novelas cortas. Cuentos*. En L. Andriéiev (1969). *Obras completas*. V.1 Aguilar. (trad. R. Assens).
- Ánniensi, I.F. (1987). *Stikhotvoriénia*. Sovietskaya Rossiya.
- Bajtín, M.M. (2008). *Sobranie sochinieni v 7 tomakh*. V. 4. Jazyki slavyanskikh kultur.
- Bécquer, G.A. (2005). *Obras completas*. RBA.
- Baudelaire, C. (2022). *Las flores del mal*. (trad. A. Martínez Sarrión). Alianza.
- Balmont, K.D. (1969). *Stikhotvoriénia*. Sovietski pisatel.
- Belinski, V.G. (1955). *Polnoie sobranie sochinieni*. V7. Nauka.
- Bécquer, Gustavo A. (2013). *Rimas*. Alianza
- Blok, A. A. (1997). *Polnoie sobranie sochineniy v 20 tomakh*. V.3. Nauka.
- Briusov, V. (1973). *Polnoie sobranie sochinieni v semi tomakh*. Judozhestvennaya literatura.
- Bunin, I.A. (1918). *Polnoie sobranie stikhotvoriéni, romanov y poviestiei v odnom tome*. Alfa-kniga.
- Cernuda, L. (1994). *Obra completa*. Siruela.
- Cernuda, L. (2002). *Prosa completa*. Siruela.
- Darío, R. (2005). *Cantos de vida y esperanza*. Ediciones Dipon.
- Darío, R. (2011). *Prosas profanas y otros poemas*.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws905>
- Darío, R. (2014). *Roma*. Casimiro.
- Delvig, A.A. (1986). *Sochinieniya*. Judozhestvennaya literatura.
- Dierzhavin, G.R. (1983). *Stikhotvoriénia*. Pravda.
- Fet, A.F. (1966). *Lirika*. Khudozhestviennaya literatura.
- Gautier, T. (2007). *Mademoiselle de Maupin*. Literatura Random House.
- Ivánov, V. (1979). *Sobranie sochinieni*. V3. <https://imwerden.de/publ-4043>

- Máikov, A.N. (1984). *Sochinieniya v dvukh tomakh*. Pravda.
- Mieriezhkovski, D.S. (2000). *Stijotvorieniya y poemi*. Akademiicheski proyekt.
- Rueda, S. (1911). *Poesías completas de Salvador Rueda*. Maucci.
- Pushkin, A. (1969). *Sobranie sochineniy v 8 t. V.6*. Khudozhestvennaya literatura.
- Pushkin, A. (1995). *Polnoie sobranie sochineniy. V 7 tomakh*. Nauka.
- Soloviyov, V. S. (1974). *Stikhotvorieniya y shutochnie piesi*. Sovietski pisatel.
- Turguiéniev, I.S. (1982). Pergamskie raskopki. En Turguiéniev, I.S. (1982). *Polnoie sobranie sochinieni y pisem v tridsati tomakh (326-330)*. V. 10. Nauka.
- Zhukovski, V.A. (1959). Stikhotvoreniya. En V.A. Zhukovski (1959). *Sobranie sochinieni v 4 tomakh (471-480)*. Khudozhestvennaya literatura. V1.
- Zhukovski, V.A. (1999). Stikhotvoreniya 1797-1814. En V.A. Zhukovski (1999). *Polnoie sobranie sochinieni i pisem v dvatsati tomaj. V.1*. Yazyki Russkoi Kultury.

BIBLIOGRAFÍA

- (1994). *Cerámica e Imágenes de la Grecia Clásica*. Museo Arqueológico Nacional.
- Aguirre, S. (2017). El uso del mito en la estatua de Prometeo, de Calderón de la Barca.
https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/13301/ponencialesoesusanaaguirre.pdf
- Agustini, D. (1965). *Antología*. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social (Uruguay).
- Akurgal, Ekrem (2005). *Anadolu Kültür Tarihi*. TÜBİTAK Press.
- Alborg, J. L. (1988). *Historia de la literatura española, IV: El romanticismo*. Gredos.
- Alfonsov, V. N. (1966). *Slova i kraski, Ocherki iz istorii tvorcheskikh svyazey poetov i khudozhnikov*. Sovetskiy pisatel.
- Alonso Cortés, N. (1933). “Salvador Rueda y la poesía de su tiempo”. *Anales de la Universidad de Madrid*, U, 2(1933), 166-167.
- Alvar, M. (1958). *La poesía de Delmira Agustini*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Ánniensi, I. F. (1979). Lekont de Lil y ego “Erinii”. En I.F. Ánniensi, (1979). *Knigui otrazheni*. Nauka.
- Ánniensi, I.F. (1959). *Stikhotvorieniya y tragedii*. Sovietski pisatel.
- Ánniensi, I.F. (1979). *Knigui otrazheni*. Nauka.

