

**MUJER
Y LITERATURA FEMENINA
EN LA AMÉRICA VIRREINAL**

ED. MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015

MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ (ED.)

MUJER Y LITERATURA FEMENINA
EN LA AMÉRICA VIRREINAL

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)



Universidad
de Navarra

GRISO
1990 / 2015



Universidad de
los Andes

INSTITUTO
DE LITERATURA



Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-08-4

New York, IDEA/IGAS, 2015

ÉKPHRASIS DE PERSONA, ETOPEYA, PROSOPOPEYA:
ANTECEDENTES RETÓRICO-POÉTICOS DEL
RETRATO FEMENINO VIRREINAL¹

Javiera Lorenzini R.
King's College Londres

La codificación del retrato femenino virreinal era prescrita, en los tratados retórico-poéticos renacentistas y en los textos clásicos y bizantinos que estos reelaboraban, a partir de diferentes técnicas que permitían al poeta y al orador presentar «ante los ojos» del lector u oyente personajes femeninos con *enargeia*². Los dos procedimientos principales que dicha tradición normaba para la representación de mujeres eran, en primer lugar, la *ékphrasis* o descripción, y en segundo lugar, la etopeya y

¹ Este trabajo es el fragmento de un texto mayor y consigna los avances de una investigación en curso que se enmarca en el Proyecto Fondecyt Regular 1141210 «Retrato poético y poesía de retrato: *ut pictura poesis* entre Europa y América colonial», a cargo de la Dra. Sarissa Carneiro (Pontificia Universidad Católica de Chile).

² En la tradición retórica y poética clásica y bizantina, así como en sus reelaboraciones por parte de los tratados europeos y americanos de los siglos XVI y XVII, la *enargeia* (también denominada *evidentia*, *demostratio* o *hipotiposis*) consistía en aquella potencialidad del lenguaje de «poner ante los ojos» del receptor aquello sobre lo que está discutiendo el discurso, de modo que al oyente, más que estar escuchando, le pareciera efectivamente estar «presenciando» los eventos relatados. La *enargeia* permitía al orador o poeta representar situaciones, objetos, personas, lugares o tiempos con vivacidad y detalle, generando una visualización del discurso y moviendo con mayor facilidad las pasiones de sus oyentes. Para un seguimiento y sistematización de la *enargeia*, ver Plett, 2012 y Webb, 2009.

la prosopopeya. Ambos estaban destinados a dos dimensiones distintas, pero complementarias, de la caracterización: mientras la *ékphrasis* de persona se definía, principalmente, como la descripción o exposición de las características de los retratados, la *ethopooia* o *prosopopoeia* constituía la elaboración de los discursos hipotéticos que estos pudiesen haber pronunciado, a fin de representar su carácter y sus pasiones. En este trabajo, se hará una presentación introductoria de ambos procedimientos en los tratados europeos y en las preceptivas clásicas y bizantinas que los autores de América virreinal emulaban, a fin de configurar un mapa general de las técnicas elocutivas empleadas para la representación femenina en los textos iberoamericanos, y de su teorización antecedente en la tradición europea y clásica. Específicamente, me abocaré al examen de tratados y de textos poéticos de los siglos XVI y XVII.

La *ékphrasis* o descripción es, sin lugar a dudas, el procedimiento visualizante que ha sido más estudiado en las últimas décadas. Al contrario de lo que ha sugerido una lectura parcial de distintos investigadores que, desde la segunda mitad del siglo XX, definieron el procedimiento principalmente como la «descripción o comentario de obras de arte»³, la *ékphrasis*, hasta el siglo XVIII, fue considerada como un procedimiento más amplio. En su primera acepción, esta significaba simplemente «exposición» o «descripción», y era definida, en los ejercicios preparatorios de retórica, como aquel tipo de discurso que «presentaba ante los ojos» objetos, situaciones, personas o tiempos, con vivacidad y detalle. Solo en su segunda acepción, más acotada, la *ékphrasis* constituía el ejercicio de descripción de obras de arte reales o imaginarias, mediante el cual el orador demostraba su elocuencia y virtuosismo por medio de la representación visualizante de su discurso. El retrato femenino europeo e iberoamericano de los siglos XVI y XVII consideraba la primera versión de la figura, entendida ampliamente como descripción, y particularmente, como descripción de personas o «prosopografía».

