

# Orden natural y orden artificial en las artes plásticas y en la écfrasis

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ  
UNIVERSIDAD DE HUELVA

## 0. POESÍA Y PINTURA EN EL LAOCOONTE DE LESSING

Generalmente se acepta la idea de que la literatura es un arte esencialmente temporal. Por el contrario la pintura y la escultura serían artes espaciales. Este axioma, un verdadero lugar común en la tradición crítica, remonta al *Laocoonte* de Lessing, e implica a los dos universales recurrentemente asociados: el espacio y el tiempo. En el *Laocoonte*, este principio, que vertebra toda la argumentación, a veces se enuncia como máxima: “Sigue en pie el principio del que ya hemos hablado: la sucesión temporal es el ámbito del poeta, así como el espacio es el ámbito del pintor” (Lessing, 1990: 120).

Estas categorizaciones de la pintura y escultura<sup>1</sup> como artes espaciales y de la literatura como temporal, se fundamentan en el hecho de que la literatura utiliza como medio de mimesis<sup>2</sup> el lenguaje humano, que por necesidad se realiza a lo largo del tiempo. Por el contrario, la pintura con sus pigmentos y sus soportes (lienzo, tabla, muro o pared de una caverna), y la escultura con sus diferentes materias tridimensionales (mármol, barro, madera, bronce, etc.) llenan un espacio bidimensional una, y tridimensional la otra.

Lessing, en su famoso ensayo, procede la mayoría de las veces con un método inductivo, a partir del análisis de obras de arte y textos literarios concretos. Sin embargo, en el capítulo XVI adopta un razonamiento deductivo en el que vincula los medios de mimesis con los objetos mimetizados, es decir, representados:

<sup>1</sup> Lessing engloba bajo la pintura todas las artes plásticas: “Debo recordar que bajo el nombre de pintura entiendo las artes plásticas en general, del mismo modo como bajo el nombre de poesía tampoco renuncio a tomar a alguna forma en consideración a las otras artes cuya imitación de la naturaleza tiene lugar en el tiempo” (Lessing, 1990: 6).

<sup>2</sup> Estaba palabra griega se tradujo por *imitatio* en latín, pero debe traducirse por “representación” en español.

Mi razonamiento es el siguiente: [...] signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o parte sucesivas de estos objetos. Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía (Lessing, 1990: 106).

Partiendo de este axioma, las artes plásticas parecen naturalmente destinadas a la representación del espacio y de los seres en el espacio. A su vez, el carácter de la literatura le permitiría más fácilmente una representación de las acciones en el tiempo. En resumen, para Lessing, hay una coherencia inviolable entre el medio que se utiliza para la mimesis y el objeto de esa mimesis.

### 1. CRÍTICA A LA TEORÍA DE LESSING: EL TIEMPO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Estos postulados de Lessing parten, como es obvio, de la concepción del arte como mimesis, que remonta al pensamiento griego. Sin embargo, la dependencia de Lessing con respecto a la teoría aristotélica ha provocado que le pasara desapercibida el proceso de recepción de la mimesis.

En la propuesta de Lessing, el carácter esencialmente diacrónico o sincrónico del medio se extiende indebidamente, como pretendemos mostrar en esta comunicación, tanto al objeto de mimesis como al arte en su conjunto. Creo que se trata de una extensión ilegítima porque la naturaleza de los medios de mimesis no es extrapolable sin más a los objetos representados, y en el caso de las artes plásticas contradicen abiertamente el proceso su recepción.

De esta manera la representación del tiempo y de las acciones es inadecuada a la pintura, aunque el propio Lessing debe admitirla. Considera aceptable la pequeña libertad del pintor cuando sugiere el movimiento representando lo que él llama el “momento pregnante”, es decir, el momento que permite al receptor hacerse cargo de lo que antecede o de lo que sucede (Lessing, 1990: 107). Por ejemplo, la representación del movimiento por posiciones no duraderas (animal con las patas en el aire, o dobladas), por líneas no ortogonales (hombros y caderas), o por la tensión muscular, recursos todos ellos que nos remiten a un movimiento inminente o en curso. Lessing también se refiere a la posibilidad que tiene el artista de reunir en un solo cuadro dos momentos alejados en el tiempo (por ejemplo, Tiziano cuenta la historia completa del hijo pródigo) “supone una intrusión del pintor en el terreno del poeta, algo que el buen gusto no aprobará nunca” (Lessing, 1990: 120).

