

## LA *ÉKPHRASIS* EN LA TRAGEDIA GRIEGA\*

This article deals with a form of literary composition in Greek tragedy, that has been generally neglected. It begins with a review of the typologies under which the description is presented. The proportion of its presence in the different parts of the drama is also investigated. It follows an analysis of a number of significant specimens of ekphrasis, whereby their place and function in the general economy of the tragedies are taken into account.

De la *ékphrasis* en sentido técnico-retórico se puede hablar, como se sabe, sólo a partir del primer Imperio, cuando se afirma como un género literario destinado a disfrutar de gran fortuna también en la Escuela (*progymnasmata*)<sup>1</sup>. Sin embargo aparecen ya en Homero descripciones en sentido amplio: basta recordar, como prototipos, el riquísimo escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada* (vv. 467-608) y la mansión de Alcínoo —bella «como fulgor de sol o de luna»— en el canto VII de la *Odisea* (vv. 84-132). A través del ciclo épico y de la lírica su uso llegará a la tragedia, la cual ofrece al respecto una considerable documentación que nunca antes ha sido objeto de esta investigación específica. En Esquilo y Sófocles los ejemplos de *ekphrásēis* no son muchos, pero sí algunos, como veremos, son bastante significativos; en Eurípides se multiplican y se diferencian notablemente en el estilo.

La presente exposición partirá de un reconocimiento del material del que disponemos, que intentaremos ordenar progresivamente según su orden de aparición. No será fruto del azar que las categorías que defi-

\* Doy las gracias a Cristina Sierra de Grado, que ha traducido cuidadosamente el texto.

<sup>1</sup> Cf. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1915<sup>3</sup> (reimpr. fot. 1958), 285 ss. y 785.

namos sean más o menos las mismas que más tarde fijará la tratadística de la *ékphrasis*<sup>2</sup>.

La colorista descripción de una fiesta orgiástica para la diosa Cotito —flautas, tímpanos, estruendo, cantos, gritos— se lee en un fragmento de los *Edonos* de Esquilo (57 R.), y en el *Ión* (vv. 1074-1089) de Eurípides se evoca la atmósfera más pacífica de las Icadadas eleusinas, pero las *ékphrásēis* panegíricas son bastante raras; más o menos como las relativas a personas: Níobe por boca de Antígona<sup>3</sup>; Alceste dispuesta a morir en el drama eurípideo homónimo<sup>4</sup>. En el *Edipo rey* (vv. 463-472), después del vaticinio de Tiresias, el coro entra en escena haciendo una descripción impresionante del culpable desconocido que, escoltado por las Furias «infalibles», miserablemente va errante entre las selvas, las cavernas, las rocas, intentando alejar de sí el oráculo del dios. Menos raras son las descripciones de objetos: los escudos de los héroes tebanos en los *Siete contra Tebas* y en las *Fenicias*<sup>5</sup>; las armas de Aquiles en la *Electra* eurípidea (vv. 451-477); una mesa servida con carnes, pescados y otros alimentos en un fragmento de las *Cretenses* de Eurípides (467 N<sup>2</sup>); los tapices historiados que recubren, en el *Ión* (vv. 1141-1162), el pabellón en el cual tendrá lugar el banquete querido por Juto<sup>6</sup> y, en el mismo drama, los γυνώρισματa del niño en su día «expuesto» (vv. 1416-1436), y las esculturas de tema mitológico del templo de Apolo (vv. 184-218). Un lugar más o menos igual ocupan las descripciones de los estados de ánimo: los sombríos presentimientos del coro y las frenéticas visiones de Casandra delirante en el *Agamenón*<sup>7</sup>; el pánico de las temblorosas niñas tebanas en contacto con la realidad de la guerra en los *Siete contra Tebas*<sup>8</sup>; la embriaguez báquica en el *Cíclope* (vv. 164-172) y el éxtasis en las *Bacantes* (vv. 134-169); la locura de Orestes en las *Coéforas* (vv. 1021-1043); las jovencitas subyugadas por el invencible Eros en la *Antígona* (vv. 781-790).