Definida a partir de sus efectos visualizantes, la *ékphrasis*⁴ era una figura especialmente destinada a la generación de *enargeia*. Los estudiantes

³ Para una revisión de la concepción de la *ékphrasis* como «texto sobre obras de arte», véase la discusión de Ruth Webb (2009, pp. 4-7), quien examina las razones que han llevado a cierta crítica a definir la *ékphrasis* como la descripción de una obra de arte, o más ampliamente, como cualquier tipología que implicase «palabras sobre arte».

⁴ Para una revisión más amplia del concepto de *ékphrasis*, ver Hansen, 2006a y Webb, 2009.

de los siglos XVI y XVII la aprendían recurriendo a los *Progymnasmata* de Aftonio o Hermógenes; la tratadística retórica clásica, en textos renacentistas en latín, y en algunas preceptivas vernáculas que comenzaron a producirse en distintos países europeos y sus colonias. Todos ellos lo definían como un procedimiento que era capaz de exponer «ante los ojos» el objeto descrito, lo que se lograba a partir de la presentación variada y detallada de sus cualidades intrínsecas y de sus circunstancias. Dicha técnica era la utilizada para describir personas, cuya representación textual emulaba, desde el Renacimiento, a la pintura, representando «ante los ojos» del auditor a variados personajes con vividez. Así, por ejemplo, Francesco Petrarca —muy imitado en la tradición *ekphrástica* posterior, tanto en Europa como América⁵— intercala en su *Canzoniere* (1470) diversas descripciones de Laura, a quien describe como una mujer de oro, ébano y rosas:

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo⁶.

[Oro fino la cabeza, y cálida nieve el rostro / Ébano las cejas y los dos ojos dos estrellas / Desde las cuales Amor no tendía su arco en vano, // Perlas y rosas bermejas, el sitio en que recogido / El dolor formaba voces ardientes y bellas; / Llamas los suspiros; las lágrimas, cristal.]

Esta y otras composiciones descriptivas se intercalaban en los poemas dando vividez a las situaciones propuestas, o bien eran presentados como ejercicios íntegros de retrato poético, en los que la estructura del poema completo se definía a partir del ejercicio *ekphrástico*. Su elaboración estaba específicamente normada en los tratados de elocución, que dictaban una figura específica para la descripción de personas, que era denominada, en la mayoría de los casos, como «prosopografía». En *El arte de hablar* (*De arte dicendi*, 1556) Francisco Sánchez de las Brozas define la prosopografía como «la descripción de personas, como Aníbal

⁵ Para una revisión de los parámetros *ekphrásticos* difundidos por el petrarquismo, ver Manero, 2005.

⁶ Petrarca, *Canzoniere*, p. 161, vv. 9-14.

en Livio, o Tersites en Homero» (p. 193), y la vincula a la generación de *enargeia* (*hipotiposis*); por su parte, en su tratado *Epitome troporum ac schematum et gramaticorum et Rhetorum* (1540), Johannes Susenbrotus otorga la siguiente definición:

La prosopografía [...] ocurre cuando una persona real o ficcional es descrita como por medio de una pintura, y es situada ante nuestros ojos en sus rasgos físicos, su atuendo, su carácter y otras características, apropiadas a lo que se está tratando. Ejemplos reales deben ser buscados en historiadores y oradores; ficcionales, en los poetas, pues ellos los proveen en abundancia⁷.

La vinculación que hace Susenbrotus entre la descripción y la pintura relaciona el procedimiento al *ut pictura poesis* horaciano, enfatizando así la conexión de la prosopografía con un género en pleno desarrollo: el retrato moderno⁸.

Los ejercicios de *ékphrasis* de persona (o prosopografía) no consistían, en esta línea, en una descripción «realista» o de corte «psicológica» de los personajes⁹. En cambio, su elaboración estaba normada en los textos retórico-poéticos que preceptuaban distintas técnicas para la exposición de personajes con vivacidad, proveyendo de parámetros para su representación decorosa en el marco de cada género. El gesto subyacente a cada ejercicio de *ékphrasis* no puede ser comprendido si no se accede primero a dichas convenciones y técnicas. Así, en primer lugar, la tradición retórica asociaba la producción de composiciones *ékphrásticas* o de prosopografía al género epidíptico, que tenía como finalidad la alabanza o el vituperio del personaje representado, y que en poesía deriva en géneros como el retrato poético (encomio) o la sátira (vituperio). Según se afirma en la *Retórica a Herenio*, la alabanza o vituperio pueden ser de cualidades extrínsecas (el linaje, la educación, las riquezas, etc.); cualidades corporales (la ligereza, la fuerza, la salud, etc.) y las cualidades

⁷ Susenbrotus, *The Epitome troporum ac schematum of Johannes Susenbrotus: Text, translation and commentary*, p. 83. La traducción es mía.