- Archity, K.J. (1978). *Homer's OIiad: The shield of Memory*. Southern Illinois University Press.
- Areopagit, D. (1995). *O nebesnoi ierarkhii*. Satis.
- Argan, G.C. (1955). *Fra Angelico*. Casimiro libros. (trad. A. de Cobos).
- Argullol, R. (2010). *Visión desde el fondo del mar*. Acantilado.
- Arias Solis, F. (2005). "Hölderlin. La voz entre la locura y la razón", *Asociación cultural, artística y literaria. Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte. Hiperión*.
- Aristófanes (2006). Las nubes. Las ranas. Pluto (Letras universales). (trad. A. Rodríguez Bernabé. Cátedra.
- Aristóteles (2014). *Ética a Nicómaco*. (trad. J.L. Calvo Martínez).
- Arsentieva, N.N. (1996). *Serebryani vek russkoi y ispanskoi poesii. Opit sopostavlieniya*. Izdatelstvo Moskovskogo Pedagoguicheskogo Instituta.
- Arsentieva, N.N. (2011). "El fetiche como δαιμων παρεδρος: una trampa para el espíritu". *MHNH*, 11(2011), 229-249.
- Arsentieva, N.N. (2012). "Shakhmatovskiy Vestnik 2010, 10-11. Materialy Blokovskoy konferentsii «Stikhiya i kultura» (2008) y «A. Blok y Italiya» (2009)". *Mundo Eslavo*, 11, 92-94.
- Aszyk, U. Notas sobre el texto y el espacio escénico en "La estatua de Prometeo": el escultor y su obra en el escenario.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_022.pdf
- Averin, B.V., Riniker, D. y Stiepanov, I.A. (2001). *Bunin: pro et contra*. RKHGI.
- Bagno, V. *Don Juan*. <https://pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=294>.
- Bajtín M.M. (1975). *Formi vremeni y jronotopa v romane. Ocherki po istorichieskoi poetike*. <https://philolog.petrus.ru/filolog/lit/bahhron.pdf>
- Bajtín, M.M. (1990). *Tvorchiestvo Fransua Rable y narodnya cultura sriednieviekoviya y renessansa*. Judozhestvennaya literatura.
- Balcells J. M. (1991). "Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol". *Caligrama: revista insular de Filología*, Vol. 3, A (1991).
- Baquero Goyanes, M. (1967). "El hombre y la estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213.
- Bautista Carrasco, D.J. (1864). *Mitología universal*. Gaspar y Roig.

- Becker, A.S. (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Rowman&Littlefield Publishers.
- Becker, U. (2009). *Enciclopedia de los símbolos*. Swing.
- Benítez, R. (1971). *Bécquer tradicionalista*. Gredos.
- Bernal Casasola, D. (2009) Ánforas y vino en la Antigüedad Tardía. El ejemplo de la Hispania meridional. En J. Blánquez Pérez y S. Celestino Pérez (2009). *El vino en época tardoantigua y medieval* (33-60).
- Bird, R. (2006). *The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. University of Wisconsin Press.
- Birkhan, H. (1997). *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*. Austrian Academy of Sciences Press.
- Bistrov, V.N. (2010). “Italia –«drugaya rodina» Bloka» (Priedistoriya i iterprietatsiya «Italianskij stijov»)", *Shakhmatovski Vestnik*, 10-11(2010), 361-370.
- Blanco Freijeiro, A. (2011). *Arte griego, Estudio preliminar de Pilar León*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bogdanova, O.A. (2011). “Florentiya Bloka i Dostoyevskogo: kontiektst y kontrast”.
- Bogdanovich, E.V. (2007). “Nesiemnoi posetitel v lirike V-A. Zhukovskogo”. *Rossica Petropolitana Juniors, I*. Filologicheski facultet SPbGU.
- Borichievski, (1922). *Mir iskusstva v obrazakh poesía*. Rabotnik prosvieshienia.
- Braguinskaya, N.V. (1977). “Ecfrasis kak tip texta (K problema structurnoi klassifikazii)”. En *Slavyanskoie y balkanskoie yazikoznanie. Karpato-vostochno-slavynskie paralleli. Struktura texta*. Nauka.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.
- Brioso Sánchez, M. (1995). El concepto del Más Allá entre los griegos. En P. M. Piñero Ramírez (ed.) (1995). *Descensus ad Inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (13-54). Universidad de Sevilla.
- Briusov, V. (1912). *Dalyokie y blizkie. Statyi y zametki o russkikh poetakh ot Tiutchieva do nashikh dneiy*.
- Burckhardt, J. (2004). *Historia de la cultura griega*. Alcaná Libros.
- Cabrera, P. y Olmos, R. (2003). *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la Arqueología*. Ediciones Polifemo. Colección El Espejo Navegante.
- Calímaco (1980). *Himnos, epigramas y fragmentos*. Gredos.

- Calvo Martínez, J. L. (1987). *Textos de magia en papiros griegos*. Gredos. (trad. J. L. Calvo Martínez y M^a D. Sánchez Romero).
- Calvo Martínez, J. L. (2006). “El mundo de las creencias en los Papiros Mágicos” en Sánchez León, M. L. (2006), *Religios del món Antic: la magia*. Universitat de Les Illes Balears.
- Calvo Martínez, J.L. (2009). *Antología de poesía erótica griega*. Cátedra Letras Universales.
- Calvo Martínez, J.L. (2014). *Literatura al amanecer*. Granada: Universidad de Granada.
- Calvo Martínez, J.L. (2022). *Los cuatro evangelios*. Trotta.
- Carrera Díaz, M. (1995). Dante y el viaje a los mundos de ultratumba. En P.M. Piñero Ramírez. (1995). *Descensus ad Inferos, la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Universidad de Sevilla, 55-74.
- Celestino Pérez, S. (Eds.) (1999). El vino en la antigüedad romana: Simposio Arqueología del Vino. Jerez, 2, 3 y 4 de octubre de 1996). Universidad Autónoma de Madrid.
- Cerezo Galán, P. (2008), El mal del siglo: El Mal Del Siglo: El Conflicto Entre Ilustración y Romanticismo en La Crisis Finisecular Del Siglo XIX. Biblioteca nueva.
- Chapa Brunet, M.T. (2003). Ciudad, palacio y oikos, espacio y arquitectura en la Odisea”. En P. Cabrera y R. Olmos (2003). *Sobre la Odisea, visiones del el mito y la Arqueología* (101-124). Polifemo.
- Chastel, A. (1988). *El arte italiano*. Akai. (trad. J.A. Calatrava Escobar).
- Chernyaiev, P. N. (1899). *A.S. Pushkin kak liubitiel antichnogo mira y perevodchik drievnieklassichieskikh poetov*. Br. Bashmakovi.
- Chozas Ruiz-Belloso, D. (2007). “Las animaciones del Alfanhuí”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37.
- Coleman, J.K. (2012). Furor and Philology of Angelo Poliziano. En *New worlds and the Italian renaissance contributions to the history of European intellectual culture* (251-290). Brill.
- Cristóbal, V. (2002). “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, V. 22, 2 (2002), 493-417.
- Cristóbal, V. (2003). “Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, V.23, 1, 63-87.