<sup>2</sup> Τόποι, χρόνοι, πρόσωπα, πανηγύρεις, πράγματα, ἀγάλματα / εἰκόνες; cf., con leves discrepancias entre ellos, Theon, *Prog.* = II 118, 6 ss. Sp.; Hermog., *Prog.* 10 = p. 22, 7 ss. R.; Aphth., *Prog.* 12 = p. 36, 22 ss. R.; Nicol., *Prog.* = p. 67, 16 ss. Fel.

<sup>3</sup> S., *Ant.* 817-822; cf. *Fr.* 574 P.

<sup>4</sup> E., *Alc.* 157-161 (-195).

<sup>5</sup> A., *Th.* 387-390, 432-434, 456-469, 489-496, 539-544, 590-591, 641-648; E., *Ph.* 1106-1140.

<sup>6</sup> «Vgl. ook de beschrijving van de Tabernakel in Exodus cap. 26» G. Italie *ad Ion.* 1143, ed. Leiden 1948, 80.

<sup>7</sup> A., A. 410-455 y 1095-1097, 1100-1104, 1107-1111, 1114-1118, 1125-1129, 1136-1140.

<sup>8</sup> A., *Th.* 78-126, 345-362.

Más numerosas son las *ekphrásis* topográficas. En las *Euménides* (v. 39-59) es el templo de Apolo, con Orestes manchado por la sangre que baña sus manos y las abominables Erinias que roncan; en el *Ión* (vv. 492-506), la gruta de Pan, el cual hace bailar a las Agráulides al son de su zampoña; en el *Hipólito* (vv. 742-751), el jardín de las Hespérides; en la *Andrómaca* (vv. 274-293 y 1009-1026) y en *Ifigenia en Aulide* (vv. 1284-1299), el monte Ida con sus barrancos nevados y las límpidas aguas; en las *Fenicias* (vv. 226-238), el Parnaso de doble cima. En otros casos se trata de escenas de género, no referidas a lugares precisos, sino proyectadas en horizontes idealizados, de la edad de oro<sup>9</sup>, o bien se indican algunos lugares —Chipre, Faros, la Pieria<sup>10</sup>—, pero sin ninguna conexión realista, sólo como «tierras lejanas» hacia las cuales huir. Destacan las descripciones en forma de *laudes*, algunas celebérrimas, como la del campo de Colono en el *Edipo en Colono* (vv. 668-719) o de la isla de Delos en la *Ifigenia en Táuride* (vv. 1089-1094 [-1105]); otras lo son menos: del Ática o de las comarcas de Laconia y Mesenia<sup>11</sup>.

Pero las más frecuentes son las descripciones de hechos, esos que los teóricos de la *ékphrasis* designarán como πράγματα. Aquí ocupa un puesto notable la materia mítica: las bodas de Helena en una breve alusión del mensajero en el drama homónimo (vv. 722-725) y las de Tetis en un gran pasaje coral de la *Ifigenia en Aulide* (vv. 1036-1080); el sacrificio de Ifigenia en el *Agamenón* (vv. 231-247); la caída de Troya en las evocaciones dramáticas y conmovedoras de las prisioneras de la *Hécuba* y de las *Troyanas*, y en otros lugares<sup>12</sup>; y el concurso de belleza en el Ida como ἀρχὴ κακῶν<sup>13</sup>; el engaño de Atreo en el *Agamenón* (vv. 1593-1602); los trabajos de Heracles en el drama homónimo (vv. 348-423); la caza del jabalí calidonio en un fragmento (530 N<sup>2</sup>) del *Meleagro*. La milicia y el mar se encuentran más veces en el centro de la descripción: el heraldo del *Agamenón* y el enviado de las *Suplicantes* euripideas se exhiben con las miserias de la vida mili-

<sup>9</sup> Así por ejemplo en E., *Alc.* 579-587 (Apolo que ha descendido para morar en la tierra), Fr. 316 N<sup>2</sup>. [*Dánae*]

<sup>10</sup> E., *Ba.* 402-415.

<sup>11</sup> E., *Med.* 824-845 y Fr. 1083 N<sup>2</sup>. [*inc. fab.*]

<sup>12</sup> E., *Hec.* 905-942, Tr. 511-567, 799-856; A., A. 324-337; Fr. tr. ad. 644, 20-43.