⁸ La difusión y democratización del retrato moderno, en el marco del *ut pictura poesis*, contribuyó a la popularidad de los géneros textuales que, en los ss. xvi y xvii, imitaban su poder visualizante, intentando emular la efectividad mimética de la pintura. Por ejemplo, ver los trabajos de Bergmann, 1979 y Pace, 1986, que estudian la aplicación de tópicos asociados al *ut pictura poesis* en la poesía de los autores del Siglo de Oro español, en el caso de Bergmann, y en la poesía jacobina, en el caso de Pace.

⁹ Hansen, 2006b.

del alma (la prudencia, la justicia, la fortaleza y sus contrarias). De entre todas ellas, la alabanza de cualidades del alma siempre será la más importante, lo que sugiere que la descripción de la belleza o deformidad física está orientada a la presentación de la belleza o deformidad moral¹⁰.

A partir de esta distinción, autoridades latinas como Cicerón o Quintiliano proponen los llamados *loci* de persona, lugares para la invención de argumentos que definen las circunstancias de los personajes y a partir de los cuales se elabora la loa o vituperio del retratado. Así, por ejemplo, Quintiliano, autor latino ampliamente imitado en Europa y América durante los siglos XVI y XVII, define 11 lugares de persona, que son el origen (*genus*), la nación (*natio*), la patria o ciudad (*patria*), el sexo (*sexus*), la edad (*aetas*), la educación y disciplina (*educatio et disciplina*), la fortuna (*fortuna*), la condición (*conditio*), lo que aparenta ser (*quid affectet*), la lengua, términos raros y extranjeros (*sermo, uerba peregrina e externa*), el nombre (*nomen*) y la forma del cuerpo y complexión (*habitus corporis*). Todos estos argumentos aportaban lugares para la invención de los distintos personajes retratados por la poesía, definiendo los parámetros para su representación decorosa. A ellos se añadían las consideraciones para la invención del carácter (*ethos*) y de las pasiones (*pathos*) de los personajes a partir de su sistematización en la *Ética Nicomaquea*, en la *Retórica* y la *Poética* aristotélicas y en sus imitaciones posteriores. Los oradores y poetas de los siglos XVI y XVII no solo encontraban estos tópicos para la *inventio* en los tratados clásicos, sino en las preceptivas publicadas por autores contemporáneos a ellos, que trasladaban al latín o al idioma vernáculo los lugares comunes relacionados con la descripción de personas.

En el terreno elocutivo, como indica Hansen¹¹, el ejercicio de la *ékphrasis* estaba vinculado con diferentes técnicas que se añadían a la exposición «detallada». Una de ellas era la notación (*notatio*) latina, que consistía, según la *Retórica a Herenio*, en la caracterización rápida y sintética de un tipo humano, describiendo sus «signos particulares» por medio de un retrato deformado que enfatizaba una característica cómica. Así, por ejemplo, George Turberville (1540-1597) escribe un ingenioso epigrama basado en la deformación de rasgos físicos que titula «Of One That Had a Great Nose»:

¹⁰ Hansen, 2006a.

¹¹ Hansen, 2012.

Stande with thy Nose against the Sunne
 With open chaps
 And by thy teeth we shall discerne
 What 'tis o'clock perhaps¹².

[Ponte de pie con la nariz contra el sol / con el buche abierto, / y por tus dientes podremos discernir / quizás la hora]

Otra estrategia que no aparecía en los tratados de retórica latinos era la descripción de personajes siguiendo un eje vertical, de arriba hacia abajo. Ella era preceptuada, en cambio, en los ejercicios preparatorios de retórica o *Progymnasmata*, manuales para aprender el *arte bene dicendi* que fueron elaborados por autores como Teón (s. I-II d.C), Hermógenes (s. II), Aftonio (s. IV) y Nicolao (s. V) y difundidos en Europa a partir del siglo XV con la llegada de los sabios bizantinos. Aftonio, por ejemplo, afirmaba que «es necesario que quienes describan personajes vayan desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies»¹³. Esta técnica se adopta, por ejemplo, en la siguiente *ékphrasis* incluida en el canto V de *Arauco Domado* (1596) de Pedro de Oña, que describe la visión de Fresia por Caupolicán cuando este la ve desnuda en un estanque:

Es el cabello liso y ondeado,
 su frente, cuello y mano son de nieve,
 su boca de rubí, graciosa y breve,
 la vista garza, el pecho revelado;
 de tomo el brazo, el vientre jaspeado
 columna a quien el Paro parias debe,
 su tierno y albo pie por la verdura
 al blanco cisne vence en la blancura¹⁴.