- Cuevas García, C. (1986). “*Ensayo introductorio*” a *Salvador Rueda. Canciones y poemas* (LXXIII-LXXIV). Fundación Ramón Areces.
- Cuevas García, C. (1993). *Modernismo: poéticas paralelas* (la adscripción literaria de Salvador Rueda).
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc2r7>
- Cuevas García, C. (2000). *Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas*”.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj11t5>
- Cuevas, M.R. (2002). *Salvador Rueda Santos*. En (2002). *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia* (833-844). Castalia.
- Danielian, E.S. (2010). *Italia v retseptsi russkij simvolistov. Shakhmatovskiy Vestnik*, 10-11 (2010), 219-227.
- De Armas, F. (ed.) (2005). *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Bucknell University Press
- De Cuenca L.A. y Elvira M.A. (eds) (1993). *Imágenes-Filóstrato el Viejo-Filóstrato el Joven. Descripciones-Calístrato*. Siruela.
- De la Calle, R. (2005). “El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto”. *Escritura e imagen*, V.1, 59-81.
- De la Vorágine, S. (1996). *La leyenda dorada*. Alianza. (trad. J. M. Macías).
- De la Vorágine, S. (1996). *La leyenda dorada*. Alianza. (trad. J.M. Macías).
- Detienne, M. (1967). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Maspero. (trad. A. Sánchez Gijón).
- Diez De Velasco Abellán, F. P. (1995). *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*. Trotta.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx3r0>
- Dostoievski, F.M. (1973). *Ob iskusstve*. Iskusstvo.
- Dostoiévski, F.M. (1979). *Otviet “Russkomy vestniku”*. En F.M., Dostoiévski (1979). *Polnoie sobranie sochineni v tridtsati tomakh*. V. 19. Nauka.
- Dzutseva, N.V. y Kuliguina, V.V. “A. Blok. y Viach. Ivanov: mifologuema Italii”. *Shakhmatovskiy Vestnik*, 10-11 (2010), 297-309. Nauka.
- Eguniv, A.N. (1964). *Gomer v russkikh pierievodakh XVIII -XIX vekov*. Nauka.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Punto Omega.
- Eliade, M. (2009). *Tratado de historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad.

- Erhat, Azra (2008). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Etkind, Y. (1970). "Ten' Danta...". Tri stikhotvoreniya iz italyanskogo tsikla Bloka". *Voprosy literatury*, 11, 101-105.
- Eurípides (2003). *Tragedias: El cíclope. Alcestris. Medea. Los heraclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*. V. 1. (eds. A. Medina González y J. A. López Férez). Gredos.
- Faritov, V.T. (2016). "Elementi narondo-smejovoi kulturi v "Tak govoril Zaratusta" F. Nietzsche (Nietzsche y Bajtín). *Litera*, 3(2016), 60-74.
http://e-notabene.ru/fil/article_19305.html
- Fedotov, O. I. (1990). *Sonet Seriebryanogo vieka*. Pravda.
- Feria Vázquez, M.A. (2013). *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid].
<https://docta.ucm.es/entities/publication/e594c031-bf00-43ae-b6c1-b27fae6e8d3a>
- Fernández Calzada, M. (2013). Vladimir Soloviyov y la filosofía del siglo de plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo. [Tesis doctoral. Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3589>
- Ferré, F.T. (2005). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Anthropos Editorial.
- Ferrer, A. y Munárriz, J. (eds.) (1994). *Poetas del poeta. A Fiedrich*
- Ferreres, R. (1964). "Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío". *CHA*, 169 (1964).
- Fet, A.A. (2007). "Iz-za granitsi". En A.A. Fet (2007). *Sochineniya y pisma v dvadtsati tomakh*. V. 4. Folio-Press-Anto.
- Firenzuola, A. (1992). *Sobre la belleza de las mujeres*. University of Pennsylvania Press. (trad. K. Eisenbichler y J. Murray).
- Frankel, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. A. Machado Libros S. A.
- Fuente, B. de la. (1976). *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*. Peter Lang Frankfurt y M. Herbert Lang Bern.
- Fuente, B. de la. (1997). La antigüedad clásica: arte y mitología en la poesía de Salvador Rueda. En K. Hölz, S. Jüttner, R. Stillers y C. Strosetzki (1997). *Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwig Schrader zuic 65 (51-53)*. Geburstang Schmidt.
- Fukson, L.Y. (2007). *Chtienie*. KemGU.
- Gadamer (1991). *Actualidad de lo bello*. Paidós Ibérica.