<sup>13</sup> E., *Andr.* 274-293, 1009-1026; cf. I. A. 1284-1299 cit.

tar y de la guerra<sup>14</sup>; el coro de la *Ifigenia en Áulide* entra en escena con el catálogo de los héroes de la flota aquea (vv. 164-302); la escena de la batalla a las puertas de Tebas es descrita en la *Antígona* (vv. 110-150) y la alineación de los héroes lo es en las *Suplicantes* de Eurípides (vv. 650-667); las temidas naves egipcias se acercaban despacio a la costa argiva en las escenas de Esquilo (713-723) y serena travesía desea para la fenicia nave el coro de la *Helena* (vv. 1451-1464); en otro lugar, en cambio, el mar es presa de la tempestad<sup>15</sup>.

No faltan descripciones ocasionales: de libaciones por un muerto (*Pers.* 607-618), de una carestía (*Hel.* 1325-1337), de una escena de luto (*Th.* 855-860); o de vicisitudes personales: la vejez (*A.* 72-82), la esclavitud en el exilio (*Hec.* 444-473), la impotencia frente al hado (*Ant.* 951-954), un sueño (*Pers.* 180-199, 205-210). La *ékphrasis* aparece a veces en forma de parábola: en la Troya caída, las voces de los vencedores y de los vencidos quedan diferenciadas y separadas como aceite y vinagre vertidos en el mismo recipiente, el peligro de la llegada de Helena a Grecia se compara con vivas pinceladas con el peligro escondido en los primeros pasos del cachorro de león<sup>16</sup>.

A la variedad del contenido de las *ékphrásēis* corresponde la de su extensión. Se va de un mínimo de cuatro o cinco versos —en Esquilo (*A.* 321-324), Sófocles (*Ant.* 951-954), Eurípides (*Hel.* 722-725)— a un máximo de setenta y cinco —en Eurípides (*Heracl.* 348-423)—; la media oscila entre los veinte y los cuarenta. También la distribución de las *ékphrásēis* es variada: de sesenta y seis casos considerados, catorce dramas tienen entre dos y cuatro *ékphrásēis*, y una cada uno de los restantes a excepción del *Ión* con cinco, de la *Antígona* con otras tantas, y del *Agamenón* con nueve. La concentración en estos tres últimos dramas no es casual sino que confiere una impronta particular a su estructura, igual que sucede también en otros de los dramas con más *ékphrásēis*.

Tampoco es casual la colocación de descripciones únicas en los dramas respectivos, sino que revela una tendencia bien precisa, por la cual éstas no son casi nunca unos flósculos con fin en sí mismos, sino que se integran perfectamente, como veremos, en el diseño poético de una escena o del conjunto de la obra. En general, es limitado el número de

<sup>14</sup> A., A. 555-567 y 324-337 cit.; E., *Supp.* 686-691 (-718).

<sup>15</sup> A., A. 653-663; S., *Ant.* 584-592, *O. C.* 1240-1248; por el contrario, en E., *I. T.* 421-438, todo peligro del mar parece evitado.

<sup>16</sup> Respectivamente A., A. 321-324 y 717-736.

las descripciones incorporadas en las partes recitadas, ya se trate de informes de los enviados (como por ejemplo en la gran escena de los escudos de los *Siete contra Tebas*) o mensajeros o siervos<sup>17</sup>, ya de *rhéseis* de personajes (Atosa, Dánao, Clitemestra, Casandra, Orestes, la Pitia, Antígona, Sileno, Ión). Una sola vez asume la descripción la forma de la esticomitía<sup>18</sup>. El mayor número de ejemplos se encuentra, sin embargo, en las partes líricas. En algunos casos la *ékphrasis* ocupa por entero toda una párodo (en *Ifigenia en Áulide*) o un estásimo (el primero de *Edipo en Colono*, el primero y el segundo de las *Troyanas*); sin embargo frecuentemente ocupa, a guisa de obertura, la primera (o la segunda o la tercera) pareja estrófica -más raramente la segunda estrofa- de un estásimo<sup>19</sup>, o bien las primeras dos parejas estróficas<sup>20</sup> o un solo epodo<sup>21</sup>. No faltan descripciones contenidas en una sola estrofa<sup>22</sup>, en un *commós*<sup>23</sup>, en el éxodo<sup>24</sup> o, caso particularmente significativo, en una monodia<sup>25</sup>.