La prosopografía de Fresia, que se baña como una diosa en el estanque, se elabora a partir de la vinculación de las partes de su cuerpo con los elementos tradicionalmente asociados a la tradición petrarquista, como la «nieve», los «rubíes» y el «jaspe», y aplica un tópico frecuentemente visitado también en la tradición europea: la representación de la mujer como una «columna». La *ékphrasis* de arriba abajo expuesta en los *Progymnasmata* privilegia, en primer lugar, las partes altas o «espirituales»

¹² Peterson, 1967, p. 150.

¹³ Aftonio, *Progymnasmata*, p. 254.

¹⁴ Citado en Chang-Rodríguez, 2008, p. 231.

de la mujer, para luego acumular detalles vivaces en forma descendente. Este y otros ejercicios de *ékphrasis* vinculados a la tradición petrarquista y neoplatónica serán muy comunes tanto en Europa como en América, donde se emulan esta y otras tradiciones asociadas a la representación femenina.

Además de la *ékphrasis* o descripción, la tradición retórico-poética europea y americana de los siglos XVI y XVII contaba con otro procedimiento para representar personajes femeninos con *enargeia*. Este se realizaba por medio del despliegue temporal de la interioridad de los personajes, y consistía en la elaboración de sus parlamentos ficcionales, generando una representación de su carácter y sus pasiones. En la terminología griega encontramos este procedimiento bajo las denominaciones de *etopeya* (ἠθοποιία) y *prosopopeya* (προσωποποιία), mientras que en la tradición retórica latina se lo vinculó también a figuras como *sermocinatio*, *dialogismus*, *adlocutio*, *conformatio* o *fictio personae*, entre otros. En las *Institutiones Oratorias*, Quintiliano lo presenta como parte de las figuras patéticas, y entrega la siguiente definición:

Una figura que es aún más audaz, y que requiere de gran fuerza, como pensaba Cicerón, es la ficción de personajes, o *prosopopeya*. Esta figura otorga al discurso tanto variedad como vivacidad, en un altísimo grado. Mediante ella, desplegamos el discurso de nuestros oponentes, como ellos lo harían en un soliloquio; una invención de tal tipo solo tendrá crédito en tanto representemos personas diciendo lo que es razonable suponer que habrían meditado, y así introducimos nuestra propia conversación con otros, o aquellas de los otros con ellos mismos, con aire de plausibilidad; e inventamos persuasiones, o reproches, o alegatos, o elogios, o lamentos, y los ponemos en la boca de personajes que es probable que los hubiesen pronunciado. En este tipo de figura, está permitido incluso traer a los dioses desde el cielo, invocar a los muertos y dar voces a ciudades y estados¹⁵.

En las tradiciones oratoria y poética, por ejemplo, constituyen prosopopeyas el discurso de la Patria en las *Catilinarias* de Cicerón, o alguno de los sucesivos parlamentos que dictan los personajes animados e inanimados de las *Metamorfosis* de Ovidio. Como parte de las figuras patéticas, la prosopopeya, según la definición de Quintiliano, tenía

¹⁵ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 2, 29. He traducido los fragmentos de las *Institutiones Oratorias* de Quintiliano a partir de la versión en inglés elaborada por John Selby Watson en 1856.

como fin principal mover las pasiones del auditorio, por medio de un acto de fantasía mediante el cual el orador creaba los parlamentos de personajes imaginados u objetos personificados. Los discursos de dichos personajes debían ser elaborados conforme a las normas del decoro, a modo de lograr su presentación vivaz. Para ello, al igual que en el ejercicio de la *ékphrasis*, este debía considerar los lugares de persona y el catálogo de caracteres y pasiones expuesto por Aristóteles en la *Ética Nicomaquea* y en su *Retórica*, que otorgaban parámetros verosímiles para la representación de personajes con talante y pasiones adecuadas a su contexto y condición.