- Galán, L. (2016). “Eneas, el Palladium y los talismanes de poder (Aen. II)”. *Auster*, 21 (2016).
- Gallarín G. y Solano, S. (1990). *Luciano de Samosata*. Akal.
- Gaponenko, P.A. (2011). *Poesiya “chistogo iskusstva: traditsii y novatorstvo*. [Tesis doctoral. Moskovski Gosudarstvienni Universitiet].
- García Escrivá, V. (2014). “El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto”. *Trama&Fondo*, 36, 79-93.
- García Gual, C. (1980). *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a.C.* Alianza.
- García Pérez, M.I. y Velázquez García, S. (2021). “El concepto de la belleza en la obra de Agnolo Firenzuola”. *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 19 (2021), 266-278.
- Garrido Montañana, R. (2007). *Poemas eróticos*. Editorial Granada Club Selección.
- Garzya, A. (1996). “La ékphrasis en la tragedia griega”. *Minerva: Revista de filología clásica*, 10(1996), 39-50.
- Gasparov, M.L. (1984). *Ocherk istorii russkogo stikha*. Nauka.
- Giulian, A.A. (1930). *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. University of Pennsylvania.
- Gorini, R. (2003). “Al-Hytham the man of experience. First steps in the sciences of vision”. *JISHIM*, 2, 53- 55 (2003).
- Grimal, P. (1984). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Ediciones Paidós.
- Gromov, P. A. (1986). *Blok, yego konservativnyye i sovremenniki*. Sovietski pisatel.
- Grot, Ya. (1865). *Sochinieniya Dierzhavina s obyasnitelnimi primiechaniyami Ya. Grot*. Izdatielstvo Imperatorskoi Akadiemii nauk.
- Gueller (2002). Voskrieshenie ponyatiya, ili Slovo ob ecfraise. En L. Gueller (2002). *Ekfrasis v russkoi literature: trudi Losanskogo Simposiuma*. MIK.
- Guinsburg, L. Y. (1972). *Poeti 1820-1830-kh godov*. Russki yazik y literatura.
- Guinsburg, L. Y. (1990). *O lirike*. Sovietski pisatel.
- Gullón, R. (1967). *Pitagorismo y modernismo*. Santander.
- Hagstrum, J.H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. The University of Chicago Press.
- Harto Trujillo, M. L. (1996). “Vino y amor en la literatura latina”. *Anuario de estudios filológicos*, V. 19, 277-288.

- Hastings, E. B. (1994). "El enigma de «La mujer de piedra» de Bécquer". *El Gnomo: boletín de estudios becquerianos*, 3(1994), 35-48.
- Havelock, E. A. (1958). "Parmenides and Odysseus". *Harvard Studies in Classical Philology* LXIII, 133-43.
- Havelock, E. A. (1982). *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton University Press.
- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Hellingrath, N. Von. (1997). "Hölderlin ante las estatuas". *Revista de Occidente*, 193(1997), 13-22.
- Henríquez, M. (1978). *Breve historia del Modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Hermes Trismegisto (1998). *Asclepio, discurso iniciático*. MRA Ediciones.
- Hernández García, J. De Dios (2005). "Ánforas vinarias en la necrópolis de incineración de Águilas. El uso de vino en los rituales funerarios romanos". *Revista murciana de antropología*, 12, 101-118.
- Herrera y Reissig, J. (2010). La vida y otros poemas: (poesías)
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks776>
- Herrero Valdés, F. (2016). *Edición, Traducción y Comentario de los Himnos Mágicos Griegos*. [Tesis doctoral. Universidad de Málaga].
- Homero (1994). *Odisea*. Catedra. (trad. Calvo Martínez, J.L.).
- Homero (2010). *Ilíada. Prólogo*. Alianza. (trad. Martínez García, O.).
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks776>
- Hubbard, T.K. (1992). "Nature and Art in the Shield of Achilles". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Third Series*, V. 2, 1, 16-41.
- Hutton, J. (1935). *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*. Cornell University Press.
- Hutton, J. (1946). *The Greek Anthology in France and the Latin Writers of The Neetherlands to the Year 1800*. Cornell University Press.
- Igosheva T. (2010). "«...Chitayu knigi o Vozrozhdenii i vychital mnogo zamechatelnogo»: o blokovskom vospriyatii Italii posle italiyanskoy poyezdki 1909 goda". *Shakhmatovskiy Vestnik*, 10-11(2010), 266-274. IMLI RAN.
- Ivanov, G.I. (1994). *Kamen-Grom*. Stroyizdat SPb.