Sin embargo, Lessing no consideró, por ejemplo, una técnica más sutil utilizada por Velázquez, en “Las hilanderas”. En primer plano, la rueca se representa no quieta sino girando. El genial Velázquez no ha pintado los radios de la rueca

que existen, ni ha multiplicado esos radios para sugerir el movimiento, sino que ha intentado representar lo que percibimos cuando la rueda gira a toda velocidad: un halo blanquecino que difumina los pliegues de los vestidos de dos hilanderas, y cerca del eje de la rueda ciertas manchas luminosas. Pero es que todo el primer plano de “Las hilanderas” es un puro movimiento.

Pero es que hay además un argumento irrefutable contra la hipótesis de que los límites de los medios se imponen a los objetos representados. En la pintura los medios utilizados son bidimensionales (los pigmentos sobre el plano del soporte), y con esos medios bidimensionales el pintor consigue representar un espacio tridimensional y objetos tridimensionales en ese espacio. De hecho consigue ese “milagro” es uno de los principales objetivos del arte de la pintura y uno de sus mayores logros, desde los sistemas de perspectivas antiguos y medievales, pasando por la perspectiva renacentista, hasta llegar a las perspectivas atmosféricas de Leonardo (heredada por Velázquez o Rembrandt), y la perspectiva cromática de los impresionistas. Se trata de medios bidimensionales para representar objetos tridimensionales, por ejemplo, la ilusión de lejanía de la escena mitológica con Aracne como protagonista en “Las hilanderas” de Velázquez, y la fictiva redondez del casco de Atenea en el mismo cuadro.

## 2. EL ESPACIO EN LA LITERATURA: ÉCFRASIS

Lessing, consecuente con su razonamiento deductivo, necesita explicarse y explicarnos la presencia de descripciones de objetos físicos en la poesía. En Homero esas descripciones tomarían la forma de la narración de una acción: por ejemplo, no se describe el carro de Hera, sino que el poeta nos cuenta como Hebe lo recompone montando pieza tras pieza. Cuando quiere representar la vestimenta de Agamenón, no la describe sino que nos cuenta el proceso de vestirse, etc. (Lessing, 1990: 106ss.). Por el contrario, la poesía en fases de decadencia, según Lessing, ofrece muchas frías descripciones que rompen la ilusión de la representación de las acciones<sup>3</sup>. Pensemos en la Urna griega de Keats y esos prejuicios se viene abajo.

## 3. PROCESO DE PERCEPCIÓN DE LA POESÍA Y LA PINTURA SEGÚN LESSING

Lessing explica la inadecuación para representar objetos que sufre la poesía a partir de la diferencia que observa en el proceso de recepción de un objeto y de un texto literario:

<sup>3</sup> “Las pinturas detalladas y exhaustivas de objetos corporales [con la excepción de las narraciones de Homero] han sido consideradas siempre por los críticos más finos como un juego frío y aburrido que requiere poco genio, por no decir ninguno, por parte del autor” (Lessing, 1990: 118).

¿De qué modo llegamos a la representación clara y precisa de una cosa que se encuentra en el espacio? Primero observamos sus elementos uno por uno, luego la conexión que existe entre estos elementos, y finalmente, el total. Nuestros sentidos realizan estas operaciones con una rapidez tan asombrosa que se nos antoja llevar a cabo una sola y única operación, y esta rapidez es necesaria e ineludible si queremos cobrar una noción del total [...]. Supongamos ahora que el poeta con el más bello orden, nos lleva de un elemento de su objeto a otro; supongamos también que sabe presentarnos de un modo claro y transparente la conexión que existe entre estos dos elementos: ¿cuánto tiempo va a necesitar para ello? Lo que los ojos ven de un golpe, el poeta nos lo va enumerando lentamente, una cosa tras otra, y a menudo ocurre que al llegar al último rasgo nos hemos olvidado ya del primero. Sin embargo, es a partir de estos rasgos como debemos formarnos la idea de un todo; para la vista los elementos observados en el todo permanecen presentes de un modo constante; puede recorrerlos una y otra vez; para el oído, en cambio, los elementos percibidos se pierden si no permanecen en la memoria (Lessing, 1990: 114).

En cualquier caso, la poesía sólo logra muy difícilmente la recomposición de las partes en el conjunto, con lo cual no logra cabalmente representar el objeto de arte (Lessing, 1990: 116). Por eso quizá sea verdad, como apunta Lessing, que toda écfrasis requiere el conocimiento previo del objeto que el poeta describe (Lessing, 1990: 115).

#### 4. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE Y ÉCFRASIS

Sin embargo, la recepción de una obra de arte no sigue ese proceso que propone Lessing. No se va de los detalles a lo general, como postula, sino al revés de lo general a los detalles y estos en un orden que veremos a continuación. Tampoco la percepción de una obra de arte es tan rápida como quiso Lessing. Una obra de arte no se aprecia *in ictu oculi*, como si pudiésemos ver al mismo tiempo todos los elementos que lo componen, en una especie de relámpago o flash. Y menos en el caso de una escultura exenta, como el “Apolo y Dafne” de Bernini, o “Los ciudadanos de Calais” de Rodin, que nos obligan a circunvalar la obra para verla por completo.

Tampoco un cuadro se comprende *in ictu oculi*. Nada más lejos de la realidad, porque nuestra percepción y decodificación de los elementos de un cuadro, objetivamente simultáneos en el espacio pictórico, es necesariamente un proceso temporal: no percibimos todo al mismo tiempo, ni entendemos el sentido de la obra en un instante. Por eso podemos utilizar la metáfora de la lectura de un cuadro.

#### 5. ORDEN EN LA RECEPCIÓN DE LOS OBJETOS DE ARTE

Sobre esta lectura de la obra plástica, cabe formularse varias preguntas críticas: frente a la literatura, que presenta un orden pre-establecido en la secuencia

de decodificación, y ese orden natural viene impuesto por el propio lenguaje humano, podemos cuestionarnos si existe un orden en la secuencia de decodificación de los elementos que componen un cuadro; y además ¿qué determina ese orden? ¿es un *ordo naturalis* o un *ordo artificialis*?

Nadie duda de que existen cuadros caóticos, cuya percepción se siente como desordenada, pero el arte clásico impone un orden que condiciona una secuencia en nuestra lectura. No pretendo dar una lección de composición pictórica, disciplina para la que no estoy capacitado, pero no quiero dejar de apuntar que toda pintura clásica ofrece pautas de lecturas muy claras, en muchas ocasiones circulares o en espiral.

Nuestra mirada se dirige en primer lugar al centro geométrico del cuadro: en ese momento percibimos el conjunto, y entre otras cosas la tonalidad. Desde allí se dirige a la zona más llamativa: que puede ser la del valor lumínico más alto<sup>4</sup>, o la zona que, aunque no sea la más clara, por su “importancia” relativa nos atrae la atención (por ejemplo, un rostro humano), o por extensión y claridad. Desde allí, el pintor por medio de los valores de claro y oscuro, el cromatismo y las líneas compositivas (por ejemplo líneas arquitectónicas, o la línea virtual de una mirada, etc.) nos guía en la lectura sucesiva del cuadro y, con mucha frecuencia, terminamos el recorrido en el elemento con el que iniciamos.

En el “San Jorge luchando con el dragón” de P. Uccello<sup>5</sup>, se parte del San Jorge sobre el caballo blanco, se sigue la línea de la lanza, se pasa por la cabeza del dragón. A través de la cuerda que sujeta a la bestia se llega a la mano de la mujer, se pasa por su rostro, después por el ala del dragón y se termina finalmente en San Jorge. Así pues, se forma un círculo continuo, que podríamos abrir en espiral a los elementos del paisaje de fondo (caverna, nubes, bosque...). En esta lectura, desde San Jorge a la cabeza del dragón el movimiento se acelera. Nuestra mirada apenas se detiene en el centro de la composición, que es la cabeza del dragón, y enseguida pasamos a la princesa<sup>6</sup>.

## 6. ORDEN EN LA ÉCFRASIS Y SU RELACIÓN CON EL ORDEN DE RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Leamos ahora una écfraesis que de este cuadro compuso J. A. Valente. El poema, titulado “Paolo Uccello”, aparece en *Fragmentos de un libro futuro*:

San Jorge es apenas un niño  
sobre un blanco caballo de cartón.

<sup>4</sup>El valor lumínico va del 1 para el blanco al 0 para el negro.

<sup>5</sup> Paolo di Dono Uccello. “San Jorge luchando con el dragón” (1456). Temple sobre tabla. 57 x 73 cm. The National Gallery. Londres

<sup>6</sup> No debe pasarnos desapercibido el icono de la espiral, cuyo centro es metáfora plástica de la cabeza del dragón.

En el cielo azul pálido  
hay una luna mínima, cortante,  
y discurren distraídas las nubes.

La boca de la cueva se abre enorme,  
apenas defendida por el dragón  
con ojos en las alas  
de encendidos colores  
como el pavo real.

Su sangre corre roja,  
convencional la sangre,  
y tiñe tierno el verde de su piel.

La mujer, roja y verde  
como el dragón, apenas  
lo sujeta con una leve cuerda  
que nada tensa.  
Dócil, el animal  
se presta al vencimiento.

La mano izquierda de ella  
presenta, muestra, invita  
a la entregada bestia.  
Mientras,  
la prolongada lanza  
del San Jorge inocente  
perpetúa la oscura  
penetración.

El poema parte de la figura de San Jorge, pero el giro es inverso, contra la agujas del reloj, y el poeta nos lleva a un elemento muy secundario: quién vería la luna sin la indicación de Valente? Desde el fondo, pasamos al plano intermedio de la caverna, y de ahí al dragón. De ahí a la mujer. En la última estrofa, Valente subraya las líneas de composición (la oferente mano femenina y la lanza masculina), que desvelan el simbólico centro de la composición.

El orden de la écfrasis no coincide con la secuencia de percepción visual. El poeta, siguiendo las pautas establecidas para la écfrasis en la retórica y por la tradición que tiene sus raíces en las *Imágenes* de Filóstrato, se aparta voluntariamente del orden natural, parte del fondo, acerca su mirada para terminar con una

especie de clímax en el centro compositivo del cuadro, que es al mismo tiempo núcleo simbólico de la obra<sup>7</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bertho, S. (1998) “Les anciens et le modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust”, *Revue de Littérature Comparée* 1, 53-62.
- Dubel, S. (1997) “*Ekphrasis* et *enargeia*: la description antique comme parcours”, en *Dire l'évidence*, C. Lévy y L. Pernot eds., París-Ontreal: L'Harmattan.
- Gualandri, I. (1994) “Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica”, en *Testo e immagine nell'alto medioevo* (Settimane di studio, 41: Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo), 301-341.
- Lessing, G. E. (1990) *Laocoonte*, traducción de E. Barjau, Madrid: Tecnos.
- Márquez, M. Á. (2001) *Retórica y retrato poético*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, ISBN 84-95089-69-6.
- Mestre, F. (1996) *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*, introducción C. Miralles, traducción y notas F. Mestre, Madrid: Gredos.
- Reche Martínez, M.D. (1991) *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica*, Madrid: Gredos.
- Spitzer, L. (1952) “Garcilaso, Third *Eclogue*, lines 265-271”, *Hispanic Review* XX, 243-248.
- Valente, J. Á. (2000) *Fragments de un libro futuro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Webb, R. (1999) “*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre”, *Word & Image* 15 (1), 7-18.

<sup>7</sup> En este sentido, Goethe reprochaba a Filóstrato el desorden de sus descripciones. Sin embargo, en las *Imágenes* puede observarse una tendencia a comenzar la descripción por el conjunto general y después ir las partes; o comenzar por los elementos marginales y después pasar al primer plano. Este orden retórico responde a los principios generales que fundamentan el orden de todos los tipos de écfraesis. Para Aftonio, la écfraesis van desde el principio al fin (personas, hechos) o desde las circunstancias hasta el objeto mismo de la descripción (momentos, lugares). Es un orden que debe definirse como artificial, en tanto que el orden natural, el que sigue de hecho la mirada de un espectador, es el contrario: primero percibimos el foco del cuadro y después recorreremos los elementos cada vez más marginales (Márquez, 2001: 136).

