

**POESÍA QUE ES PINTURA.  
ÉCFRASIS LITERARIA EN *EXPOSICIÓN*  
DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS**

**POETRY WHICH IS PAINTING.  
LITERARY EKPHRASIS IN *EXPOSICIÓN*  
BY OLVIDO GARCÍA VALDÉS**

Marta Plaza Velasco

Universidad de Vilnius (Lituania)

**ABSTRACT**

The poems of Olvido García Valdés's *Exposición* are based on paintings. This paper analyzes this set of poems paying special attention to the relationship established in them between poetry and painting through literary ekphrasis. In the first part we approach the ekphrasis from a theoretical point of view, trying to offer a definition of this concept, reflect on its theoretical implications and make some methodological considerations. In the second part, the poems are analyzed addressing aspects such as the importance of the paratextual elements, the selection of painters and works that are described, the formal characteristics of the ekphrastic descriptions or the dialectics between the different artistic languages.

**Key words:** Poetry, Painting, Literary ekphrasis, Olvido García Valdés, *Exposición*.

## RESUMEN

En *Exposición* de Olvido García Valdés los poemas están basados en cuadros. Este artículo analiza este conjunto de poemas atendiendo a la relación que se establece en ellos entre poesía y pintura a través de la écfrasis literaria. En la primera parte estudiamos la écfrasis desde un punto de vista teórico, intentando ofrecer una definición de este concepto, reflexionar sobre sus implicaciones teóricas y realizar algunas consideraciones metodológicas. En la segunda parte, se analizan los poemas abordando aspectos como la importancia de los elementos paratextuales, la selección de pintores y obras que se describen, las características formales de las descripciones ecfrásticas o la dialéctica entre los diferentes lenguajes artísticos.

**Palabras clave:** poesía, pintura, écfrasis literaria, Olvido García Valdés, *Exposición*.

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2018.

Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2018.

**Cómo citar:** Plaza Velasco, Marta: «Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición* de Olvido García Valdés», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 29- 64. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

## INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre la poesía y la pintura han sido un tema recurrente tanto en la teoría como en la práctica literaria a lo largo de la historia. El objetivo de este artículo es abordar esta cuestión a partir del análisis de los poemas de Olvido García Valdés recogidos en *Exposición* y, más concretamente, de los ejercicios de écfrasis literaria que en estos se llevan a cabo.

Conviene realizar algunas precisiones en relación a nuestro objeto de estudio. *Exposición* es el título del segundo poemario de Olvido García Valdés, publicado en 1990. En las poesías reunidas de la autora publicadas en 2008, la autora fusionó sus dos primeros poemarios –*El tercer jardín* (1986) y *Exposición* (1990)– en un nuevo libro (*La caída de Ícaro [1982-1989]*), llevando a cabo una reestructuración de los poemas y secuencias, con el objetivo de mostrar «la tela que el tiempo o la vida había ido tejiendo» (García Valdés, 2008: 27). En este nuevo poemario, una de las secciones se titula «Exposición» (García Valdés, 2008: 55-63). Los poemas que vamos a analizar son los recogidos en este capítulo de las poesías reunidas, no el poemario original publicado en 1990.

Nuestro objetivo será analizar la écfrasis literaria en los seis poemas que constituyen *Exposición*<sup>1</sup>. Pondremos nuestra atención, por tanto, en la relación que se establece en ellos entre poesía y pintura. Esta relación, como ya hemos señalado, ha sido una constante a lo largo de la historia de la literatura y de su teoría, y el campo de los estudios interdisciplinares que la abordan es muy amplio. La cuestión de la écfrasis entroncaría con los estudios causales (que trabajan la relación de fuentes o influencias entre unas obras artísticas y otras) y los basados en los elementos formales (que analizan la semejanza o divergencia de lenguajes, técnicas, estilos o elementos compositivos)<sup>2</sup>. Empezaremos abordando este concepto de la teoría literaria, aunque nuestro objetivo no será tanto realizar un estudio teórico exhaustivo de la écfrasis sino, más bien, introducir este concepto evidenciando toda la problemática y complejidad teórica que conlleva, y señalar y reflexionar sobre aquellos aspectos relacionados con ella que resultan de especial interés para construir una base teórica y metodológica adecuada desde la que abordar *Exposición*.

<sup>1</sup> Utilizaremos la cursiva (*Exposición*) en lugar de las comillas para señalar que este conjunto de poemas presenta características comunes y una organización concreta que hacen que pueda ser analizado como un poemario independiente.

<sup>2</sup> Seguimos la clasificación de estudios interdisciplinares sobre poesía y pintura propuesta por María Ema Llorente (2012).

Conviene tener en cuenta, además, que la écfrasis tiene una cierta (y más que cierta) andadura en la literatura española, con énfasis especial en algunas épocas, como señala Natalia Carbajosa (2013: 208-210), quien destaca la importancia de la poesía ecfástica en el Siglo de Oro, las vanguardias y la poesía experimental de los años 60 hasta llegar a la poesía postmoderna:

La postmodernidad continúa con la ruptura emprendida en las vanguardias y transforma al poema ecfástico en un objeto autosuficiente, desprendido del todo de su cualidad de ornamento del cuadro al que alude (Heffernan, 1993: 139). Es el período en el que el poeta se convierte, ante todo, en un cronista de museos que, en lugar de conformarse con los títulos y las explicaciones que acompañan a los cuadros, aporta su versión, a menudo anticfástica, de lo que allí percibe. [...] La poesía ecfástica en España, como es obvio, no ha sido inmune a esta influencia, y así nos encontramos con que autores como Jenaro Talens, José Ángel Valente o Pere Gimferrer exploran [...] esa tensión o resistencia ante la ruptura que es propia de la mirada postmoderna sobre la literatura y el arte. O con otros como Antonio Colinas, que ha hecho de su constante colaboración con artistas plásticos y de su poesía ecfástica [...] una manera peculiar de entender la poesía y el arte (Carbajosa Palmero, 2013: 209-210).

En la tradición de la poesía ecfástica postmoderna se insertaría *Exposición*. La relación con la pintura no es exclusiva de este poemario de Olvido García Valdés, sobre ella nos dice: «Siempre digo que es una relación de compañía, literalmente, que he vivido de modo habitual. Hay épocas en que la relación con determinada obra se vuelve un poco obsesiva. La pintura genera un mundo, al igual que la escritura» (Ramón, 2010: 70). La autora, además de ser poeta y crítica literaria, es una gran apasionada del arte (Castro, 1999: 4) y ha llegado a tener incluso una relación profesional con este –ha redactado textos para catálogos de exposiciones importantes (Yagüe López, 2009)–. Por eso no es de extrañar que en su poesía encontremos un diálogo constante con la pintura que, según Marcos Canteli (2013: 34), se intensifica en tres de sus poemarios: *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990) o *Caza nocturna* (1997). En la segunda parte abordaremos los poemas de *Exposición* a través de este diálogo que establece con la pintura mediante la écfrasis.

## 1. ÉCFRASIS: PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

### 1.1. DEFINICIÓN

La écfrasis es un concepto de la teoría literaria con una larguísima historia y, consecuentemente, con una multiplicidad de significados que, a lo largo de su evolución, han ido apareciendo y desapareciendo para volver a ser retomados después de varios siglos adquiriendo nuevos matices. Por esta razón, definir la écfrasis no resulta una tarea fácil. Para abordarla aquí vamos a partir de una de estas definiciones concretas de écfrasis, la aportada por Murray Krieger (resulta bastante completa y nos servirá como punto de partida para introducir el concepto y sus múltiples significados):

En primer lugar, de forma más restringida y estricta, utilizo écfrasis, como ha sido utilizada por algún tiempo, para referirme al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. Este significado estricto claramente presupone la dependencia de un arte, la poesía, de otro, la pintura o escultura. Es por tanto la forma más extrema de preguntar acerca de la capacidad de las palabras de crear imágenes [picture-making] en los poemas. En segundo lugar puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de su historia, como *cualquier* equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho, su uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural, es decir, representar lo que podría parecer cae más allá de los poderes representacionales de las palabras como meros signos arbitrarios. En tercer lugar, si amplío lo que llamo el principio ecfrástico hasta su sentido más general, puedo verlo en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas (Krieger, 2000: 141-142).