Las descripciones no han sido siempre bien vistas, un poco por los prejuicios de los críticos, un poco por el abuso que a veces han hecho de ellas los autores. En el *Dictionnaire des idées reçues* Flaubert ironizaba diciendo que de las *descriptions*<sup>26</sup> «il y en a toujours trop dans les romans» y E. A. Poe escribió algunos *prose poems* (p. ej. el díptico *Landor's Cottage* y *The Domain of Arnheim*) enteramente descriptivos, por no hablar de algunos excesos, quizá en clave irónica, de algunos exponentes del *nouveau roman* (por ejemplo A. Robbe-Grillet, en *Dans le labyrinthe*). Un criterio interpretativo no puede partir sino del «caso

<sup>17</sup> Cf. A., *Th.* 387-648 (a intervalos), E. *Supp.* 650-667, 686-691 (-718), *Hel.* 722-725, *Ph.* 1106-1140; A., A. 555-567, 653 - 663; E., *Alc.* 157-161 (-195), *Ion* 1141-1162.

<sup>18</sup> Entre Ión y Creúsa que reconocen los γνωρίσματα (*Ion* 1416ss.).

<sup>19</sup> Primera pareja estrófica: *Medea* (estásimo 3º), *Hipólito* (2º estásimo), *Andrómaca* (1º y 4º estásimos), *Helena* (2º estásimo), *Ifigenia en Áulide* (3º estásimo). Segunda: *Agamenón* (2º estásimo). Tercera: *Siete contra Tebas* (estásimo 1º). Primera pareja + segunda estrofa: *Hécuba* (estásimo 1º), *Ión* (pár.). Segunda pareja + 3ª estrofa: *Heracles* (estásimo 1º).

<sup>20</sup> *Hécuba* (estásimo 3º).

<sup>21</sup> *Fenicias* y *Bacantes* (párodos).

<sup>22</sup> Ej. *Antígona* (2º estásimo, 1ª estrofa; estásimo 3º, 1ª estrofa); *Edipo Rey* (estásimo 1º, 1ª estrofa), *Ifigenia en Táuride* (estásimo 1º, 2ª estrofa; 2º estásimo, 1ª estrofa); *Helena* (estásimo 3º, 1ª estrofa), *Bacantes* (estásimo 1º, 2ª estrofa).

<sup>23</sup> A., A. 1095ss. (pero en realidad se trata de un *commós* sólo aparente, no hay diálogo verdadero entre actor y coro).

<sup>24</sup> A. Ch. 1021ss.

<sup>25</sup> E. I. A. 1234ss.

<sup>26</sup> G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Naples-Paris 1966, 122 (s. v. «descriptions»).

por caso» y la orientación no puede venirle sino del reconocimiento de la «función», más o menos significativa, que cumple cada *ékphrasis* concreta (pues es difícil pensar en la mera casualidad o gratuidad)<sup>27</sup>. Diversa es, por ejemplo, en la tragedia la finalidad de la reseña en tono aparentemente épico de los escudos en los *Siete*; otra diferente, la del catálogo de las naves —el *putidissimus index* (!) de Hermann— en la *Ifigenia en Áulide*. Pocos ejemplos bastarán para ilustrar estos asuntos.

Tomemos el cierre de la primera parte del *Hipólito* (vv. 732ss.) El enfrentamiento entre Fedra e Hipólito se ha puesto de manifiesto, la heroína medita ya su muerte, la tensión ha llegado al máximo. Las mujeres de Trecén anhelan alcanzar volando tierras lejanas —la costa véneta y el agua del Erídano, el jardín de las Hespérides—, tierras descritas con toques persuasivos. La primera pareja estrófica del estásimo, toda ella trenzada en torno al tema del *adynton* unido al ecfrástico, introduce en la atmósfera del drama una nota de distensión y como de abandono. El extenderse en detalles descriptivos totalmente alejados de la realidad permite el distanciamiento voluntario. La segunda pareja estrófica reintroducirá la noción de lo real, pero con cierta suavidad, después interrumpida bruscamente por el anuncio del suicidio acaecido. A esta página de puro lirismo eurípideo, quizá el primer ejemplo de este tipo<sup>28</sup>, se une especialmente el deseo de evasión de las bacantes lidias hacia los confines extremos del mundo griego (Chipre, Egipto, el Olimpo)<sup>29</sup>, delineados con trazos fugaces. Pero Eurípides emplea más veces la técnica de extraer un detalle del contexto situacional y desarrollarlo ecfrásticamente para después volver al punto de partida. El contraste hace más aguda la explosión del *páthos*.

En la *Hécuba*, apenas se ha decidido el sacrificio de Polixena cuando las prisioneras troyanas se pierden en fantasías sobre el destino que les espera —brisas marinas, sugestivas tierras lejanas, la fértil llanura del Apídano, Delos con sus árboles sacros, Atenas con las Panateneas— para luego recaer sin remedio en el presente con su perspectiva de muerte<sup>30</sup>; justo después el cadáver de Polixena es llevado a escena.

<sup>27</sup> También en un género relleno de *ekphrásis* hasta la indigestión como la novela bizantina «peu de descriptions, malgré tout, sont purement gratuites» así dice, bien, Corinne Jouanno, *L'ekphrasis dans la littérature byzantine d'imagination*, Thèse Paris-IV Sorbonne, 1987 (mcan.), 122.

<sup>28</sup> Cf. Cl. Möller, *Vom Chorlied bei Euripides*, Diss. Göttingen, Böttrop 1923, 67.

<sup>29</sup> Cf. E., *Ba.* 402 - 415 y Jeanne Roux *ad l.*, ed. Paris 1972, II, 386s.

<sup>30</sup> Cf. E., *Hec.* 444 - 473 y Chr. Collard *ad l.*, ed. Warminster 1991, 152ss.

En la *Andrómaca*, tras las amenazadoras órdenes de Hermíone, las mujeres del coro van con el pensamiento al origen, antes de las desventuras troyanas: la disputa entre las tres diosas; pero la primera parte del estásimo<sup>31</sup> trata de la descripción del «valle boscoso» del Ida, lo cual produce una pausa que relaja la tensión, luego se evocan las consecuencias funestas de aquella disputa y, justo después, retorna la acción con la llegada del pequeño hijo de Andrómaca en las manos de Menelao.

Una pausa análoga aparece en el elogio del Ática que abre el tercer estásimo de la *Medea*<sup>32</sup>: le siguen los argumentos con los que las mujeres corintias intentan disuadir a la heroína de su funesto propósito.

También en la *Alcestris*: a la imprevista llegada de Heracles tras la muerte de la mujer sigue, en la primera parte del coro<sup>33</sup>, la idílica descripción de la morada de Admeto, en tiempos lejanos habitada por Apolo; de ahí se repliega en el presente en la segunda parte y, justo después, aparece en escena el cortejo fúnebre.

Se trata de otros tantos casos, para decirlo según Barthes, de «stagnation»<sup>34</sup> del fluir del texto que enriquecen de forma variada la penetrante expresividad del mismo. Valga por todos el elogio de Colono en el segundo *Edipo* (vv. 668ss.); en él todo parece calmarse en la contemplación de la belleza absoluta, pero va unida paralelamente a la meditación del dolor y de la muerte y, si en la *Medea* la relación entre la heroína y la tierra que el coro describía elogiosamente era antifrástica, aquí, entre el canto de los ancianos áticos y el alma del ciego errante, hay una consonancia que resume todo el sentido del drama. Y no solo esto, sino que la admirable *ékphrasis* tiene también un efecto más preciso: mientras que en los casos ya considerados ésta provocaba un olvido momentáneo del presente, aquí da una oscura anticipación del futuro, ya en la reflexión de Antígona con la que se retoma la acción: «Oh tierra exaltada con tantos elogios, ahora te toca a ti probar el esplendor de estas palabras» (vv. 720ss.).

M. Butor ha designado como «cinéma intime» una descripción que, al trasponer una visión por medio del recuerdo, auténtico o imaginado,

<sup>31</sup> Cf. E., *Andr.* 274-293 y A. Garzya *ad l.*, ed. Napoli 1963<sup>2</sup>, 31. Del todo diferente es la *Stimmung* del 4º estásimo aunque se refiera a la vicisitud troyana.

<sup>32</sup> Cf. E., *Med.* 824-845 y *Sch. ad 824* = p. 183s. Schw.

<sup>33</sup> Cf. E., *Alc.* 579-587.

<sup>34</sup> Cf. R. Barthes, *L'ancienne rhétorique* (Paris 1970), en *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, 85-167, en 152ss.

produce en el receptor lo que Barthes llama el «effet du réel»<sup>35</sup>. Eso es lo que sucede con muchas descripciones de la tragedia. En la estupenda tercera parte coral de la *Hécuba*, el primero de los llamados «estásimos ditirámicos» de Eurípides (Kranz)<sup>36</sup>, en el triste recuerdo de las prisioneras, la historia de la noche terrible en que cayó Troya revive como experiencia subjetiva, pero con extrema inmediatez, realizada por los detalles realistas: el esposo que ya reposa en el tálamo, la consorte que se recoge con cintas el cabello antes de ir a su lado, y luego la fuga precipitada —«llevando puesto solo el peplo como una mujer espartana...»—, el adiós a la amada patria. La visión —la misma que J. Pouillon define «vision avec»<sup>37</sup>— aproxima en perfecta unidad las dos primeras parejas estróficas; con el epodo —maldición de Helena— cambia el registro, según el estilo de la gran oda pindárica, de la cual se repite el metro dáctilo-epítrito. Algunos detalles —el tálamo, el lecho— sugieren la comparación con el *fr. tr. ad.* 664 K.-Sn. (¿de una *Andrómaca?*), y también con la *Iliupersis* que ocupa todo el estásimo de las *Troyanas*. Pero aquí la naturaleza de la *ékphrasis* es totalmente diversa: aparece la evocación, pero es revivida con distanciamiento, a modo de una balada que se integra en la acción; se realza también por el inicio épico-hímnico, por el metro predominantemente yámbico y por el hecho de que después la *ékphrasis* continúa en forma «commático-mimética» con las intervenciones de Hécuba y Andrómaca en alternancia con el coro<sup>38</sup>. El mecanismo de la reactualización de un suceso en el recuerdo funciona también en la *Ifigenia en Áulide*, en la descripción, casi un himeneo, de las bodas de Tetis y Peleo, un espléndido cuadro, realizado por la belleza del metro eolio, en contraste con el presente, y funciona, sobre todo, en el inicio docmiaco de la monodia de Ifigenia, allí donde a los ojos de la doncella resplandece la visión del recién nacido Paris expuesto sobre las nieves del Ida<sup>39</sup>. Otras veces se trata de rápi-

<sup>35</sup> Cf. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris 1984, 151.

<sup>36</sup> Cf. E., *Hec.* 905-942 (y A. Garzya *ad l.*, ed. Roma 1984<sup>4</sup>, 104s.). W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, 254s.

<sup>37</sup> Cf. J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946, 65; G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, 206ss. y 203ss.

<sup>38</sup> Cf. E., *Tr.* 511-567 (ss.) y W. Biehl *ad l.*, ed. Heidelberg 1989, 223s., Kranz, *op. cit.*, 254ss.

<sup>39</sup> Cf. respectivamente E., *I. A.* 1036-1080 y 1284-1299, y W. Stockert *ad l.*, ed. Wien 1994, 469ss. y 558ss.



dos centelleos de la memoria que iluminan el conjunto y se detienen en un detalle<sup>40</sup>.

Como se ha visto, sucede que en un coro se contraponen dos momentos: el primero, ecfrástico, cerrado en sí mismo y con una función propia; el segundo, ya no ecfrástico, señala un neto alejamiento y coincide a menudo con el epodo. También sucede que los dos momentos contrapuestos sean ambos ecfrásticos. Ejemplar en este sentido es el segundo estásimo de las *Troyanas*, un típico «Zweistropfenpaarlied» de tipo eurípideo<sup>41</sup>: el primer par estrófico, al evocar la destrucción de Troya obrada antiguamente por Heracles y Telamón, describe la patria del segundo, «Salamina nodriza de abejas», con acentos exaltantes que suenan paradójicos en boca de prisioneras troyanas y que hacen de ellos más bien una loa de Atenas que un lamento por Troya; la segunda, tras el distanciamiento señalado expresamente por los dos versos de cierre (vv. 817ss.), describe la destrucción actual de la ciudad con acentos desesperados que la amarga constatación final ratifica: τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ (vv. 857ss.)<sup>42</sup>. Aún se puede observar que, respecto al segundo episodio, el tercero, dominado por la figura de Helena, llevará cierta disminución de la tensión dramática, y que el estásimo intermedio funciona de ligazón entre los dos, pero por vía antifrástica, la primera de sus descripciones oponiéndose en el tono a lo que precede, la segunda, a lo que sigue. Tal ductilidad en el empleo de la *ékphrasis* parece propia de Eurípides y puede compararse al efecto «rítmico-narrativo» del que habla la doctrina contemporánea<sup>43</sup>.

Los ejemplos más antiguos de *ékphrasis* en tragedia tienen en general una estructura mucho más simple. Se pueden considerar algunos elementos de información, pero de una información, yo diría, «pregnante», en el sentido de que pone la acción o los caracteres o la situación emocional en una cierta perspectiva, más amplia o más restringida según se quiera agrandar o disminuir el campo visual. Pensemos en la primera parte (vv. 78-126) de la párodo de los *Siete contra Tebas*, extrañamente docmiaca: en ella se anuncia la llegada del ejército enemigo, pero se quiere sobre todo suscitar un sentido de pánico desorde-

40 Cf. por ejemplo E., *I. T.* 421-438, *Hel.* 722-725.

41 Cf. Kranz, *op. cit.*, 249.

42 Cf. E. *Tr.* 799-856 y Biehl *ad l.*, ed. cit., 305s.

43 Cf. R. Bourneuf - R. Ouellet, *L'univers du roman*, Paris 1972, 30ss., 36, 109 y 114.

nado y se obtiene confiando la descripción a sensaciones y pensamientos, a imágenes visuales y auditivas en continua alternancia y que a veces confluyen en audaces sinestesias: la polvareda (αἰθερία κόνις) que πείθει como ἄναυδος ἄγγελος «mudo mensajero» (vv. 81ss.), el «estrépito que se ve» (κτύπον δέδορκα) (v. 103). El efecto es aumentado por las súplicas que a menudo interrumpen la descripción, en esto comparables a las interrupciones que provoca el coro —acrecentando el *páthos*— en la monodia de Casandra —pues en realidad se trata más de monodia que de *commós*<sup>44</sup>— en el *Agamenón*. Informaciones pregnantas son también las de Dánao en las *Suplicantes* de Esquilo (vv. 713ss.: calmada descripción de la nave egipcia que llega y sosegamiento de las hijas, cuya plegaria profética acaba de terminar), las de Atosa en los *Persas* (vv. 180ss. y 205ss.: descripción de las visiones oníricas y sugerencia de su significado funesto), las del mensajero en el *Agamenón* (vv. 555ss. y 653ss.: primero la descripción de los tremendos sufrimientos de la guerra felizmente superados y después, en contraste, la del afortunado retorno de Troya por mar como anticipación simbólica de los males futuros ya oscuramente evocados por Clitemestra —vv. 324ss.— en la descripción de la συμφορὰ διπλῆ de vencedores y vencidos).

A su manera, también es informativa la descripción de los escudos en los *Siete* (vv. 387ss.), grandiosa construcción unitaria<sup>45</sup> que tiene también la finalidad de definir a través del λόγος τοῦ σήματος y sus continuas alusiones simbólicas los caracteres de los héroes individuales y sus destinos. La complejidad de la concepción esquilea en el catálogo de los *Siete* no será ensayada de nuevo, no por el Eurípides de las *Suplicantes* (vv. 860ss.) que renunciará a toda disposición ecfrástica para limitarse a notas casi burguesas sobre los héroes individuales; no lo será tampoco por el Sófocles del *Edipo en Colono* (vv. 1313ss.) que decaerá casi en un epitetismo formal. El Eurípides de las *Fenicias*, «esquileando» como casi siempre en su último período, vol-

<sup>44</sup> Cf. Ed. Fränkel *ad l.*, ed. Oxford 1962<sup>2</sup>, 496, bajo la autoridad de Fr. Leo, *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908, 8.