- Ivánov, V. (1974) O poesii Innokentiya Ánnienskogo. En V. Ivánov (1974). *Sobranie sochinieni v chietiryokh tomakh*. V. 2. Foyer Oriental Chrétien.
- Ivanova, O.Y. (1999). Antichnost kak entieliejija kulturi serebryanogo vieka. [Tesis doctoral. Gosudarstviennaya Akademiya Slavyanskoi kulturi.]
- Jaramillo Morales, A, et al. (2014). *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada*. Universidad Nacional de Colombia-FCS.
- Jibbert, K. (2014). *Rim: Biografiya goroda*. AST.
- Jiménez, J. (2004). *Teoría de arte*. Tecnos.
- Kantor K.M. (1990). *Zhivopis v proiekte zapadnoevropeskoi kulturi*. *Tsyacheglazi Argus. Iskusstvo i kultura. Iskusstvo i religiya. Iskusstvo i gumanizm*. Iskusstvo.
- Kapatos, R. y Lastra, P. (2004). Presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana. Lom.
- Kasatkina, T.A. (2010). “Glaza, opushennie skromno...”: filosofia y historia iskusstva A. Bloka”. *Shakhmatovskiy Vestnik*, 10-11(2010), 181-194. IMLI RAN.
- Kazoknieks, M. (1971). “Studien zur Rezeption del Antike bei Russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts”. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, V.35, 2(1971), 424-428.
- Kibalnik, S.A. (1990). *Russkaya antologuicheskaya poesiya pervoi polovini XIX veka*. Nauka.
- Kolienchikova, N.V. (octubre, 2007). “«Tsárskosélskaya statuya» A.S. Pushkina”. *Russki yazik*, 19(2007). <https://rus.1sept.ru>
- Koni, A.F. (1965). *Vospominaniya o pisatielyakh* (143–144). Lenisdat.
- Konstan, D. (2012). “El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente”, *Nova Tellvs*, 30/1(2012), 133-148.
- Kovarskaya, Y. (2015). Querelle des Anciens et des Modernes en la estética literaria rusa del siglo XIX. En C. Macías Villalobos, J.M^a. Maestre Maestre y J.F. Martos Montiel, (eds.) (2015). *Europa Renascens: La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea (759-764)*. Libros Pórtico.
- Kudryatsev, P.N. (1887). Venera Miloskaya. En P.N. Kudryatsev (1887). *Sochinieniya v trekh tomakh*. V. 1. Nauka.
- Kudryavtsev, P. N. (1887). Vieniera Miloskaya. En P. N. Kudryavtsev (1887). *Sochinieniya v tryokh tomakh*. V. 1.

- Kurman, G. (1974). "Ecphrasis in Epic Poetry". *Comparative Literature*, 26(1974), 1, 1-13.
- Kuznetsova, O. A. (2010). "Blok i Fra Filippo Lippi". *Shahmatovskij vestnik*, 10-11 (2010), 247–257.
- Lehmann, U. (1967). *W. Busch: Horaz in Rußland. München 1964*. Zeitschrift für Slawistik.
- Lemke, M.K. y Stasulievich, M. M. (1913). Stasulievich y ego sovriemienniki v ikh pieriepiske. Tipografia M. Stasulievicha.
- Lievichiev, I. (2013). "Kontsept «Amori et Dolori» v sonete M. Voloshina «Grot nimf»". *Toronto Slavic Quarterly*, 45(2013), 147–159.
- Litvak, L. (2000). "El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, Historia del Arte*, t. 13, 485-50.
- Liubomudrov, S.I. (1901). *Antichnie motivi v poesii Pushkina*. Tipografia N. N. Klobukova.
- Llamas Martínez, J. (2015). "El panegírico funeral de hombres de letras en Quevedo: el soneto a la muerte de Francisco de la Cueva, «Este, en traje de túmulo, museo»". *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*. V.3, 1, 5-27.
- Llopesa, R. (1998). Influencia parnasiana en La Bacanal de Salvador Rueda. En J. C. Torres Martínez y C. García Antón (1998). *Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Diez Taboada (277-281)*. CSIC.
- López Gregoris, R. (2005). Temas. Itinerarios por las literaturas occidentales. En J. A. López-Varela y D. Romero (coords.), y A. Alvar (dir.) (1-22). *Manual on-line de Literatura Comparada*. Liceus.com. También en este enlace:
https://www.academia.edu/7289071/Itinerarios_por_las_literaturas_occidentales
- López Poza S. (1994). "La Tabla de Cebes y los Sueños de Quevedo". *Edad de Oro*, XIII (1994), 85-101.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm156>
- López Poza S. Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n9w8>
- López Poza, S. (2008). "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *BHS*, 85 (2008), 821-838.

- López Rodríguez, C. (1998). “La función de los mitos griegos en la poesía de Luis Cernuda”. *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*. Universidad de Granada.
- Lotman, Y.M. (1993). “Dogovor” y “vruchenie sebya” kak arkhjetipichnie modeli kulturi. En Y.M., Lotman (1993). *Izbrannie stati*. V. 3. Alexandra.
- Lotman, Y.M., Mints, Z.G. y Meletinski, E.G. (1979). *Literatura y mifi*. Mifi narodov mira (58-65). V. 2. Izdatelstvo Sovietskaya Entsiklopediya.
- Luciani, R. (1993). *El Coliseo*. Anaya.
- Magomedova, D. (2010). “Kniga A. Bloka “Molnija iskusstva”: problem kompozitsii y izdaniya”. *Shakmatovski Vestnik*, 208-218. IMLI RAN.
- Máikov, A. (1858). *Stikhotvorieniya Appolona Máikova*. V. I. Izdanie G.A. Kushieleva-Bezborodko.
- Makovsky, S. (1986). *Na Parnase Serebriano veka*. Orfei.
- Maliavina, S. (2002). “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”. *Eslavistica Complutense*, Vol. 2(2002), 127-149
- Maliein A.I. (1912). “Pushkin y antichni mir v litseyski period”. *Guermes*, V. 9, 17, 437; 18 (1912), 467-471.
- Mallette, K. (2005). *The Kingdom of Sicily, 1100–1250. A Literary History*. University of Pennsylvania Press.
- Marasso, A. (1934). “La Antología Griega en España”. *Humanidades*, XXIV, 11-18.
- Marchienko, T.V. (2015). *Poetika soviershenstva: O proze I.A. Bunina*. Domo russkogo zarubiezhia imeni Alexandra Solzhenitsina.
- Marín Ureña, J. M. (2004). “Estelas de los ángeles celestiales en la literatura medieval española”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8 (2004).
- Marín Ureña, J.M. (2003). *La figura del ángel en la generación del 27*. [Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.]
- Marinho Nogueir, S. (2005). “Contemplación y Belleza en Plotino”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 22 (2005), 29-39.
- Martynova, T.I. (1994). *Tvorchiestvo Leonida Andriéieva v otsenke sovremiennikov*. [Tesis doctoral. Moskovski Pedagogichieski Universitet].
- Matich, O. (2004). “Pokrovy Salomei: jeros, smert y istoriya”. *Jerotizm bez beregov: Sb. statej i materialov*, 90-121. NLO.