Es decir, según Murray Krieger, el concepto tendría tres significados:

1. Descripción verbal detallada de una imagen visual, el intento de representar con palabras algo que vemos (objetos, personas, lugares, animales, acciones, etc.). Esta definición amplia de écfrasis proviene de la Retórica de la Antigüedad y se relaciona con el término latino *descriptio* (Mesa Sanz, 2010: 173; Lozano-Renieblas, 2005: 30) y con los *progymnasmata* de la retórica helenística (Mesa Sanz, 2010: 174; Alberdi Soto, 2016: 3; Agudelo, 2011: 89; Burton, 2016; Lozano-Renieblas, 2005: 31; Pimentel, 2003: 205), que eran un conjunto de ejercicios mediante los que se instruía a los alumnos de retórica en la práctica de la oratoria, y que se convirtieron en un componente fundamental de la pedagogía retórica clásica y renacentista (el concepto de écfrasis se relacionaba, en concreto, con los ejercicios de descripción) (Burton, 2016). Un matiz importante de esta acepción del término es que se

trata de una descripción verbal «vívida», es decir, que pretende crear en el lector una imagen visual del objeto (persona, lugar, etc.) descrito, crear el efecto de que el objeto está realmente presente ante sus ojos (Alberdi Soto, 2016: 3; Burton, 2016; Agudelo, 2011: 89; Lozano-Renieblas, 2005: 31; Valdivia Baselli, 2005: 4; Giraldo, 2015: 207; Mesa Sanz, 2010: 174). Este pequeño matiz (que sugiere también Krieger) relaciona la écfrasis con otro término de la retórica griega que es el de *enárgeia* (Alberdi Soto, 2016: 3; Burton, 2016; Lozano-Renieblas, 2005: 31; Pimentel, 2003: 205), concepto que agrupa las figuras que apuntan a una descripción vívida y viva (Burton, 2016). Este significado amplio durante mucho tiempo fue el más extendido, pero poco a poco perdió terreno a favor de otro más restringido. Sin embargo, fue retomado y vuelto a poner en juego en los años 90 del siglo XX por algunos autores de la teoría literaria contemporánea como Heffernan y Mitchell (Alberdi Soto, 2016: 3).

2. Descripción literaria de una obra de las artes plásticas (en principio, pintura y escultura, pero también otras). Este significado haría referencia a una figura o recurso literario. El origen de esta acepción del término se encuentra también en la Retórica Antigua cuando, ya en el periodo Tardío (Mesa Sanz, 2010: 173), los *progymnasmata* empezaron a incluir la descripción de obras de arte y, por tanto, se fijó este significado más restringido y estricto del término (Mesa Sanz, 2010: 173; Pimentel, 2003: 205; Alberdi Soto, 2016: 3; Lozano-Renieblas, 2005: 30). Sin embargo, el uso generalizado de este significado de écfrasis se debe a los teóricos literarios del siglo XX (Lozano-Renieblas, 2005: 30; Agudelo, 2011: 82) y, en la actualidad, es el más habitual.

3. Obra literaria que se construye como equivalente verbal de una obra u objeto de las artes plásticas. En este caso, nos encontraríamos ante un género literario menor (o un subgénero) surgido a partir de la figura de la écfrasis (Riffaterre, 2000: 160).

Esta definición triple muestra que la complejidad del concepto no solo se debe a la pluralidad de significados que ha adquirido a lo largo de la historia, sino a que el término se ha aplicado y se aplica a diferentes elementos (es una modalidad discursiva, una figura o recurso literario y un género) y tiene efectos en diferentes niveles (por una parte, es una cuestión vinculada con las técnicas o recursos del lenguaje literario, por otra, implica la relación entre el lenguaje literario y otros lenguajes artísticos). En este sentido, para abordar la cuestión respetando su pluralidad y complejidad, nos parece interesante la propuesta de Luz Aurora Pimentel de considerar la écfrasis como una práctica discursiva – «práctica

discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico otro, extiende sus límites textuales para convertirlo en texto e incorporarlo como tal» (Pimentel, 2003: 206)–.

Para profundizar en las especificidades de la écfrasis literaria, resulta útil acudir a las diferencias entre esta y la écfrasis crítica (la realizada en la crítica o la historia del arte) tal y como las presenta Michelle Rifaterre (2000: 162) y que resumimos en el siguiente cuadro:

Tabla 1: Diferencias entre la écfrasis literaria y la crítica según Rifaterre (2000: 162)

ÉCFRASIS CRÍTICA	ÉCFRASIS LITERARIA
Parte de un cuadro real, un cuadro que efectivamente existe.	Parte de un cuadro que puede ser real o ficticio, es decir, basta con presuponer un cuadro.
Se basa en el análisis formal de su objeto.	No supone un análisis o descripción objetivos, sino que se basa en una idea del cuadro, una imagen del artista, en lugares comunes sobre el arte, etc.
Expresa juicios de valor (condena o elogia) justificados explícitamente a partir de fundamentos estéticos.	Está relacionado con el elogio, el encomio, se busca la admiración de la obra de arte.
Se basa en obras de arte cuyo valor es independiente del contexto, que se bastan a sí mismas.	Las obras de las que parte pueden tener valor por sí mismas, pero además frecuentemente cumplen una determinada función en el contexto literario en el que aparecen (forman parte del decorado, motivan actos o emociones de los personajes, tienen función simbólica, etc.) y, en este sentido, tienen un efecto de realidad.

## 1.2. IMPLICACIONES TEÓRICAS

A nivel teórico, la écfrasis es un fenómeno muy interesante puesto que, como señala Natalia Carbajosa, tiene ricas connotaciones que:

[...] se manifiestan, al menos, en dos sentidos: el epistemológico (por cuanto la écfrasis revela el modo como un sujeto que ve se relaciona, a través de las palabras, con aquello que es visto) y el semiótico (por cuanto, además, la écfrasis explora la referencialidad del signo verbal cuando éste no se aplica a un referente real sino a otro signo anterior, en este caso el visual) (Carbajosa Palmero, 2013: 207).

Comencemos explorando las implicaciones semióticas. Tras el problema de la écfrasis, como representación verbal de una imagen visual, subyace un tema tan complejo como es la relación entre el signo y su referente (Alberdi Soto, 2016: 2), cuestión que se

vuelve especialmente interesante y adquiere un nuevo alcance cuando el objeto de la descripción es una obra de arte, ya que no solo entran en juego los límites entre el lenguaje y la realidad, sino también entre la realidad y la ficción, y entre los diferentes lenguajes artísticos.

La écfrasis parte del principio de mimesis, es decir, se trata en principio de una imitación. De hecho, por esta razón, muchos autores la relacionan con el realismo o hablan de su carácter realista –por ejemplo, Mesa Sanz (2010: 175); Agudelo (2011: 88) y Giraldo (2015: 208)–. Ahora bien, al tratarse de la imitación de una imitación de la realidad, como mínimo, se da una doble mimesis («Como el texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble» [Rifatterre, 2000: 161]), y en los casos en los que se describen obras de arte basadas, por ejemplo, en mitos u obras literarias, la mimesis se multiplica. Sin embargo, como muchos autores han señalado, esta mimesis es ilusoria:

La imagen visual que la écfrasis intenta traducir en palabras obviamente se pierde en la traducción. La representación verbal toma gradualmente el poder de un objeto que se sostiene por sí mismo y que ya no se apoya en otra representación tangible extra-textual [...].

Así que la idea de una imitación inocente ya no se aplica, ni siquiera para un género como la écfrasis que en apariencia fue creado expresamente con propósitos miméticos. En consecuencia, el género es utilizado para permitir la *ficción* de una écfrasis, una imitación ilusoria de lo que no existe fuera de la creación verbal del poema. La écfrasis literal se ha convertido, gracias al poder de las palabras, en una ilusión de écfrasis. El principio ecfrástico ha aprendido a manejarse sin la écfrasis literal a fin de explorar más libremente los poderes ilusorios del lenguaje (Krieger, 2000: 149-150).

Para explicar la forma en que se lleva a cabo esta imitación ilusoria, los teóricos y críticos han utilizado diferentes símiles. Así se ha hablado de la écfrasis como interpretación, como traducción y como intertextualidad o intermedialidad.

1. La écfrasis como interpretación. La descripción ecfrástica se basa en una obra de arte, pero no se limita a describirla o representarla, es decir, incluye más aspectos que la simple descripción de la obra inicial, de modo que el lector cuenta, para realizar su lectura, con toda una serie de indicios metalingüísticos (títulos, referencias a técnicas, a géneros, a temas, etc.) y hermenéuticos (porque se sustituye la representación visual por la verbal y, en este proceso, la descripción se convierte en una interpretación, que además puede presuponer determinadas interpretaciones o comentarios anteriormente realizados sobre la obra). En este sentido, podemos describir la écfrasis como metalenguaje, como discurso interpretativo (Rifatterre, 2000: 162-164, 166).



2. La écfrasis como traducción. La écfrasis también puede ser considerada como la traducción verbal de una imagen visual, una traducción que afectaría tanto al código –paso del lenguaje plástico (pictórico, escultórico, etc.) al lenguaje literario– como al canal –conversión de un objeto plástico en un texto–. A través de esta traducción, de este cambio de código y canal, el escritor lleva a cabo inevitablemente una recreación de la obra de arte original, que puede suponer tanto una resignificación o interpretación de esta como una reproducción lingüística de sus procedimientos visuales (Valdivia Baselli, 2005: 3-8; Giraldo, 2015: 208).