<sup>45</sup> Cf. P. Vidal-Naquet, «Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes*», *A.I.O.N. Seminario di studi sul mondo classico. Archeologia e storia antica*, Napoli 1979, 95-118.

verá al tema de los escudos<sup>46</sup>, pero sin que la descripción tenga una pregnancia particular.

De nuevo en los *Siete* es notable una breve, estupenda *ékphrasis*, absurdamente puesta en duda por alguno<sup>47</sup>, de la nave fúnebre que transporta los cadáveres de los dos hermanos al otro lado del Aqueronte: correspondiente antifrástico de la *θεωρίς* que transportaba cada año las ofrendas a Delos, la nave con sus negras velas hinchadas por el viento provocado por los gemidos de las niñas discurre plácidamente sobre el agua llevando consigo el cumplimiento extremo de la maldición de los Labdácidas<sup>48</sup>. Este es un ejemplo de *ékphrasis* destinada al aumento del patetismo. Otro aparece en la párodo del *Agamenón*, cuando en la narración de los diez años precedentes al retorno del rey se inserta la pausa descriptiva, una pausa «emblemática», que evoca el sacrificio de Ifigenia (vv. 231ss.). Otro más está en el célebre breve coro de la *Ifigenia en Táuride* (vv. 1089ss.) en que las jóvenes esclavas, para describir más intensamente su nostalgia, que quedará insatisfecha, de la tierra de Grecia, se comparan con el *ἄλκυών*, el martín pescador de tristes lamentos (sentimientos absolutamente diversos invaden sin embargo, en la *Helena*, el correspondiente *propemptikón* para la heroína)<sup>49</sup>.

En el último Eurípides, junto a usos de formas esquíleas, se intuye la tendencia a introducir descripciones que tienen escasa ligazón con el conjunto. Por ejemplo, en la «historia sagrada» que tiene como fin unir el episodio de la diosa madre Deméter-Cibeles con el de Helena, que ocupa el segundo estásimo —bellísimo, por otra parte— de la tragedia homónima (ya éste mismo difícilmente vinculable a la idea del drama), se lee en un cierto momento una descripción de la esterilidad y carestía enviadas por la diosa a la tierra que parece todavía más desligada del conjunto<sup>50</sup>. Aún más adelante nos llevan las ya recordadas *ekphrásaes* del *Ión*: escenas esculpidas en el exterior del templo, el tabernáculo cubier-

<sup>46</sup> En la *rhésis* del mensajero, 1106ss.; Antígona y el pedagogo han enumerado ya a los héroes en 118ss., pero sin aludir a los escudos.

<sup>47</sup> Por R. D. Dawe (según costumbre), «The End of *Seven against Thebes* again» = *Dionysiaca*... D. Page, Cambridge 1978, 80s.

<sup>48</sup> Cf. A., *Th.* 853-860, con *Sch. ad l.* = 360s. Sm., y Liana Lupaş-Zoe Petre *ad l.*, ed. Paris 1981, 258s.

<sup>49</sup> Cf. E., *Hel.* 1451ss. y R. Kannicht *ad l.*, ed. Heidelberg 1969, II 374.

<sup>50</sup> Cf. E., *Hel.* 1325ss. y Kannicht *ad l.*, ed. cit., 327s. H. H. Hofmann (*Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides*, Diss. Leipzig, Weida / Thür. 1916, 65) entiende el estásimo como un verdadero *embólimon* en el estilo de Agatón.

to de telas historiadas, los objetos útiles para el reconocimiento del huérfano. Aquí estamos ya en clima pre-alejandrino, se piensa en la *ékphrasis* como παρέκβασις y, por un lado, en Teócrito y Catulo, por otro, en Menandro y Plauto.

Para concluir, esperamos haber mostrado a través de ejemplos que también la *ékphrasis* es un momento no insignificante de la técnica compositiva de los trágicos griegos, y que se tiene que tener en cuenta en toda reflexión que trate de la idea poética y del estilo de sus obras.

*Università degli Studi di Napoli Federico II*

ANTONIO GARZYA