Quintiliano unifica en una sola figura, la «Prosopopeya», un procedimiento que en la tradidística grecolatina recibía más denominaciones y era desglosado en distintas variantes¹⁶. La tradición posterior generalmente recogería la distinción elaborada en la *Retórica a Herenio*, que distingue entre el «Dialogismo» (llamado también «etopeya» o «sermocinatio»), como la ficción de discursos dictados por personas, presentes o ausentes¹⁷, y la «conformación» (llamada también «prosopopeya» o «fictio personae»), correspondiente a los discursos pronunciados por seres inanimados, como la Ciudad, la República, u otros. Esta diferencia terminológica se mantiene en los *Ejercicios preparatorios de retórica* o *Progymnasmata*, en los que el procedimiento, llamado genéricamente como «etopeya» (*ethopoía*), se subdividía en la *etopeya* propiamente tal, en la que un personaje determinado o indeterminado enuncia el discurso; la *prosopopeya*, cuando el personaje parlante es un ser inanimado o

¹⁶ Quintiliano hace al respecto una especificación terminológica: «Hay algunos, de hecho, que dan el nombre de prosopopeya solo a aquellas figuras en las que se representan tanto seres como discursos ficticios. Ellos prefieren llamar los discursos ficticios de personas como *διάλογοι* (*dialogoi*), para el cual algunos latinos han aplicado el término *sermocinatio*. Por mi parte, he incluido ambos, de acuerdo a práctica heredada, bajo el mismo nombre, pues con seguridad un discurso no puede ser concebido sin haber sido pensado como el discurso de alguna persona» (IX, 2, 31). Además de la figura de la prosopopeya, Quintiliano también lista entre las figuras patéticas el recurso de la etopeya, una figura más cercana a la *actio* que incluye la mímica del personaje representado, tanto en palabras como en gestos. Esta figura pasará a la tradición posterior, generalmente, con el nombre de «mímis».

¹⁷ Esta primera versión de la figura estaba muy vinculada, originalmente, a su uso en el género judicial, en el que esta se utilizaba muchas veces para traer al discurso los dichos hipotéticos de los oponentes, a fin de desacreditar sus argumentos. En este sentido, la figura de la etopeya se acerca a la ironía y a la alegoría en general, mediante la presentación de argumentos que aportan un doble sentido sistemático.

inventado; y la *idolopeya*, cuando el que habla es un muerto. El ejercicio consistía, según la definición de Teón, en «la introducción de un personaje que pronuncia discursos indiscutiblemente apropiados a su propia persona y a las circunstancias en las que se encuentra»¹⁸; mientras que tanto Hermógenes como Aftonio lo definen como la «imitación del carácter de un personaje propuesto»¹⁹. El ejercicio comenzaba con la fórmula: «¿Qué tipo de discurso hubieran hecho?» y se pedía al alumno que se pusiese en la piel de un personaje conocido de la literatura o de la historia, enfrentado a una situación importante de su vida, y elaborase su discurso. De entre las muchas reelaboraciones que tuvieron estos tratados en la Europa de los siglos XVI y XVII, los *Ejercicios de Retórica* (1569) del español Alfonso de Torres presenta el ejercicio con bastante detalle, subdividiéndolo en distintos tipos. En primer lugar, indica Torres, la etopeya puede ser pasional, de carácter o mixta:

Pasional es esa en que entra en juego la pasión, es decir, la conmiseración de principio a fin. Por ejemplo, qué palabras diría Hécuba frente a la destrucción de Troya. Lo que corresponde son las emociones exaltadas y turbulentas que suelen alterar con vehemencia el ánimo de los oyentes. La de carácter es la que pinta sólo el carácter. Por ejemplo, las palabras que pudo pronunciar un campesino la primera vez que vio una nave. Mixta es la que contiene por igual carácter y emoción. Por ejemplo, las palabras que pudo pronunciar Escipión cuando volvía vencedor de Cartago²⁰.

También, agrega, hay etopeyas simples, cuando el monólogo es del personaje consigo mismo, y dobles, cuando el personaje le habla a otro; y asimismo hay etopeyas sobre personajes definidos o indefinidos, estas últimas correspondientes a personajes tipo, como un avaro o un valiente. En todas estas variantes, el discurso del personaje debía estar elaborado, enfatiza Torres, conforme a las normas del decoro, «pues a un joven frívolo le corresponden unas palabras y a un hombre anciano otras, unas al que da saltos de alegría y otras al soldado o al general valiente, aguerrido o amante de la guerra»²¹.

Respecto del tratamiento de ejercicio de la *etopeya*, Alfonso de Torres no prescribe su presentación siguiendo las partes de la argumentación,

¹⁸ Teón, *Progymnasmata*, p. 132.