3. La écfrasis como intertextualidad o intermedialidad. La écfrasis supone la puesta en relación de un texto literario con una obra de arte, por eso puede ser entendida como una práctica intertextual (al tratarse de un texto que toma como referencia a otro texto, aunque se trate de un texto no verbal) o intermedial (ya que relaciona textos de dos sistemas semióticos diferentes). Esta remisión (intertextual e intermedial) a la obra de arte por parte del texto literario, por un lado, lleva a cabo una resignificación de la obra de arte (a través de procedimientos de selección, jerarquización y organización) y, por otro, produce en el texto literario una transformación, fruto de la interacción y la hibridez que se da entre lo lingüístico y lo visual a través de ella (Pimentel, 2003: 206-208). Además, hay que tener en cuenta que:

La intertextualidad en la écfrasis podría ser también doble, pues no sólo está dada por la alusión directa al objeto visual, sino también por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen (Giraldo, 2015: 207).

En definitiva, lo que estos tres símiles tienen en común es que hacen hincapié en el hecho de que, a través de la écfrasis, el escritor no se limita a describir la obra de arte que toma como referencia, sino que lleva a cabo un trabajo de resignificación y transformación, que no solo opera sobre la obra de arte sino que en ocasiones llega incluso a afectar al mismo texto literario<sup>3</sup>.

La écfrasis también tiene implicaciones a nivel epistemológico porque llama la atención sobre el mecanismo de la percepción:

---

<sup>3</sup> Además de las transformaciones que se pueden dar en el texto literario por ese incremento de lo visual que acabamos de comentar, hay que tener en cuenta que, como señala también Pimentel, «el texto visual, por su propia materialidad, así como por todas las *otras* significaciones potenciales, opone resistencia a la resignificación que el texto ecfrástico opera, produciéndose así interesantes efectos de sentido irónico [...] o simbólico [...]» (Pimentel, 2003: 209).

[E]n modo alguno se puede definir la écfrasis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquélla nos presenta –objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico– reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira.

En definitiva, la écfrasis quiere representar el cuadro, y en efecto su nombre responde a ésta y no a otra intención. Pero como la interpretación precede a la representación, quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. Si la écfrasis es un enunciado para el historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación (Riffaterre, 2000: 174).

En palabras de Efrén Giraldo, la écfrasis literaturiza «la experiencia del espectador frente a la obra de arte» (Giraldo, 2015: 206). En este sentido, nos parece acertada la metáfora que propone Juan Francisco Mesa al comparar la actitud estática y la mirada atenta del sujeto de la enunciación en la écfrasis con la del «pintor o el aprendiz de pintor ante una obra de arte que quiere reproducir» (Mesa Sanz, 2010: 174). Además, la écfrasis aspira a crear en el lector el efecto de encontrarse realmente ante esa obra de arte descrita, es decir, se propone reproducir en el lector esa misma actitud y mirada atenta, y estimular su imaginación<sup>4</sup>. Mediante este procedimiento, representa «el mismo acto de mirar y de percibir la realidad» (Carbajosa Palmero, 2013: 207) y plantea una reflexión sobre este.

### 1.3. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

A continuación, realizaremos algunas consideraciones metodológicas que pueden resultar de ayuda a la hora de emprender el análisis práctico de la écfrasis y, más en concreto, del subgénero poético de la écfrasis (aunque muchos de nuestros planteamientos podrán ser trasladados al análisis de otros tipos). El análisis de un poema ecfrástico no es muy diferente del de otro tipo de poemas, pero sí presenta unas especificidades que es necesario tener en cuenta, sobre todo porque, al analizarlo, no bastará con comentar el poema en sí, sino que habría que analizar también su relación con la obra artística que describe y la dialéctica que establece entre los diferentes lenguajes artísticos.

<sup>4</sup> Algunos teóricos han destacado la importancia de la fantasía y la imaginación para que la écfrasis cumpla su objetivo. Agudelo, por ejemplo, hace referencia a esta cuestión citando a Mitchell y Lozano-Renieblas (Agudelo, 2011: 77, 85, 89-90).

Antes de comenzar el análisis de un poema ecfástico deberemos atender al contexto discursivo en el que este aparece, es decir, a la relación que establece con el texto o conjunto de textos en el que está inserto. Así, por ejemplo, pueden resultar significativos para el análisis de la écfrasis los elementos paratextuales del libro o poemario, su organización en capítulos o apartados, la situación concreta del poema en ellos y su relación con los poemas inmediatamente anteriores y posteriores, si el libro contiene otros poemas ecfásticos o no y cómo se vincula con ellos, la función de la écfrasis en relación con el tema del poemario, etc. Además, los elementos paratextuales del poema (títulos, lemas, dedicatorias, citas, epígrafes, etc.) suelen ser bastante importantes en la poesía ecfástica puesto que pueden ofrecer importantes claves de interpretación. Por ejemplo, pueden señalar el título de la obra de arte, el nombre del pintor o artista, el tipo de arte (pintura, escultura, arquitectura, etc.), la técnica u otros detalles.

Si la écfrasis es una práctica discursiva que llama la atención sobre la percepción y la enunciación, es lógico que debamos prestar especial atención a la estructura comunicativa del poema y a cómo ésta se representa en el texto. En primer lugar, será necesario considerar el sujeto de la enunciación y la actitud lírica, y analizar la figuración del hablante lírico como espectador, cómo se representa la mirada, cuál es la actitud del sujeto de la enunciación ante el objeto descrito y cómo aparece textualizada, si aparece alguna apelación al lector, etc. En segundo lugar, podremos examinar la presencia o no en el texto del contexto extralingüístico en el que se produce la enunciación (obviamente considerando este contexto a un nivel ficcional, independientemente del hecho de que se haya dado o no en la realidad).

La écfrasis supone el trabajo de dos diferentes lenguajes artísticos a la vez, la pintura (vinculada al sensorialismo, lo visual y la espacialidad) y la literatura (relacionada con la inteligibilidad, lo verbal y auditivo y la temporalidad), y, al jugar con todos estos registros a la vez (creando dinámicas entre lo sensorial y lo inteligible, lo visual y lo verbal o auditivo y lo espacial y lo temporal), las posibilidades expresivas y la libertad imaginativa aumentan (Krieger, 2000: 144-145; 156-158). Es decir, esta pluralidad de lenguajes artísticos tiene efectos tanto en el plano de la imagen como en el del lenguaje.

La figuración se verá afectada, obviamente, porque la écfrasis parte de una imagen visual para crear una imagen verbal que tiene el objetivo de generar una imagen visual en el lector, y nuestro análisis deberá tener en cuenta esta oscilación y evidenciar los mecanismos que el texto pone en juego para construir estas imágenes a caballo entre lo verbal y lo visual, lo inteligible y lo sensorial, lo temporal y lo espacial. En relación a esta cuestión, resulta

interesante la idea que plantea Luz Aurora Pimentel (2003: 206-207) cuando propone aplicar a los textos ecfrásticos el término «iconotexto» –concepto que, en principio, designa textos como los cómics o las Biblias ilustradas, donde realmente encontramos textos e imágenes yuxtapuestos. Con ello la autora quiere hacer hincapié en que en la descripción ecfrástica:

[...] no sólo la representación visual es leída/escrita –de hecho *descrita*– como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual[,] [...] una suerte de objeto plástico verbal (valga la paradoja) que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la ecfrasis ha sido inscrita (Pimentel, 2003: 206-207).

Partiendo de esta idea, Pimentel propone hacer una lectura iconotextual de la écfrasis, esto es, una lectura creativa que también trabaje y juegue en y desde ese espacio intermedio entre el texto verbal y el objeto plástico en el que se sitúa y se construye el texto ecfrástico.

Esta transformación de la imagen, se traduce, en el plano del lenguaje, en la utilización de una serie de recursos formales que contribuyen a esta expresión sintética entre lo verbal y lo visual. Entre los recursos léxico-semánticos recurrentes en los textos ecfrásticos encontramos: uso de léxico relacionado con la mirada y la visión, la pintura, los colores, los materiales, las formas, etc.; abundancia de símiles y metáforas; relato que completa o va más allá de la imagen o escena descrita; etc. (Agudelo, 2011: 90). Entre los recursos gramaticales: recursos de cohesión textual como repeticiones, anáforas directas y asociativas, catáforas, elipsis, utilización de conectores, etc.; juego con los tiempos verbales para representar cambio de perspectiva; uso constante de partículas espacio-temporales y de deícticos; etc. (Mesa Sanz, 2010: 178 y 193-195).

Otro aspecto interesante de la écfrasis es su dimensión lúdica. A lo largo de nuestra exposición ha quedado sugerido el importante papel de lo lúdico en esta práctica discursiva<sup>5</sup>: tiene su origen en el interés o fascinación provocado por una obra plástica, partiendo, así, de un *juego* de miradas y percepciones; se trata de un *juego* descriptivo, de imitaciones que se multiplican, en el que muchas veces la realidad y la ficción parecen *jugar* al escondite (ya que

---

<sup>5</sup> El carácter lúdico de la écfrasis ha sido también señalado por otros autores como Giraldo (2015: 208) y Carbajosa Palmero (2013: 208).

puede partir de un cuadro real o imaginario, puede realizar añadidos que no se encuentran en la obra original, etc.); se trata también de un *juego* interartístico, que vincula dos obras pertenecientes a diferentes artes para fusionarlos (convirtiendo el objeto plástico en texto y dotando al texto de dimensión visual); fusión que tiene lugar a través de un *juego* interpretativo, de traducción o intertextual/intermedial y que se materializa a través de un trabajo formal que *juega* a columpiar el lenguaje entre lo verbal y lo visual, lo inteligible y lo sensorial, lo temporal y lo espacial, etc. Ahora bien, este carácter lúdico de la écfrasis no se limita al plano de la enunciación, sino también compete al de su recepción ya que la écfrasis invita al lector a entrar en el juego: dejar volar la imaginación para «mirar» ese cuadro cuya descripción está leyendo, deducir los datos de la obra o del artista que el autor no incluye, investigar, interpretar, etc. En nuestro análisis tendremos que tener en cuenta esta cuestión y no solo participar en el juego, como lectores del poema que en definitiva somos, sino también evidenciar cómo el texto lo propone y establece sus reglas.