- Mednis, N. E. (2006). "Religioznyy ekfrasis v russkoy literature". *Kritika i semiotika*, 10, 58-67.
- Meléndez Valdés, J. (1821). *Poesías del Dr. D. Juan Meléndez Valdés, del Consejo de S.M. Oidor de la Chancillería de Valladolid*. V.3. En la imprenta de Sancha.
- Menéndez Pidal, R. (1906). "Sobre los orígenes de El convidado de piedra". *Cultura Española*, III (1906), 449-459.
- Miériezkhovski, D.L. (1995). *L. Tolstoi y Fyodor Dostoiévski. Vechnie sputniki*. Respublika.
- Mieriezhkovski, D.S. (2000). Avtobiografichieskaya zamietka. En Mieriezhkovski, D.S. (2000). *Angel odinochiestva: Stijotvorieniya, pesni, leguendi*. Letopis.
- Mieriezhkovski, D.S. (2010). O simbolisme "Dafnisa y Khloi". En Mieriezhkovski, D.S. (2010). *Dafnis y Khloya. Italyanskie novelli. Sharl Bodler. Izbrannie stijotvorieniya*. Lomonosov.
- Mijáilov A.V. (2000). A. A. Fet y Bogui Gretsii. En A.V. Mijáilov (2000). *Obratni pierievod. Russkaya y zapando-evropeiskaya cultura: problemi vzaimosvyazei. Yaziki russkoi kulturi*.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de imagen*. Akal.
- Mochulski, K. V. (1997). *Aleksandr Blok. Andrej Beli. Valeri Briusov*. Respublika.
- Montero, S. (2007). "El dialogismo y la dicotomía vida/muerte en «To be and not to be» de Fabián Dobles". *Káñina, Revista Artes y Letras*, Vol. XXXI (2), 215-19.
- Musatov, V.V. (1998). *Pushkinskaya traditsiya v russkoi poesía pervoi polovini XX vieka*. Izdatielski tsentr RGGU.
- Navarro, J.L. y Rodríguez, J. M. (1990). *Antología temática de la poesía lírica griega*. Akal.
- Navarro, J.L. y Rodríguez, J. M. (Eds.) (1990). *Antología temática de la poesía lírica griega*. Akal.
- Niemeyer, N. (1992). *La poesía del premodernismo español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. (trad. Andrés Sánchez Pascual).
- Nieustroiev, V.P. (1979). *Istoriya zarubezhnoi literatura*. MGU.
- Nilson, M. P. (1953). *Historia de la religiosidad griega*. Gredos.

- Nogueir, M. (2005). “Contemplación y Belleza en Plotino”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 22 (2005), 29-39.
- Nuez Pérez, M. E. (2005). “Las panateneas: iconografía de la fiesta”. *Habis*, 36, 51-64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415776>
- Ocampo, E. (1990). *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Montesinos.
- Ovidio (2004). *Metamorfosis*. Cátedra. (trad. Á. y R. Ma. Iglesias).
- Panofski E. (1999). *K istorii ponyatiya v tepriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma*. Axioma.
- Paolucci, A. (2007). “Filippo Lippi”. *Art Dossier* 234, 1-50.
- Pater, W.O. (2006). *Renessans: ocherki iskusstva y poesía*. B.S.G. Press. (trad. Zaimovski).
- Pavlova, A.N. y S.A. Sidnieva (2016). “Koliziei kak paradigma Italii”. *Filologichieskie nauki*, 4(2016), 157–167. MGIMO.
- Payman, A. (2005). *Angel y kamen. Zhizn' Aleksandra Bloka*. Nauka.
- Perea Yébenes, S. (2005). “Un capítulo de la teúrgia antigua: los oráculos de Hécate y la cuestión de «las estatuas parlantes»”. *MHMH*, 5(2005).
- Piranomonti, M. (2005). “La fontana sacra di Anna perenna a Piazza Euclide tra religione e magia”. *MHMH* 5 (2005), 100-103.
- Pirog G. (1983). *Alexandr Blok's Italijskie stiji. Confrontation and Disillusionment*. Slavica Publishers Inc.Columbus.
- Piyanikh, M. (1999). “Tainopis Pushkina v issledovaniyakh A. Ajmatovoi”. *Russkaya slovesnost*, 2(1999), 14–18.
- Plotino (1982). *Eneadas*, IV-V. Gredos.
- Pokrovski, M.M. (1939). “Pushkin y antichnost”. *Pushkinski Vremennik Pushkinskoi komissii*, 4, 27-56.
- Pollok, N. (1993). Annensky's “Trefoil in the Park” (Witness to Whiteness). En L. Loseff y B. Scherr (Eds.) (1993). *A Sence of Place. Tsarkoe Selo and Its Poets* (171-190). Slavica Publishers.
- Polonski, V.V. (2010). “Russkaya danteana rubezha viekov: k voprosu o tipologii retseptsii klassichieskogo naslediya v kulturie modernizma”. *Shakhmatovski Vestnik* 10-11(2010), 194-207.
- Porfirio (1991). *Gruta de las ninfas, la carta a Marcela*. Clásicas. (trad. M. Periago Lorente).