¹⁹ Aftonio, *Progymnasmata*, p. 250; Hermógenes, *Progymnasmata*, p. 193.

²⁰ Torres, *Ejercicios de Retórica*, pp. 134-135.

²¹ Torres, *Ejercicios de Retórica*, p. 147.

sino que a partir de un eje temporal que la divide en tres secciones: presente, pasado y futuro. «En el presente», indica,

se relatan el cambio de fortuna de ese momento, las desgracias, calamidades e infortunios que nos afligen. En el pasado se comparan nuestras desventuras con las miserias que nos antecedieron en el tiempo. En el futuro se sacan a colación el desenlace de los acontecimientos, el fin de los males y las decisiones con las cuales podría ponerse algún remedio o alivio a tamaños males y calamidades²².

Distintos modelos de etopeyas que siguen rigurosamente este orden pueden encontrarse, por ejemplo, en el poema épico *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla, que constituye un modelo de obra narrativa en el que los parlamentos de algunos personajes imaginados se intercalan a la voz principal, dando vivacidad al relato. Así ocurre, por ejemplo, con el discurso de Tegalda, introducido por don Alonso, del que reproduzco solo el comienzo:

Movido pues, a compasión de vella,
firme en su casto y amoroso intento,
de allí salido, me volví con ella
a mi lugar y señalado asiento,
donde yo le rogué que su querella
con ánimo seguro y sufrimiento
desde el principio al cabo me contase
y desfogando la ansia descansase.

Ella dijo: «¡Ay de mí!, que es imposible
tener jamás descanso hasta la muerte,
que es sin remedio mi pasión terrible
y más que todo sufrimiento fuerte;
mas, aunque será cosa insufrible,
diré el discurso de la amarga suerte;
quizás que mi dolor, según es grave,
podrá ser que esforzándole me acabe.

Yo soy Tegalda, hija desdichada
del cacique Brancot desventurado,
de muchos hermosa en vano amada,

²²Torres, *Ejercicios de Retórica*, p. 147.

libre un tiempo de amor y de cuidado;
 pero muy presto la fortuna airada
 de ver mi libertad alegre estado,
 turbó de tal manera mi alegría
 que al fin muero de mal que no tenía...»²³

La etopeya de Tegalda continúa por varias estrofas, siguiendo el patrón presente-pasado-futuro prescrito en los *Progymnasmata*. Mientras la primera estrofa constituye una declaración de las pasiones que mueven al personaje en el momento presente, marcado por el sufrimiento, la segunda comienza a introducir las circunstancias de Tegalda, a partir de los *loci* de persona. El tópico de la *fortuna mutabile*, muy tratado en el ejercicio de la etopeya, es desarrollado también en el discurso de Tegalda, cuyo carácter y pasiones se ven mejor reflejadas en este momento decisivo, en que la «fortuna airada» revierte su estado de felicidad. La inclusión de la etopeya otorga variedad a la narración, y proyecta el discurso de Tegalda en el presente de la lectura, haciendo más vívida su presentación «ante los ojos» del lector.

En este y otros ejemplos, la etopeya puede entenderse como un mecanismo de representación de personas con *enargeia* debido, principalmente, a dos razones. En primer lugar, la etopeya constituye el retrato *interior* del personaje, que logra representar aquello que, en el contexto del *ut pictura poesis*, estaba vedado a la pintura: el despliegue en el tiempo de las pasiones y el carácter de los personajes retratados. Lo que el arte pictórico solo lograba presentar en el instante congelado de la imagen mediante el gesto y la expresión, la etopeya lo desplegaba con profundidad y desarrollo temporal, logrando así una forma de retrato que superaba a la pintura. En segundo lugar, el efecto de *enargeia* de la etopeya, a diferencia del de la *ékphrasis*, se generaba principalmente a causa de su utilización del estilo directo y situado, que lograba traer al presente los parlamentos de los personajes, como si se hubiesen estado pronunciando en el «aquí y ahora». Esta actualización de la situación de enunciación, complementada con el uso de figuras patéticas (como la exclamación, la interrogación o el apóstrofe) contribuían a la presentación de una escena de habla ante los ojos del lector, dando un efecto de vivacidad y moviendo las pasiones del auditorio.

²³ Ercilla, *La Araucana*, II, 10, p. 321.