Por último, es lógico que el análisis de un poema ecfrástico incluya algunas conclusiones sobre la propia écfrasis en las que se realice una valoración sobre la función que cumple, el tipo de relación que establece el poema con la obra de la que parte, si trabaja la fusión de lenguajes artísticos y cómo lo hace, etc. Entre las múltiples funciones posibles de la écfrasis destacamos tres (que pueden darse conjuntamente):

- El encomio. La écfrasis supone siempre un elogio, un ensalzamiento de la obra de arte. Pero no se trata de un elogio directo, sino de un elogio indirecto resultante de la elección de la obra o cuadro (que ya presupone su éxito o interés), de la presencia implícita del pintor, de la descripción admirativa, etc. (Riffaterre, 2000: 166-169).
- Proporcionar estatismo y quietud para propiciar la reflexión. La descripción de la obra de arte puede ser el punto de partida para la introducción de digresiones, pensamientos, etc. (Mesa Sanz, 2010: 175).
- Dinamizar la imagen visual dotando a la descripción de un impulso narrativo. La écfrasis puede representar la obra añadiendo un antes y un después, sus causas y sus efectos, etc. Es decir, puede inscribir la imagen en un *fluir* temporal y causal o, lo que es lo mismo, narrativo (Pimentel, 2003: 208-209).

Respecto a la valoración global del tipo de relación que el texto literario establece al final con la obra de arte, a muy grandes rasgos, podemos decir que existiría una amplia gama de posibilidades que irían desde la casi independencia (cuando la obra de arte es un mero punto de partida para el poema, que podría ser más o menos entendido sin tener

conocimiento de la obra en cuestión) hasta la dependencia total (cuando se da una especie de simbiosis o dialéctica radical entre las dos obras, al asumir el texto literario algunas de las características y las formas de expresión de la obra plástica).

## 2. ÉCFRASIS LITERARIA EN *EXPOSICIÓN* DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

La estructura de nuestro análisis de *Exposición* será la siguiente: en primer lugar, analizaremos el título; en segundo, la selección de pintores y obras, y su disposición en el poemario; en tercer lugar, comentaremos cada uno de los poemas; por último, intentaremos extraer algunas conclusiones.

### 2.1. *EXPOSICIÓN*

El título del poemario ya nos señala directamente la relación con la pintura. El primer significado al que nos remite el vocablo «exposición» es a ‘una exhibición pública de obras de arte’. De esta manera, el lector, comenzará la lectura predispuesto a dar un paseo por una especie de galería poética para observar diferentes cuadros. Este tema pictórico además es una constante en la poesía de la autora. En este sentido, el conjunto de poemas que nos ocupa va a trabajar la écfrasis a dos niveles: por una parte, cada poema describe un cuadro; por otra, cada cuadro se presenta como una obra pictórica y el conjunto de poemas como una exposición.

Sin embargo, si conocemos bien la poética de la autora y si tenemos en cuenta que, más que el cuadro, la écfrasis descifra al sujeto que mira, comprenderemos que el significado de «exposición» no se agota en este sentido artístico, sino que tiene también que ver, como señala Antonio Ortega (Ortega, 1999: 9), con el «exponerse» de una subjetividad, así que el lector deberá también estar atento a ese yo siempre complejo que se va a exponer, a presentar, a través de sus percepciones.

### 2.2. PRESENTACIÓN, SELECCIÓN Y DISPOSICIÓN DE LOS PINTORES Y OBRAS

Al abrir el poemario, como al entrar en una galería o sala de exposiciones, el lector se encuentra con seis poemas-cuadro, que aparecen sin título –como es frecuente en la poesía

de la autora (Yagüe López, 2003: 5; 2009)– y con el nombre de un pintor o artista entre paréntesis y en cursiva al final del poema, como una especie de firma. Se establece así una especie de juego en el que el lector tendrá que o podrá adivinar de qué obra se trata. Juego que, en ocasiones, resultará difícil. Por ejemplo, en nuestro caso, hay dos obras que nos han resultado difíciles de identificar y sobre las que seguimos sin estar totalmente seguros. Se da así una dinámica satisfacción–frustración. Al mismo tiempo, esta ausencia del título de la obra pictórica como indicio metalingüístico con el que puede contar el lector nos sugiere que esa identificación del cuadro tal vez no sea tan necesaria para la comprensión del poema. Es decir, que el poema parece desvincularse del intertexto del que parte, presentándose como una identidad independiente que no se limita a la mera descripción de la obra de arte, sino que expresa algo más (si esto es de hecho así o no, lo comprobaremos a lo largo de nuestro análisis). Por otra parte, la explicitación del nombre del artista al final del poema le confiere a estos importancia y relevancia, y está relacionada con esa función de encomio de la écfrasis, ya que cada poema parece presentarse como un homenaje al artista que nombra.

Respecto a la selección y disposición de artistas y obras que realiza Olvido García Valdés en *Exposición*, es la siguiente:

1. Margarethe von Trotta (*Locura de mujer*, 1982) y Ambrogio Lorenzetti (*Castillo a la orilla del lago*, ¿?).
2. Juan de Flandes (¿? *Cristo resucitado se aparece a su madre*, aprox. 1496).
3. Sir Edward Coley Burne-Jones (*El rey Copbetua y la muchacha mendiga*, 1884).
4. Sandro Botticelli (*Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*, 1483).
5. Piero della Francesca (*Anunciación del Políptico de San Antonio*, 1468-1470).
6. Amadeo de Souza-Cardoso (*Los galgos*, 1911).

Esta selección y su disposición no parecen seguir ningún criterio temático ni cronológico, puesto que nos encontramos con obras de una temática variada y que pertenecen a épocas y movimientos artísticos muy dispares (desde el gótico a las vanguardias y el cine contemporáneo). Por tanto, la selección y disposición de los poemas-cuadros en esta «exposición» no tiene tanto que ver con una idea previa y general que la animaría y organizaría, sino más con bien dos aspectos importantes tanto en la práctica ecfrástica como en la poética de la autora: los mecanismos de la atención y la fascinación. Sobre estas nos dice la autora:

Tiene que ver también con la atención, que mencionábamos, y que he llamado a veces «fascinación», eso que se da cuando un objeto nos ocupa por entero. No es que vayamos hacia él, ni que lo tomemos, sino todo lo contrario, nos ocupa enteramente; nosotros nos hacemos vacíos y eso que está ahí afuera nos ocupa por completo (Ramón, 2010: 71).

Es decir, nos encontramos ante la descripción de un conjunto de cuadros expuestos porque tienen en común el haber captado la atención, haber fascinado, a la poeta.

### 2.3. [ES PRIMAVERA] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 57-58)<sup>6</sup>

El primer poema de la *Exposición* es el único que aparece con una referencia doble: a la cineasta alemana Margarethe von Trotta y al pintor italiano Ambrogio Lorenzetti. Nos encontramos, por tanto, ante dos intertextos, uno filmico y uno pictórico, uno contemporáneo y otro gótico: la película *Locura de mujer* de Margarethe von Trotta y el cuadro *Castillo a la orilla del lago* de Ambrogio Lorenzetti. Respecto a esta última referencia, hay que señalar que se trata de una pintura que durante mucho tiempo se atribuyó a Ambrogio Lorenzetti, pero que en la actualidad se atribuye a otro pintor italiano, Stefano di Giovanni, conocido como Sassetta (*Traveling in Tuscany*, s.f.).

---

<sup>6</sup> Para evitar que la abundancia de referencias dificulte la lectura, indicaremos en el título del apartado la referencia de la página o las páginas donde se encuentra el poema en cuestión y no la repetiremos en los fragmentos citados a lo largo del análisis.



Figura 1: Sassetta (?), *Castillo a la orilla del lago* (Pinacoteca Nazionale di Siena)



Referencia:

Foto cedida por y reproducida con el permiso del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Polo Museale della Toscana.  
Foto © Pinacoteca Nazionale di Siena.

Respecto a la película, trata de la amistad entre dos mujeres, Olga (profesora de literatura de mujeres, fuerte e independiente) y Ruth (una pintora que en un principio solo pinta versiones en blanco y negro de obras de arte de otros pintores –según afirma, ella hasta sueña en blanco y negro–, con problemas familiares con su marido y su madre, lo que le lleva a tener problemas de relación con los demás y cierta tendencia al suicidio). Ambas mujeres se conocen en una masía antigua que el cuñado de Ruth y amigo del exmarido de Olga tiene junto a sus viñas y empiezan una extraña y fuerte amistad.