- Pushkin, A. (2019). *Miedni vsadnik. Pietierburgskaya povest*. Azbuka.
- Quiles Faz, A. (2010). *Estudios sobre Salvador Rueda*. Sarriá Editorial.
- Rasi, H. (1976). “«Las ánforas de Epicuro»: frontera entre dos Daríos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, V. 5, 485-491.
- Rasi, Humberto M. (1976). “«Las ánforas de Epicuro»: frontera entre dos Daríos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, V. 5., 485-491.
- Requena Jiménez, M. (2012). “El color del luto en Roma”. *Gerión*, V. 30, 1-2(2012), 209-218.
- Revilla, F. (2007). *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Catedra.
- Revyakina, I.A. “Italia v putieshestviyakh y poetichieskom tvorchestve I.A. Bunina”. *Toronto Slavic Quarterly*, 17(2006).
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Fondo de cultura económica de España.
- Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Planeta.
- Rodríguez Adrados, F. (1981). *El mundo de la lírica antigua griega*. Alianza.
- Rodríguez Adrados, F. (1981). *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rodríguez Adrados, F. (2003). *El Partenón en los orígenes de Europa*. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Rodríguez López, M.I. (2009). “El Asalto de al Olimpo: La Gigantomaquia”. *De Arte*, 7-26.
- Rodríguez López, M.I. (2013). “Aproximación a la iconografía de Nike en el arte griego”. *Eikon/Imago*, 3, 1, 93-112.
- Rodríguez Posada, A. (2016). Adrián J. Sáez. El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo. Visor. [Reseña]. *Bulletino Hispanique*, V. 118, 1(2016), 375-380.
- Rostovtzev, M.I. (1908). *Ellinistichsko-rimski architekturni peizazh*. Tipografiya M.A. Alexandrova.
- Rubins, M. (2003). *Plastichieskaya radost krasoti: Ecfarsis v tvorchiestvie akmieistov y ievropieiskaya traditsiya*. Akadiemichieski proyect.
- Rueda, S. (1998). *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Fundamentos.
- Ruggeri, P. (2001). *Delmira Agustini, la devota de Eros*.

- Ruiz Pérez, P. (2023). *Poesía de los siglos XVI y XVII*. Catedra.
- Salinas, P. (1994). El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus. En M. Colón (1994). *Antología de literatura hispánica contemporánea* (23-33). Universidad de Puerto Rico.
- Sánchez Romeralo, A. (2016). “Leyenda (1896-1956)”: testamento poético de Juan Ramón Jiménez. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm777>
- Sánchez, M.R. (1996). *Confectum Carmine: en torno de la poesía de Catulo*. Universidad de Murcia.
- Sapho et al. (1797). *Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, Simonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides*. La Imprenta de Sancha. (trads. J. y B. Canga Argüelles). <http://hdl.handle.net/10481/24262>
- Scarci, M. (2013). “Imitations and subversión of Models in Agnolo Firenzuola’s *I Ragionamenti*”. En G. Allaire (ed.). (2013). *The Italian Novella. A book of Essays*. Routledge.
- Scholl, A. (2016). “The Pergamon Altar: Architecture, Sculpture, and the Meaning”. *Pergamon and Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*. Yale University Press, 44-53.
- Schröder, S.F y Elvira Barba, M. A. (2000). *Las criaturas de Prometeo: esculturas clásicas del Museo del Prado*. Fundación Marcelino Botín y Museo del Prado.
- Sedakova, O. V poiskakh vzora: Italiya na puti Bloka. <http://rema.ru/komment/vadvad/sedakova/blok.htm>
- Segura Ramos, B. (1995). Descensus ad íferos. En P. M. Piñero Ramírez (ed.) (1995). *Descensus ad Inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (13-54). Universidad de Sevilla.
- Serrano de la Torre, J. M. (2002). *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*. Universidad de Málaga.
- Setchkarev, V. (1963). *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*. The Hague: Mouton & Co.
- Setchkarev, V. (1963). *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*. The Hague: Mouton & Co.
- Sevin, V. (2001). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası I*. Türk Tarih Kurumu. *Shakhmatovskiy Vestnik*, 12 (2011), 188-197. IMLI RAN.

- Shielogurova, G. (2012). "K voprosu o «strannikh skhozhdieniyakh»: ellinski plast v tvorchiestvie I. Annenskogo y R. Darío". *Folia Litteraria Rossica*, 5 (2012), 55-64.
- Shindina, O.V. (2004). "Ot ozhivaiuschei statui k niezshivomu gomunkuly: alkhimichieskaya tiema v ranniem tvorchiestvie Kavierina". En O.A., Liekmanov (2004). *V.Y. Briusov y russki modernism: sbornik statiei* (240-250). IMLI RAN.
- Shmonina, M. (2007). *Idealismo filosófico como fuente de las poéticas innovadoras de Gustavo Adolfo Bécquer y Fiodor Inánovich Tiutchev*. [Trabajo de DEA. Universidad de Granada].
- Shults, R. (1985). *Pushkin y Knidski mif*. Fink.
- Silver, W.P. (1989). *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Cátedra y Fundación Juan March.
- Spagnuolo Nanni, A. (2015), "'La Vénus de Milo" de Leconte de Lisle. Un ejemplo de recodificación sígnica en la poesía francesa del s. XIX", *Escritura e imagen*, V. 11 (2015), 53-64.
- Spitzer, L. (1962). *The Ode on a Grecian Urn, or content vs metagrammar. Essays on English and American Literature*. Princeton University Press.
- Suzdalski, Y.I. (1969). *A.S. Pushkin y antichnost*. [Tesis doctoral].
- Suzdalski, Y.P. (1974). *Antichni mir v isobrazhenii A.S. Pushkina. Stranitsi russkoi literatura seredini XIX veka*. Sbornik nauchnikh trudov.
- Svenbro, J. (1984). *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*. Boringhieri.
- Tajo-Godi, A. A. (1968). "Estetichiesko-zhiznienni smisl antichnoi simboliki Pushkina". *Pisatel y zhizn*, 5(1968), 102-120.
- Tajo-Godi, A.A. (1971). "Zhanrovo-stilievie tipi pushkinskoi antichnosti". *Pisatel y zhizn*, 6(1971), 180-200.
- Tajo-Godi, E.A. (2010). *Antichnost y cultura Serebryanogo vieka: K 85-lietiu A. A. Tajo-Godi*. Nauka.
- Tamburo, C. (1981). "Aspectos olvidados del pitagorismo rubendariano". *UCLA*, 10(1981), Issue 1.
- Titarenko, S.D. (2010). "Poetika vizualnogogo obraza u A. Bloka i traditsii italyanskoi zhivopisi Srednevekovya i Vozrozhdeniya". *Shakhmatovskiy Vestnik*. 10-11(2010), 228-246. Nauka.
- Tolstoi, I.I. (1938). *Pushkin y antichnost*. V. 14. Uchenie zapiski Leningradskogo pedagogichieskogo instituta imieni Gertsena.

- Tomashevski, B.V. (1959). Text stikhotvorieniya Pushkina "Kleopatra". En B.V., Tomashevski (1959). *Pisatel y kniga. Ocherki textologii*. Iskusstvo.
- Tsimborska-Lieboda, M. (2002). Ecfrasis v tvorchiestve Vyach. Ivanova. En L. Gueller (2002). *Ecfrasis v russkoi literature: trudi Losannskogo Simposiuma*. MIK.
- Uspenskaya, A.V. (2005). Antichnost v russkoi poesii vtoroi polovini XIX veka. [Tesis doctotal]. SPbGU.
- Valentinov, N. (2000). *Dva goda s simvolistami*. Nauka
- Venini, P. (1991). "Lo scudo di Annibale in SiliioItalico (Pun. 2, 406-452)". *Studi di filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, III (1991), 1191-1200.
- Verlaine P. (2007). *Fiestas galantes*. Renacimiento. (trad. M. Machado).
- Vernant, J.P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Ariel.
- Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Paidós.
- Vessey, D. W. T. C. (1975). "SiliusItalicus. The shield of Hannibal". *American Journal of Philology*, XCVI (1975), 391-405.
- Virgilio (1914). *Eneida*. Editorial Ibérica. (trad. De Ochoa, E.).
- Virolaynen, M. (1999). "Medni vsadnik. Peterburgskaya povest". *Zvezda*, 6 (1999).
- Voces Ergueta, F. J. (2003). *La obra en verso y en prosa de Manuel del Palacio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obra-en-verso-y-en-prosa-de-manuel-del-palacio--0/>
- Volódina, N. (2015). "Veniera Miloskaya v vospriyatii russkikh pisatielei XIX v.: dikhtomiya telesnogo/dukhovnogo". *Acta universitatis lodziensis folia litteraria Rossica*, 8 (2015), 87-97.
- Voloshin, M. (2003). *Sobranie sochinieni*. V.1. Elis Lak 2000.
- VVAA (1891). *Poeti 1880-1890-ch godov*. Biblioteca poeta. Bolshaya seriya. (2ª ed.). Sovetski pisatel.
- VVAA (1978). *Antología Palatina I: Epigramas Helenisticos*. Gredos.
- VVAA (1988). *Historia de la literatura*. Akal.
- VVAA (1992). *Epigramas funerarios griegos*. Gredos. (trad. M.L. del Barrio Vega).
- VVAA (1998). *Diccionario de literatura universal*. Zamora editores.
- VVAA (1998). *Poetas del 98: un fin de siglo*. Antología. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- VVAA (2000). *Poesía romántica*. Anaya.

- VVAA (2013). *Antología de la poesía latina*. Alianza. (trad. Luis López Nieves).
- Vyacheslav Ivanov y Shishkin, A.B. (2023). *Ave Roma. Rimskie soneti*. Vita-Nova.
- Webb, R. (1999). "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in "Ekphraseis" of Church Buildings. *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 59-74.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Wellek, R. (1949). "The Concept of 'Romanticism' in Literary History". *Comparative Literature I*. Duke University Press.
- Whitford, F. Klimt (eds.) (1992). *Destino*. Thames and Hudson.
- Yacubovich, D.P. (1941). "Antichnost v tvorchiestve Pushkina". *Vremennik Pushkinskoi komissii*, 6, 92-159.
- Yakobson, R. (1987). Statuya v poeticheskoi mifologii Pushkina. En R. Yakobson (1987). *Raboti po poetike*. Progress.
- Yatsenko E.V. (2011). "«Liubite zhivopis, poeti...». Ekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaja model". *Voprosy filosofii*, 11 (2011), 47-57.
- Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza.
- Zobnin, Y. (2016). *Akhmatova. Yunie godi Tsárskosélskoi Musi*. Tsentrpoligraf.
- Zorilla, J. (2007). *Don Juan Tenorio*. Booket.
- Zubov, V.P. (2007). *Imperator Pavel I*. Aleteya.