La función visualizante de ambas figuras, la *ékphrasis* y la etopeya/prosopopeya, en la representación femenina, es particularmente evidente en aquellos textos que explícitamente combinan ambos modos de caracterización. Ello ocurre, por ejemplo, en un fragmento de la *Cristiada* (1602) de Diego de Hojeda, donde se relata la aparición de la muerte, personificada como una mujer, ante los ojos del Cristo moribundo. Esta se inicia con una *ékphrasis* detallada de la aparición espectral, que la sitúa «ante los ojos» del lector:

Arde y suspira, y una muerte horrible
de bravo aspecto, de osamenta dura,
cuya fiera presencia y faz terrible
ser la muerte de Dios se le figura,
muerte de grandeza inaccesible,
giganta de altísima estatura,
muerte que ha de pasar se le presenta
y con su sola vista le atormenta.

De espinas y de sangre coronada
cerebro y sienes, cabello y frente,
la venerable cara maltratada
de injurias viles de atrevida gente;
la boca con vinagre aheleada,
y del cuello un cordel grueso pendiente,
y otro en las manos, hórridos despojos,
al alma se le ofrece ante los ojos²⁴.

La vista terrible de la Muerte frente a la cruz es amplificada en el texto, de modo que el lector pueda experimentar, mediante la *ékphrasis* detallada, el mismo terror que «atormenta» a Jesús ante su visión. Ello se logra a través de la descripción acumulativa y vivaz de la imagen que se aparece tanto ante Cristo como ante el lector. La descripción de la segunda estrofa es particularmente interesante, ya que parece fundir, en un solo retrato, la imagen de la Muerte que se aparece a Cristo, y la imagen de Cristo mismo: así, su cerebro y sienes están «de espinas y de sangre coronada» y «la boca con vinagre aheleada», entre otros. El lector no solo presencia la descripción de la Muerte, pero también la de Jesús, lo que sugiere que este, en realidad, está observando su propio cuerpo

²⁴ Citado en Chang-Rodríguez, 2008, pp. 250-251.

moribundo. La inscripción del retrato en los ojos del alma, tópico neoplatónico asociado al *ut pictura poesis*, enfatiza la fuerza y durabilidad de la terrible aparición.

La vivacidad y fuerza de esta *ékphrasis* no agota las posibilidades para la representación de la Muerte. Tras algunos otros párrafos descriptivos, el instante condensado de su aparición ante Jesús llega a su clímax patético por medio de la inclusión de una prosopopeya, que le otorga voz a la negra figura, que se dirige a Cristo con las siguientes palabras:

«La muerte soy», le dice, «soy la Muerte,
a la que tú mismo garganta diste,
¡oh de la eterna vida brazo fuerte!,
cuando a la carne mortal unido fuiste:
contigo lucharé, y podré vencerte
en la naturaleza que naciste
segunda vez de humana y virgen Madre,
si no en la esencia de tu inmenso Padre».

[...] Dijo la Muerte, y con mirar severo
más que con dilatada arenga, dijo;
pintó de sí un retrato verdadero,
breve en palabras y en acción prolijo:
a su rostro mortal y aspecto fiero
del Padre eterno el soberano Hijo
sudó, tembló, cayó en la tierra asombrado;
que aun Dios teme a la muerte y al pecado²⁵.

La prosopopeya otorga vividez al discurso por medio de la actualización presente de la voz de la Muerte, cuyas palabras aparecen como siendo pronunciadas en un aquí y ahora, no solo frente a Cristo, pero también frente al lector. La mudez de Jesús, cuya «garganta» este concede a la Muerte para que le dicte su discurso, simboliza el triunfo de esta sobre aquel, que logra vencerlo debido a su cuerpo mortal. Mediante este discurso (prosopopeya) y su aparición visible (*ékphrasis*) la Muerte logra pintar de sí el «retrato verdadero», que amplifica mediante el discurso (la «dilatada arenga») lo que Cristo pudo haber percibido en un solo instante (el «mirar severo» de la muerte y su matar). Aquello que, en la representación pictórica, habría constituido un solo gesto de la per-

²⁵ Citado en Chang-Rodríguez, 2008, p. 251.

sonificación femenina de la Muerte, en el discurso poético se desarrolla extensamente, por medio de la complementariedad de los procedimientos de la *ékphrasis* y la prosopopeya. Mediante esta presentación, el lector puede llegar a experimentar, en carne propia, el sudor, temblor y caída del Hijo, sobrecogido frente a la aparición poderosa.