El poema pone en relación estas dos obras, que en realidad no están relacionadas (es decir, que el cuadro no aparece en la película). Está dividido en tres partes diferenciadas claramente y numeradas. La primera y la tercera forman una especie de secuencia narrativa basada en una escena de la película, en la que se inserta la segunda parte, que describe otra escena en la que aparece el cuadro.

El poema empieza con una localización temporal y espacial: «Es primavera,/ya no llevan abrigo las muchachas/ y tú te has levantado pronto,/ caminas por la calle, irás a verla». Esta secuencia narrativa nos cuenta, por tanto, un paseo matinal en búsqueda de «ella». La actitud lírica es de apóstrofe, y por la referencia intertextual podemos «rellenar» esos dos pronombres. Sabemos que ese «tú» al que se dirige el hablante lírico se identifica con la protagonista de la película, Ruth, que va en busca de su amiga Olga. A continuación una breve enumeración descriptiva de lo que hay en la calle. Donde habría que destacar la importancia de lo sensorial y también la presencia de la luz («la luz, esa luz excesiva»), tan importante en la poesía de Olvido García Valdés (Ramón, 2010: 70). Tras esa breve enumeración descriptiva, vuelve la narración «un niño te mira», «tu imagen, de pronto, en el cristal», «alguien te deja paso/y muy despacio vas a verla». En este punto se interrumpe la secuencia y encontramos la segunda parte del poema. Aunque este paseo matutino no se identifica con ninguna escena concreta de la película, sí que es muy parecido a muchas de ellas, en las que la protagonista va a buscar o a espiar a su amiga.

La segunda secuencia parte del cuadro de Lorenzetti/Sassetta. «Formas rapaces volaron en el lienzo/antes de la quietud./La quietud: el mundo se ha dormido». Aparece en el primer verso la palabra «lienzo», que nos remite a la descripción de un cuadro, en el que destaca la quietud –otro de los temas fundamentales de García Valdés (Ramón, 2010: 70)–, y esas formas rapaces que «volaron» y ya no están en el cuadro (notemos el contraste entre este pasado marcado por el pretérito indefinido y el presente de la reproducción de la pintura de Lorenzetti y de la enunciación, que se marca con el uso del pretérito perfecto y del presente). A continuación vuelve a aparecer el apóstrofe «has estado pintando –ahora sólo copias-/ la barca, el castillo en la playa,/el lago -¿el mar?-. / Ambrogio Lorenzetti en blanco y negro». En la película, la protagonista al principio solo hace copias en blanco y negro de cuadros famosos y la forma en que el poema pone en relación las dos obras es describir una de estas escenas en la que supuestamente la protagonista hace una copia de esta pintura de Lorenzetti, lo que realmente en la película no existe. Después encontramos una descripción de la supuesta copia en blanco y negro del cuadro *Castillo a la orilla del lago* (nos encontraríamos, por tanto, ante la representación de una reproducción ficticia de un cuadro real): «Es gris el mar, es gris en tu pintura/el agua verde que dura ya seis siglos,/negra la barca, negro/ el castillo y los viñedos al fondo» (interesante la utilización de los colores: esa antítesis «es gris en tu pintura/el agua verde», la insistencia en el negro y las repeticiones). Después aparece un símil en el que se identifica ese paisaje con el paisaje de un cuento, pero

un cuento en el que «no existe una bella durmiente», «no es un mundo de sueño el que describes/sino un mundo de ausencia», y es esta ausencia la que se destaca de la pintura «ni una figura humana, nada animal o móvil/en el quieto paisaje». Esta parte termina volviendo al primer verso, pero añadiendo una reflexión que relaciona esa quietud con la vida y con la ausencia.

Esa quietud es de repente interrumpida por la luz, el ruido y la gente de la calle. Es el comienzo de la tercera parte, que enlaza con la primera. Volvemos al paseo y en él nos quedamos, no hay desenlace narrativo, sino solo reflexión, una reflexión sobre la percepción («la vida es blanco y negro en el espejo»), y la subjetividad asociada a ella, una subjetividad compleja que siente miedo («No existen tús [...] / existe un tú que sabes que no existe [...] / no existen tús, ya sólo existe el miedo / ese yo que es el miedo»). Aparece aquí otro de los temas recurrentes de García Valdés, la subjetividad extrañada (Ortega, 1999: 9; Yagüe López, 2003: 10; Canteli, 2013: 35). El poema acaba volviendo al cuadro con una sinestesia «y el silencio del mar».

Vemos que en este poema aparecen varias de las características de la poesía ecfrástica que hemos señalado: utilización de léxico relacionado con los colores y con la pintura; juego con los tiempos verbales; las repeticiones; comparaciones; introducción de elementos que van más allá de la imagen, etc. Además, plantea dos cuestiones interesantes. Por un lado, ese intertexto doble hace surgir toda una serie de preguntas en relación a los límites de la écfrasis: ¿puede ser el cine objeto de una descripción écfrástica? ¿Se puede considerar que el poema realiza una doble écfrasis (una écfrasis dentro de la écfrasis) al describir como imágenes varias escenas de la película (el paseo y el momento en la protagonista pinta la reproducción de Lorenzetti) y, dentro de una de esas descripciones, describir el cuadro? ¿O se trataría más bien de una única écfrasis (la del cuadro) insertada dentro de un marco narrativo que se correspondería con la referencia a la película? Por otro lado, aparece la cuestión de la mímesis múltiple y la puesta en cuestión de los límites entre lo real y lo ficticio. Se trata de una imitación triple, la representación (poema) de la representación (copia en blanco y negro) de una representación (el cuadro real) y, además, se trata de la descripción de un cuadro ficticio no solo por el hecho de que esa copia en blanco y negro no exista en la realidad, sino porque, de hecho, no existe ni en la película, solo en el poema. También es interesante comentar cómo a pesar de que la actitud lírica predominante es una segunda persona que se combina en ocasiones con la tercera persona, a través de sus reflexiones se expone un sujeto de la enunciación, espectador de la película y del cuadro y

creador de su reproducción ficticia. Por último, la sinestesia del último verso es un pequeño ejemplo de ese deslizamiento formal entre lo visual y lo auditivo.

## 2.4. [ENCERRADA, ACURRUCADA EN UN ESPACIO...] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 59)

Figura 2: Juan de Flandes (aprox. 1496), *Cristo resucitado se aparece a su madre* (The Metropolitan Museum of Art)



Referencia:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437489> (último acceso 23/03/2018)

El segundo poema representa una obra de Juan de Flandes que creemos que es *Cristo resucitado se aparece a su madre* –cuadro que es una copia de uno de los paneles del *Tríptico de Miraflores* de Rogier van der Weyden realizada por el pintor a petición de la reina Isabel I de Castilla (Ainsworth, 2009)<sup>7</sup>–, aunque no estamos seguros porque la descripción no se

<sup>7</sup> Para las consultas y referencias sobre la historia del arte realizadas en este artículo no hemos utilizado fuentes académicas o científicas, sino otras más populares, como son las páginas webs de los museos y la Wikipedia. Esto se debe a dos razones. La primera de carácter práctico, puesto que una consulta más especializada excedería los límites (temporales, espaciales, etc.) de esta investigación. La segunda razón, de más peso, tiene relación con el hecho de que en nuestra lectura y análisis de *Exposición* nos parece interesante reproducir la actitud del visitante «medio» de un museo, cuyo conocimiento de este discurso crítico no es el especializado,

corresponde exactamente con lo que aparece en el cuadro. Tal vez se deba a que el poema juega con varios intertextos que no habríamos podido reconocer (porque, como el anterior, el poema se divide en tres partes numeradas); sin embargo, la razón de esta división podría ser también que este cuadro forma parte de un tríptico u otra. En cualquier caso, esta dificultad de identificación forma parte del juego que el poemario propone y nos brinda una oportunidad de comprobar si los poemas pueden ser entendidos sin la identificación del intertexto o no.

La primera secuencia («Encerrada, acurrucada en un espacio rugoso y oscuro como un interior de corazón. [...] Cada vez más pequeña») sí parece corresponderse con el cuadro, podría ser una descripción de la figura de la Virgen María, en la que se hace hincapié en esa actitud corporal de búsqueda de protección. La tercera secuencia también parece describir el cuadro, en concreto, la imagen que se observa a través de la ventana:

3.

Cómo decir que venía, que bajaba desde el ventanal, por la plaza, hacia mí. Yo le veía llegar; sólo miraba sus ojos, pero veía también la rugosidad luminosa de las piedras que pisaba y la hierba verde de los bordes. La escena era la luz. Sólo al final mi mirada se apagaba y recomponía en un gesto opaco.

En esta parte se produciría un cambio de actitud lírica en el que tomaría la palabra el personaje descrito en la primera secuencia, la Virgen María, para relatarnos esa llegada de su hijo (aunque hay algunos aspectos de la descripción –como, por ejemplo, la plaza– que no aparecen en el cuadro y, por tanto, pondrían en duda esta interpretación). Cabe destacar la importancia otorgada a la luz, que podría estar relacionada con el discurso de la historia del arte que también señala el papel de la luz en este cuadro (y en el original de Rogier van der Weyden) (Wikipedia, 2017) –o tal vez no esté tan relacionada con el discurso crítico sino con el hecho de que la luz es elemento fundamental del cuadro–.

La segunda secuencia («Invierno. La luz sobre el puente y los árboles. El agua corre, densa, y los pies levemente se hunden al caminar por la orilla») ya no se corresponde con el cuadro, aunque tal vez podríamos interpretarla como un salto de esa voz poética espectadora del cuadro (que nos describiría a la Virgen en la primera secuencia y le cedería la voz en la tercera) hacia otra situación (un paseo por la orilla del río) que tendría la misma luz o le

---

sino que proviene de su cultura general, las informaciones indicadas en los museos o salas de exposiciones, las búsquedas en Google o en la Wikipedia, etc.

sugeriría el mismo estado emocional que el cuadro, haciendo uso del recurso de la yuxtaposición típico de la poesía de García Valdés (García Valdés, 2008: 434).

Esta inseguridad de la interpretación forma parte, como decíamos, del juego ecfrástico que la poeta propone. En cualquier caso, con independencia de si hemos identificado o no correctamente el intertexto, sí que podemos comentar algunas cuestiones interesantes. Aparecen en el poema algunas de las marcas formales de la écfrasis –palabras relacionadas con los colores y con la mirada, marcas espaciales, símiles, elipsis (notemos que en la primera parte no aparece ni un verbo en forma personal), etc.–; sin embargo, esa división en partes y su yuxtaposición, y el juego de perspectivas alejan el poema del modo descriptivo característico de esta. Resulta también interesante que la adición o complemento que este poema ecfrástico realiza respecto del cuadro tiene que ver con la asunción del punto de vista de uno de sus personajes. Además, otra vez nos encontraríamos con varios niveles de representación (el poema recoge lo que ve el personaje del cuadro que mira la voz poética). Por otra parte, de nuevo, la écfrasis sirve para introducir algunos de los temas recurrentes en la poética de la autora: la cuestión de la luz, sentimiento de desprotección del sujeto, etc. Por último, nuestro análisis muestra que sí se da un cierto grado de dependencia del poema respecto del cuadro, puesto que, si bien es cierto que podríamos entender algunos aspectos del poema sin identificar el intertexto, su identificación añade datos importantes para la interpretación, hasta tal punto de que no podremos estar seguros de haber comprendido bien el poema si no estamos seguros de cuál es el cuadro del que parte.

## 2.5. [ELLA TIENE LOS PIES COMO MARILYN MONROE] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 60)

El intertexto pictórico en el que se basa este poema es *El rey Cophetua y la muchacha mendiga* (1884) de Edward Burne-Jones. En el poema encontramos una descripción que parece bastante objetiva del cuadro. Sin embargo, también encontramos en ella bastantes imágenes de fundamento subjetivo, referencias culturales modernas y alguna personificación que nos hablan de una determinada percepción del cuadro:

Ella tiene los pies como Marilyn Monroe  
y una tierna  
indefensión en los hombros.  
Están en una sala y la ventana  
descorre sus cortinas a un atardecer

boscoso,  
pero es como si fuera  
una esfera  
de cristal. No se miran.  
Él la mira a ella. Ella a lo lejos.  
[...] Campanillas azules en la mano.  
[...] No hablan [...].

Figura 3: Sir Edward Coley Burne-Jones (1884), *El rey Cophetua y la muchacha mendiga* (Tate Britain)



Referencia:

Foto © Tate

CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-king-cophetua-and-the-beggar-maid-n01771>  
(último acceso 23/03/2018)

En esta descripción visual (que, en un momento, se hace también auditiva a través de la imagen sinestésica «no hablan / y el momento está lleno de voz») se intercalan una serie de versos en los que el hablante lírico completa lo mostrado en el cuadro con la imagen del

amante que espera largo tiempo a la amada y, al encontrarla, sabe que no la podrá retener. El poema ofrece, así, una interpretación de la obra pictórica que se centra en el amor entendido como enfermedad, como se especifica al final del poema:

El amor es una enfermedad,  
campanillas azules. Siempre en ti,  
como en el sueño, volviendo  
siempre en ti. Tan incierta  
la luz. Como en el sueño.

Resulta interesante tener en cuenta que:

Burne-Jones's painting of the African king Cophetua and his love for the beggar Penelophon was based on an Elizabethan ballad and Tennyson's poem *The Beggar Maid*. The painting became famous for its technical execution and theme of love and beauty transcending power and material wealth (Tate, 2016).

Vemos que nos encontramos de nuevo ante una mimesis múltiple y que la interpretación que ofrece el poema no parece tener en cuenta esta interpretación tradicional del cuadro al ignorar la diferencia social de los amantes y centrarse solo en el deseo y la imposibilidad de retener a la persona amada.

## 2.6. [UNA ESCENA DE CAZA] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 61)

El cuadro que funciona como intertexto es una parte de *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti* de Botticelli, obra compuesta por cuatro tablas que representa una historia narrada en una novela del *Decamerón* de Boccaccio (encontramos de nuevo la mimesis múltiple):

La novela narra la historia de Nastagio, un joven noble y rico de Rávena, enamorado de una gentil dama, hija de Paolo Traversari, que no le corresponde. Mientras pasea melancólico por el bosque en Classe, cerca de Rávena, asiste a la aparición espantosa de una mujer desnuda perseguida por dos perros y un caballero. Nastagio ve al caballero arrancarle el corazón a la mujer y arrojarlo a los perros, y la explicación que éste le ofrece es que, estando todavía ellos vivos, la mujer había desdenado su amor y esto le había llevado a suicidarse con su propia espada. Ella murió poco después y se fue al infierno. Allí, ambos sufrían un castigo eterno: revivir perpetuamente la escena que Nastagio había presenciado; de hecho, en el fondo del [cuadro] se percibe que la horripilante persecución vuelve a repetirse. Nastagio empieza a pensar cómo puede sacar ventaja de estas extrañas circunstancias (Museo del Prado, 2018).



Figura 4: Sandro Botticelli (1483), *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti* (Museo Nacional del Prado)



Referencia:

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/729a99fb-ef2b-41b3-8d81-e3fe3d313240> (último acceso 24/03/2018).

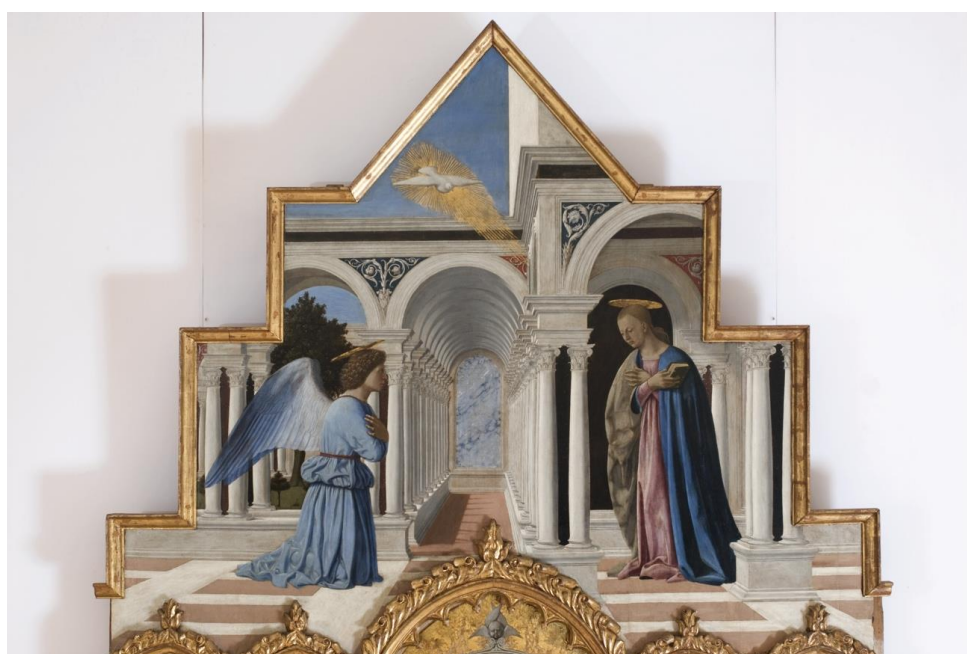
En este caso no encontramos una descripción visual del cuadro, sino la narración breve de esta «escena de caza» que se menciona en el primer verso. Es decir, el discurso descriptivo se sustituye por un discurso narrativo, produciéndose así ese juego semiótico entre lo espacial y lo temporal: un cuadro que espacialmente representa una secuencia narrativa, que vuelve a recuperar esa dimensión temporal cuando el cuadro se convierte en poema. En este caso, por tanto, destaca la importancia de los verbos y no tanto de los adjetivos (de hecho solo aparece un adjetivo en todo el poema, «sangrantes»): «el amante/ azuza hacia la amada los mastines,/ abre en canal su espalda/ y arrojando a las bestias/ las vísceras sangrantes/ da de nuevo comienzo, [...] / a la persecución».

En esta narración precisa de lo representado en el cuadro, el poema realiza un añadido que tiene que ver con la actitud de la mujer: «ella expía y consiente». Aparece, por tanto, también el tema del amor, pero nos hallamos ante una concepción del amor diferente a la del poema anterior: para el hombre, el amor como caza, como persecución, captura y matanza; para la mujer como muerte y expiación. Es decir, encontramos los motivos del

desamor y la venganza. Y, de nuevo, esa idea del sueño –otro elemento típico en la poesía de la autora (García Valdés, 2008: 437; Yagüe López, 2009)– aparece y se repite en los últimos versos («como un sueño», «habita/el mismo sueño»).

## 2.7. [CRUZO MIS BRAZOS] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 62)

Figura 5: Piero della Francesca (1468-1470), *Anunciación del Políptico de San Antonio* (Galleria Nazionale dell'Umbria)



Referencia:

© Galleria Nazionale dell'Umbria

Imagen cedida por la Galleria Nazionale dell'Umbria

El cuadro de Piero della Francesca en el que se basa este poema parece ser la *Anunciación del Políptico de San Antonio*, pero la descripción que encontramos de él recuerda más a la *Anunciación* de Fra Angelico, obra anterior cuyo parecido con la de Piero della Francesca ha sido señalado por la crítica (Artehistoria.com, 2017). De nuevo, el discurso de la historia del arte entra en el juego ecfrástico –si bien no podemos estar seguros de que lo haga en el momento de la enunciación, funciona o puede funcionar, al menos, en el plano de la recepción–.

Figura 6: Fra Angelico (1425-1426), *La Anunciación* (Museo Nacional del Prado)



Referencia:

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67> (último acceso 25/03/2018).

Este poema resulta interesante porque en él la écfrasis toma la forma de un diálogo (o tal vez podríamos decir monólogo, porque es un diálogo sin respuesta). El hablante lírico es uno de los personajes del cuadro, el Arcángel Gabriel, y se dirige en segunda persona al otro personaje, la Virgen María (aunque el poema no especifica el nombre de los personajes). Este discurso del hablante lírico incluye una descripción visual de la situación presentada en el cuadro:

Cruzo mis brazos,  
me inclino y te saludo,  
[...]  
reconozco tus labios

y el hoyo suave en la base del cuello.  
[...]  
-afuera todo es verde, hace sol  
y la brisa es delgada-

En esta descripción se intercalan las reflexiones del hablante lírico –como añadido del poema que completa lo mostrado en la imagen–, reflexiones que van desde una identificación con el tú («eres tú, soy como tú») hasta la constatación de la imposibilidad de la comunicación («Y no me mirarás. Lo único/ que importa es siempre lo imposible»). Al final, el poema vuelve a la descripción visual: «Afuera es tan azul el cielo».

Lo original de este poema en relación a la écfrasis es el uso de la estructura comunicativa y la perspectiva. El poema construye su estructura comunicativa dentro del mismo cuadro, es decir, la perspectiva o punto de vista del que surge el discurso ecfrástico se sitúa en el interior del cuadro descrito. Con este juego de perspectiva es posible que el poema remita a la importancia de la perspectiva en el cuadro, técnica que además contribuye a representar esa imposibilidad de encuentro de la mirada que resalta el poema:

*La Anunciación*, pintada tardíamente, está notablemente descrita y analizada por Daniel Arasse que demuestra que el manojo de columnas construidas sobre el embaldosado por respeto a las reglas de la perspectiva del claustro impide manifiestamente al ángel ver a María; hay una columna que se interpone y que invoca el tema de la *Columna est Christus* para validar su hipótesis de una intención formal de Piero de decir "el regalo invisible en el lugar de la Anunciación" el infinito viniendo a lo finito, el Creador a la criatura, lo no figurable en la figura, lo inenarrable dentro del discurso (Wikipedia, 2015).

## 2.8. [EL LARGUÍSIMO LOMO DE LOS GALGOS] (GARCÍA VALDÉS, 2008: 63)

El intertexto del último poema es *Los galgos* de Amadeo de Souza-Cardoso.

Figura 7: Amadeo de Souza-Cardoso (1911), *Los galgos* (Calouste Gulbenkian Museum)



Referencia:

©Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa  
Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection.

Foto: Paulo Costa

Foto cedida por el Calouste Gulbenkian Museum

Podemos dividir el poema en dos partes: la primera es una descripción del cuadro y la segunda una especie de comentario sobre este. Desde el mismo inicio del poema («El larguísimo lomo de los galgos/ sentados cruza la pintura») queda claro que nos encontramos ante la descripción de un cuadro realizada por una voz poética en tercera persona. Se trata de una descripción en cierta medida bastante técnica (aparece vocabulario como «cruza», «hieráticas», «planas», «curvas», etc.), pero solo en cierta medida, porque la adjetivación y las imágenes hacen que la descripción resulte finalmente bastante poética («larguísimo», «como flecha en reposo», «alocado», «anaranjada», «un imposible sol»...).

Luego encontramos un comentario sobre el cuadro, que lo relacionan con temas recurrentes de la poética de la autora como son la percepción y la extrañeza (Ortega, 1999:

6, 11; Yagüe López, 2003: 3; 2009; García Valdés, 2008: 440): «Hay algo intemporal/ en la percepción escindida./ Líneas que nombran la extrañeza/ y la calma, lo indiferente». El poema termina con una reflexión de la voz poética, una exclamación final que nos habla de la nostalgia de un tiempo anterior de seguridad y protección: «Qué lejos de aquí los días/ que fueron como nidos».

Este último poema constituye el ejemplo más típico o tradicional de écfrasis de todo el poemario. Encontramos una descripción del cuadro que se presenta a sí misma como tal desde el principio y que se manifiesta a partir de determinadas marcas textuales (vocabulario de la pintura y los colores, símiles, uso de partículas espaciales, catáforas, etc.), luego hay una especie de comentario de los aspectos técnicos de la pintura que sirve de punto de partida para la reflexión.

### 3. CONCLUSIONES

Es el momento de intentar extraer algunas conclusiones generales respecto a la práctica de la écfrasis en *Exposición*.

Desde el título, el conjunto de poemas se presenta como una exposición y, consecuentemente, cada uno de los seis poemas como un cuadro. Además, cada poema recoge una descripción ecfrástica. Por tanto, la écfrasis es tanto el género en el que se inscriben los poemas de *Exposición*, como su procedimiento fundamental.

Los poemas aparecen sin ninguna referencia directa al cuadro, pareciendo de esta manera desvincularse del objeto del que parten. Sin embargo, nuestro análisis ha demostrado que la independencia del intertexto pictórico no es total porque su identificación se revela como un elemento importante para la interpretación de los poemas. Esta ausencia de la referencia explícita del intertexto tendría más que ver con la economía de medios expresivos característica de la poesía de Olvido García Valdés (Yagüe López, 2003: 4), para quien «la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo alimenta» (García Valdés, 2008: 429). Mediante este recurso, además, se propone una especie de juego interpretativo que exige un lector activo (que busque, investigue, mire con atención, etc.). En cambio, el nombre de los artistas sí aparece entre paréntesis al final del poema, lo que está relacionado con la función de la écfrasis como homenaje.

La selección de pintores y obras y su disposición no parece seguir un criterio temático o cronológico, sino que tiene más que ver con un elemento importante tanto en la práctica discursiva de la écfrasis como en la escritura de la autora: la fascinación. Se trataría de un conjunto de cuadros que tendrían en común el haber interesado a la poeta, haber captado su atención. Sin embargo, un análisis de los poemas en conjunto evidencia que sí hay algo que prácticamente todos tienen en común: excepto el último, todos se centran en figuras femeninas, algo que está relacionado con la poética de la autora (Ramón, 2010: 70; Yagüe López, 2003: 2-3). Además, habría que comentar que el poemario incluye también un intertexto que no es pictórico sino cinematográfico y, al hacerlo, plantea una reflexión interesante sobre los límites de la écfrasis.

En muchos casos, las obras plásticas que se toman como referencia en los poemas a su vez parten de otras obras (pictóricas o literarias). De modo que, en estos casos en los que se da una intertextualidad compleja, la mimesis ecfástica ya no es solo doble, sino que aparece multiplicada y, en este proceso de representación plural, se producen interesantes connotaciones y efectos. Además, hemos mostrado cómo la historia del arte funciona también como intertexto de la écfrasis de diferentes maneras y, si bien no podemos asegurar que lo haya hecho en el momento de la enunciación (aunque, dada la formación y perfil de la poeta, es bastante probable), sin duda lo hace en el de la recepción (y esto también forma parte del juego propuesto al lector).

La enunciación es otro aspecto interesante de la écfrasis en *Exposición*. No encontramos un único sujeto poemático en el poemario (y en ninguno de los poemas este aparece figurado como espectador y/o comentarista de los cuadros), al contrario, los poemas presentan una variedad de actitudes líricas. Sin embargo, a pesar de esta variedad, en todos los poemas se adivina una voz o un sujeto de la enunciación (aunque tal vez deberíamos decir un sujeto de la percepción, porque muchas veces, más que una voz, parece una mirada) que no aparece explícitamente pero que se manifiesta, por una parte, a través de la forma subjetiva en que se realizan las descripciones (mediante la adjetivación, las imágenes, las asociaciones, etc.) y, por otra, a través de las reflexiones que aparecen insertas o yuxtapuestas a estas descripciones, que se relacionan con temas recurrentes en la poesía de Olvido García Valdés. Ya decíamos al analizar el título, que el significado de «exposición» en este poemario no se reduce a su sentido artístico, sino que también tiene que ver con ese exponerse del sujeto que mira. Además encontramos aquí otra de las funciones de la écfrasis, servir de punto de partida para la reflexión, que constituye la función principal de la écfrasis en *Exposición*, como

han señalado Miguel Ángel Ordovás —«En *Exposición*, [...] los ejercicios de *ékphrasis* resultantes no van a ser, en la mayor parte de los casos, extasiadas descripciones de sensaciones saturadas, sino más bien, y de forma bien barroca, un vehículo para la meditación frecuentemente grave» (Ordovás, 1999: 6)— y Jordi Doce —«[E]n *Exposición* la materia pictórica era motivo de reflexión y de deseo» (Doce, 192)—.

En cuanto a la valoración general de la relación o grado de dependencia que se da en el conjunto de *Exposición* entre los poemas (como textos) y las obras plásticas (como imágenes) de las que parten, podemos decir, por una parte, que la descripción de los cuadros (y la película) son el motivo fundamental de cada uno de los poemas y esta es una cuestión que queda clara al realizar una lectura conjunta del poema y la imagen o imágenes (tal y como la hemos propuesto en el artículo al reproducir los cuadros). Por otra parte, en relación al trabajo con el lenguaje, podemos observar cómo a través de las descripciones ecfásticas sí se da cierto incremento de lo visual en la expresión verbal. En *Exposición* están presentes algunos de los recursos formales típicos de los textos ecfásticos y otros más relacionados con la poética de la autora que también contribuyen a aumentar el grado de visualidad. Ahora bien, este aumento de lo visual es bastante medido, es decir, los poemas no llevan esta expresión sintética de lenguajes artísticos a su grado más radical, ya que no asumen el lenguaje visual de los cuadros (sólo el penúltimo reproduce las técnicas pictóricas y lo hace de manera bastante laxa). Así, Antonio Ortega considera que, en *Exposición*, la pintura no es tanto un «apoyo expresivo», sino un «apoyo material y concreto» que pone «de manifiesto que el poema, como otra forma de arte, es también, además de un objeto, un modo de relación entre lo externo y lo interno» (Ortega, 1999: 9).

Para terminar, podemos concluir que la écfrasis es un procedimiento que se relaciona con muchos aspectos de la poética de la autora como son su diálogo constante con la pintura, su carácter reflexivo, etc. Como señala Pilar Yagüe (2009), la poesía de Olvido García Valdés es una poesía que persigue destacar «la intensidad de la percepción» y para ello, sin duda, la écfrasis se revela como un recurso muy productivo:

Un poema, una pintura: no un objeto —inseparable de la experiencia que lo hizo posible; inseparable también de la experiencia que lo hace posible reconstruyéndolo—.

Un poema, una pintura: no una experiencia interior: algo que está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse con los materiales que la expresan.

Esa imagen [...] sirve no sólo para el amor o para las cosas que ocupan su lugar, sino para un poema, para todo el arte (García Valdés, 2008: 444).



## BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo, Pedro Antonio (2011): «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la Retórica Antigua a la crítica literaria», en *Lingüística y literatura*, 60: 75-92: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3943091> (último acceso 20/03/2018).
- Ainsworth, Maryan W (2009): “Juan de Flandes (active by 1496, died 1519)”, en *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, en: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/juan/hd\\_juan.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/juan/hd_juan.htm) (último acceso 23/03/2018).
- Alberdi Soto, Begoña (2016): «Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis», en *Literatura y lingüística*, 33: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci_arttext) (último acceso 20/03/2018).
- Artehistoria.com (2017): «Anunciación», en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/anunciación-20> (último acceso 25/03/2018).
- Burton, Gideon O. (2016): *Silva Rhetoricae*, en <http://rhetoric.byu.edu/> (último acceso 22/03/2018).
- Canteli, Marcos (2013): «Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye», en *Adarve*, 6: 34-45: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5245291> (último acceso 20/03/2018).
- Carbajosa Palmero, Natalia (2013): «La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno», en *Revista Signa*, 22: 205-226: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147366> (último acceso 22/03/2018).
- Castro, Antón (1999): «Lo que pasa en el corazón», en *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 44: 3-5: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) (último acceso 20/03/2018).
- Doce, Jordi (2000): «Lenguaje y meditación. III», en Gracia, Jordi (ed.): *Historia y crítica de la literatura española* vol. 9. Primer suplemento, Barcelona, Crítica: 192-195.
- García Valdés, Olvido (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.
-

- Giraldo, Efrén (2015): «“Entrar en los cuadros”. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama», *Revista Co-herencia Vol. 12*, 22: 201-226: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5227064> (último acceso 20/03/2018).
- Krieger, Murray (2000): «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria», en Monegal, Antonio (ed.) (2000): 139-160.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2005): «La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia», *Monteagudo 3ª época*, 10: 29-38: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1386896> (último acceso 20/03/2018).
- Llorente, María Ema (2012): «Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión», en *Impossibilia*, 4: 233-251: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052363> (último acceso 20/03/2018).
- Mesa Sanz, Juan Francisco (2010): «*Rethorum itinera*: écfrasis», *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, 32: 173-196: <http://revistadefilosofia.com/32-08.pdf> (último acceso 20/03/2018).
- Monegal, Antonio (ed.) (2000): *Literatura y pintura*, Madrid: Arco-Libros.
- Museo del Prado (2018): «*Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti*», en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/729a99fb-ef2b-41b3-8d81-e3fe3d313240> (último acceso 24/03/2018).
- Ordovás, Miguel Ángel (1999): «Realidad y realidad», en *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 44: 6-8: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) (último acceso 20/03/2018).
- Ortega, Antonio (1999): «El diseño de la forma», en *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, 44: 9-12: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf) (último acceso 20/03/2018).
- Pimentel, Luz Aurora (2003): «Ecfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, 4: 205-2015: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343> (último acceso 20/03/2018).
-

- Ramón, Esther (2010): «escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña. Entrevista con Olvido García Valdés», *Minerva* 13: 69-73:  
[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Escribir\\_el\\_miedo\\_es\\_escribir\\_despacio,\\_con\\_letra\\_pequenya\\_\(7435\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Escribir_el_miedo_es_escribir_despacio,_con_letra_pequenya_(7435).pdf) (último acceso 20/03/2018).
- Riffaterre, Michael (2000): «La ilusión de la écfrasis», en Monegal, Antonio (ed.) (2000): 161-183.
- Tate (2016): «Sir Edward Coley Burne-Jones, Bt. King Cophetua and the Beggar Maid (1884). Display caption», en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-king-cophetua-and-the-beggar-maid-n01771> (último acceso 24/03/2018).
- Traveling in Tuscany (s.f.): «Art in Tuscany. Ambrogio Lorenzetti», en <http://www.travelingtuscany.com/art/ambrogiolorenzetti.htm> (último acceso 11/03/2018).
- Valdivia Baselli, Alberto (2005): «Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde *Museo interior* de José Watanabe», en *Revista de Cultura Agulha*: <http://triplov.com/Agulha-Revista-de-Cultura/2008/Alberto-Baselli.htm> (último acceso 20/03/2018).
- Wikipedia (2017): «Tríptico de Miraflores», en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico\\_de\\_Miraflores](https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_de_Miraflores) (último acceso 23/03/2018).
- Wikipedia (2015): «Políptico de San Antonio», en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico\\_de\\_San\\_Antonio](https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_San_Antonio) (último acceso 26/03/2018).
- Yagüe López, Pilar (2003): «El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés», en *Lecturas, imágenes. Revista de poética del cine*, 2: 411-423. Citamos la versión electrónica del artículo disponible en:  
<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11682> (último acceso 20/03/2018).
- Yagüe López, Pilar (2009): «Sobre la poesía de Olvido García Valdés», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/olv Garc.html> (último acceso 20/03/2018).



## SOBRE LA AUTORA

### *Marta Plaza Velasco*

Licenciada en Filología Hispánica y Doctora por la Universitat de València. Desde 2008 trabaja en la Universidad de Vilnius (Lituania), donde imparte clases de lengua, cultura y literatura españolas. Ha participado en diversos congresos y reuniones científicas, y ha publicado un libro y artículos en diferentes revistas y otras publicaciones académicas sobre literatura, teoría de la literatura, literatura comparada y enseñanza del español como lengua extranjera.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1669-0857>

### Contact information:

Vilnius University, Faculty of Philology, Institute for Literary and Cultural Research,  
Universiteto g. 5, LT-01122 Vilnius (Lithuania). Correo electrónico: [marta.plaza@flf.vu.lt](mailto:marta.plaza@flf.vu.lt).