Este y otros ejemplos de caracterización femenina en textos virreinales ilustran hasta qué punto el retrato en los siglos XVI y XVII difería ostensiblemente de nuestras composiciones actuales, fundadas en nociones como el realismo documental o psicológico. La representación de mujeres a partir de lugares de persona y de técnicas visualizantes como la *ékphrasis*, la etopeya o la prosopopeya, en cambio, estaba destinada a la generación de diferentes *efectos* en el receptor, a partir de la adscripción a normas fijas de aplicación. Sin lugar a dudas, aún se requiere un estudio en profundidad de las caracterizaciones femeninas en la producción iberoamericana de los siglos XVI y XVII a partir de la identificación de estas convenciones y técnicas, cuyos antecedentes, como hemos visto, se remontan no solo a la tradición retórico-poética europea de los mismos siglos, sino que también a sus orígenes greco-latinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aftonio, *Progymnasmata*, Venecia, Aldo Manucio, 1507.
- Bergmann, Emile L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Chang-Rodríguez, Raquel (ed.), «*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*». *Voces poéticas virreinales*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Madrid, A. de San Martín, 1861.
- Hansen, Joao Adolfo, «Categorías epidícticas da *ékphrasis*», *USP*, 71, 2006a, pp. 84-105.
- Hansen, Joao Adolfo, «Letras coloniais e historiografía literária», *Matraga*, 18, 2006b, pp. 13-44.
- Hansen, Joao Adolfo, «El retrato satírico: composición, *ékphrasis* y *ut pictura poesis*», Presentación efectuada en la Universidad de Chile el 10/10/2012.
- Hermógenes, *Progymnasmata*, Venecia, Aldo Manucio, 1507.
- Manero, María Pilar, «Los cánones del Retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, núm. extraordinario, pp. 247-260.
- Pace, Claire, «Delineated lives: themes and variations in seventeenth-century poems about portraits», *Word & Image*, 2.1, 1986, pp. 1-17.
- Peterson, Douglas, *The English Lyric from Wyatt to Donne*, Princeton, Princeton University Press, 1967.

- Petrarca, Francesco, *Il Canzoniere*, Firenze, Andrea Bettini Libraio-Editore, 1858.
- Plett, Heinrich, *Enargeia in classical antiquity and the Early Modern Age*, Leiden/Boston, Brill, 2012.
- Quintilian, *Institutes of Oratory*, ed. Lee Honeycutt, trad. John Selby Watson, 2006, <<http://rhetoric.eserver.org/quintilian/>> [26/01/2015].
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *El arte de hablar* [1556], ed. Luis Merino Jerez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Susenbrotus, Johannes, *The Epitome troporum ac schematum of Johannes Susenbrotus: Text, translation and commentary* [1540], trad. Joseph Xavier Brennan, Illinois, University of Illinois, 1953.
- Teón, *Progymnasmata*, Roma, Angelus Barbatus, 1520.
- Torres, Alfonso de, *Ejercicios de Retórica* [1569], Alcañiz/Madrid Instituto de Estudios Humanísticos/Laberinto, 2003.
- Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2009.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Estudios Indianos, 2

Este libro pone al alcance del lector una serie de trabajos dedicados a mujeres de la América virreinal, mujeres que fueron escritoras o protagonistas de hechos relevantes en la conquista de diversos territorios de la región. Junto a los estudios dedicados a cumbres de las letras coloniales como sor Juana Inés de la Cruz, deambulan por estas páginas otros que se centran en figuras como Inés Suárez, la Malinche, doña Mencia de los Nidos y doña Mencia Calderón de Sanabria; en mujeres novohispanas corrientes como Teresa Villasana y María Maturana; en monjas como Josefa Azaña y Llano y Úrsula Suárez, o incluso en antiheroínas como Catalina de los Ríos Lisperguer —*La Quintrala*—, entre otras.

Miguel Donoso Rodríguez, doctor en Filología Hispánica, es académico de la Universidad de los Andes (Chile) y miembro asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Ha publicado trabajos sobre novela picaresca española (edición de *Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez); sobre novela satírica y costumbrista española (edición de *Periquillo el de las gallineras*, de Francisco Santos) y otro sobre crónicas de Indias (edición de la *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile*, de Alonso de Góngora Marmolejo). Actualmente está preparando una edición crítica del texto *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile* (1614), de Alonso González de Nájera.



Universidad
de Navarra

GRISO5
1990 / 2015



Universidad de
los Andes



INSTITUTO
DE LITERATURA



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares