



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 51 - Número especial, 2025

Écfrasis de pinturas en el teatro latino y sánscrito: ¿Contacto cultural?

Roberto Morales Harley

Morales Harley, R. (2025). Écfrasis de pinturas en el teatro latino y sánscrito: ¿Contacto cultural? *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(Especial), ed1nsy667. <https://doi.org/10.15517/d1nsy667>



Doi: <https://doi.org/10.15517/d1nsy667>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

El paisaje en la Antigüedad india, griega y romana

Écfrasis de pinturas en el teatro latino y sánscrito: ¿Contacto cultural?

Ekphrasis of Paintings in Roman and Sanskrit Theater: Cultural Contact?

Roberto Morales Harley

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

roberto.moralesharley@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0002-4752-8588>

DOI: <https://doi.org/10.15517/d1nsy667>

Recepción: 15-07-2024

Aprobación: 06-04-2025

RESUMEN

El artículo analiza la écfrasis de pinturas como un subtipo de écfrasis. Tras establecer la existencia del procedimiento tanto en Roma como en India, y tras repasar el marco histórico-geográfico de intercambios entre estas dos civilizaciones antiguas, se estudian, del lado latino, ocho menciones de pintura en Plauto (s. III-II a.e.c.) y, del lado sánscrito, una en Bhāsa (s. III e.c.), una en Śūdraka (s. IV e.c.), tres en Kālidāsa (s. V e.c.), dos en Harṣa (s. VII e.c.), dos en Bhavabhūti (s. VIII e.c.) y una en Rājasekhara (s. IX e.c.). El propósito de la comparación es apoyar la hipótesis, avanzada por Rodríguez Adrados (2012), de que el contacto cultural podría haber resultado en una posible influencia del teatro latino en el teatro sánscrito. En concreto, se propone un préstamo desde la écfrasis de pintura en *El eunuco* 583-591 de Terencio (s. II a.e.c.) hacia la écfrasis de pintura en *El discurso del embajador* 6.15 - 12.6 de Bhāsa (s. III e.c.). Como conclusión, se arguye sobre la plausibilidad de esta supuesta influencia.

Palabras clave: *Écfrasis de pinturas, teatro latino, teatro sánscrito, El eunuco, El discurso del embajador.*

ABSTRACT

The article analyzes the ekphrasis of paintings as a subtype of ekphrasis. Having established the existence of the procedure in both Rome and India, and having looked at the historical-geographical framework for exchanges between these two ancient civilizations, it studies, on the Roman side, eight references to paintings in Plautus (3rd-2nd centuries BCE), and on the Sanskrit side, one in Bhāsa (3rd century CE), one in Śūdraka (4th century CE), three in Kālidāsa (5th century CE), two in Harṣa (7th century CE), two in Bhavabhūti (8th century CE) and one in Rājasekhara (9th century CE). The purpose of the comparison is to support the hypothesis, advanced by Rodríguez-Adrados (2012), that cultural contact could have resulted in a possible influence from Roman theater into Sanskrit theater. Specifically, a borrowing from the ekphrasis of the painting in Terence's (2nd century BCE) *The Eunuch* 583-591 into the ekphrasis of the painting in Bhāsa's (3rd century CE) *The Messenger's Speech* 6.15 - 12.6 is proposed. In conclusion, the plausibility of this supposed influence is argued.

Keywords: *Ekphrasis of paintings, Roman theater, Sanskrit theater, The Eunuch, The Messenger's Speech.*

1. Écfrasis y écfrasis de pinturas

En el mundo grecorromano, la écfrasis fue entendida como “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de una manera manifiesta el objeto mostrado” (Teón, *Prog.* 118.6).¹ Como ejemplos del procedimiento, el sofista alejandrino Elio Teón (s. I e.c.) menciona (Teón, *Prog.* 68) los casos de Heródoto (1.98), Tucídides (2.49 y 3.21), Filisto (*Historia de Sicilia* 8), Platón (*Ti.* 21e) y Teopompo (*Filípicas* 9). A este respecto, el orador y preceptista Hermógenes de Tarso (s. II-III e.c.) acude, con fines ilustrativos, a pasajes de Homero (*Il.* 2.217) y Tucídides (3.22). Por último, el rétor Aftonio (s. IV e.c.) amplía la lista con otros dos ejemplos de Homero (*Od.* 19.246) y Tucídides (7.43-44).

Desde una óptica contemporánea, la écfrasis se concibe bien como “la representación verbal de una representación visual” (Mitchell, 2009, p. 138) o bien como “una respuesta cognitiva a un texto que (re)presenta, narrativiza, alude o evoca a una obra de arte, y resulta en un diálogo colaborativo entre el artista, el escritor, el lector/espectador, el texto y la obra de arte” (Panagioditou, 2022, p. 48; traducción del autor). En este último sentido, no solo resulta clave la relación entre el texto y la obra de arte —sea esta real o ficticia— sino también la interacción entre el autor y el público.

La écfrasis, en tanto procedimiento textual inspirado en el arte, tiene sus orígenes precisamente en Grecia, en el escudo de Aquiles de *Il.* 18.478-608. Para hallar el primer caso de este procedimiento en Roma, es preciso esperar alrededor de cinco siglos, hasta la fragmentaria descripción de algún objeto desconocido en el que habría figurado el mito griego de la gigantomaquia, según *Bellum Punicum* fr. 4 Strzelecki de Nevio (s. III a.e.c.). Tanto la forma como el fondo indican la influencia griega en los inicios romanos de esta práctica (Dufallo, 2013, p. 16).

En Roma, la écfrasis se caracteriza, además de por esa suerte de continuidad que posibilita el mundo grecorromano, por el énfasis, no solo en la descripción vívida empleada por los oradores o por lo historiadores, sino también en la representación de “objetos artísticos en la poesía latina y en la novela latina” (Dufallo, 2020, párr. 1). En este sentido, el teatro latino no es la excepción. Tras las numerosas menciones de pinturas en las comedias de Plauto (s. III-II a.e.c.), se puede afirmar que la écfrasis de pinturas, como subtipo de esta práctica romana de hacer écfrasis de objetos artísticos, surge como tal con la pintura sobre la violación de Dánae por parte de Júpiter en *Eun.* 583-591 de Terencio (s. II a.e.c.).²

Pese a que la evidencia arqueológica acerca del uso temático de pinturas en la Roma del siglo II a.e.c. es escasa (Germany, 2016, p. 61), referencias posteriores como la de Vitrubio (s. I a.e.c.) sobre paisajes en los parajes abiertos (*De arch.* 7.5.1-2),³ la de Plinio el Viejo (s. I e.c.) sobre retratos de atletas en los vestuarios (*HN* 35.2.5),⁴ o la de Suetonio (s. I-II e.c.) sobre escenas eróticas en las alcobas

¹ Cf. Las definiciones en Hermógenes, *Prog.* 22 y Aftonio, *Prog.* 36.

² Cabe destacar que, para efectos del análisis, no se pretende equiparar las menciones de pinturas en Plauto a la écfrasis en Terencio. La revisión de las primeras se ha llevado a cabo solo en tanto se han considerado precedentes del procedimiento ecfrástico como tal. Por otra parte, la presentación de los pasajes en las distintas secciones del artículo no se hace según lo habitual en los esquemas comparativos (ejemplos de la cultura A, ejemplos de la cultura B, paralelismos entre A y B). En cambio, se ha optado por una secuencia cronológica (precedentes en la cultura A, posible préstamo desde A hacia B, subsecuentes reelaboraciones en la cultura B). La razón es, precisamente, el argumento a favor del contacto cultural.

³ E.g., “Pero, en los espacios abiertos, como en los salones, gracias a las grandes dimensiones de las paredes, dibujaron frentes de escenarios según la norma trágica, cómica o satírica”.

⁴ E.g., “Ellos mismos adornan incluso sus vestuarios con retratos de atletas de la palestra”.

(*Tib.* 44),⁵ hacen suponer que se trataba de una práctica común, con especial propensión a los temas mitológicos o sexuales, como es el caso de la citada obra de Terencio.

En India, a su vez, el concepto grecorromano de ἔκφρασις/*ecphrasis* cuenta con un paralelismo en el concepto sánscrito de *citra-phalaka* (tabla para pintura). En el teatro sánscrito, el *citra-phalaka* es una representación verbal de una pintura que “crea un efecto retrospectivo y permite a los espectadores examinar incidentes o personajes pasados... incidentes venideros... [o] la identificación de las *dramatis personae*” (Dange, 1994, p. 132; traducción del autor). Así, esta versión sánscrita de la écfrasis de pinturas, que normalmente ocupa un lugar crítico de la trama, se puede vincular, respectivamente, con la analepsis, con la prolepsis y con la anagnórisis.

El presente artículo repasa todas las menciones de pinturas en las comedias de Plauto (*Asin.* 154-155 y 763-767, *Capt.* 998-1000, *Epid.* 623-624, *Men.* 143-144, *Merc.* 313-315, *Poen.* 1271-2172 y *Stich.* 270-271), así como todas las descripciones de pinturas en el teatro sánscrito (de Bhāsa, *La visión de Vāsavadattā* 6.11.6-8; de Śūdraka, *El carrito de arcilla* 2.0.1-2; de Kālidāsa, *Mālavikā y Agnimitra* 1.3.16-17 y 22, *Urvaśī conquistada por la valentía* 2.9.75-76 y *El reconocimiento de Śakuntalā* 6.13.7-13; de Harṣa, *El collar de perlas* 2.0.49-53 y *El deleite de las serpientes*, 2.8-9; de Bhavabhūti, *El último lance de Rāma* 1.15.7-10 y *Mālātī y Mādhava* 2.0.79-80; y de Rājaśekhara, *La estatua perforada* 1.32.23-27).⁶ En adición, se propone, como posible explicación para el paralelismo en la écfrasis de pinturas entre el teatro latino y el sánscrito, el contacto cultural desde el mundo grecorromano hacia la India, específicamente, el posible préstamo de *Eun.* 583-591 de Terencio en *El discurso del embajador* 6.15-12.6 de Bhāsa.

2. De Roma a India

Estrabón (*Geog.* 15.7 y 73), Floro (*Hist. Rom.* 4.12), Dión Casio (*Hist. Rom.* 54.9) y Orosio (*Hist. Adv. Pag.* 6.12) mencionan varias embajadas desde la India hacia el emperador Augusto, mientras que en *Mahābhārata* 2.28.48-53 se dice que Sahadeva logra el sometimiento, entre otros pueblos, de Roma, para beneficio de su hermano, el emperador Yudhiṣṭhira. Sin duda, alrededor del cambio de milenio, estas dos civilizaciones tenían conocimiento suficiente de la existencia de su contraparte, así como algún tipo de interrelación.

Existe evidencia de un significativo contacto comercial entre Roma e India, aproximadamente desde el 30 a.e.c., año de la incorporación de Egipto como provincia romana por parte de Augusto, y hasta bien pasada la caída del Imperio Romano, alrededor del 550 e.c., con el abandono del puerto marítimo de Berenice (actual Egipto) en la costa occidental del Mar Rojo (Grønlund Evers, 2017, pp. 1-2). Las fuentes, principalmente arqueológicas (Suresh, 2004), numismáticas (Meyer, 2007) y epigráficas (Ast y Bagnall, 2016), permiten una reconstrucción a grandes rasgos de la historia de esta interacción.

⁵ E.g., “También por esta razón, una tabla pintada de Parrasio, en la que Meleagro era complacido con la boca por Atalanta, que le fue legada con la opción de que, si se ofendía por el tema, recibiría en su lugar un millón de sestercios, no solo la prefirió, sino que incluso la consagró en su alcoba”.

⁶ Las referencias, en las obras latinas, son a los números de verso. En las obras sánscritas, en cambio, estas incluyen el número de acto (cuando hay más de uno), el número de verso dentro de dicho acto y los números de línea del pasaje en prosa que sigue a cada verso según las ediciones empleadas. Cuando el texto está en prácrito, se cita mediante su *chāyā* (glosa sánscrita).

Los principales contactos, en el marco de eventuales influencias y préstamos de carácter literario, ocurrieron entre el Imperio Romano (27 a.e.c. - 476 e.c.) y el Imperio Kushán (s. I-III e.c.) (Thorley, 1979). La historia de los kushán es conocida tan solo en términos generales (Chakravarti, 2016). Bajo el mando del rey Kujula Kadphises, alcanzan la supremacía sobre las otras tribus yuezhi y extienden su territorio hasta Kabul (actual Afganistán). De esta época, se conservan varias monedas de cobre, con inscripciones bilingües en griego y en prácrito.

La evidencia apunta a que Kujula Kadphises, el primer emperador kushán, es sucedido por V'ima Taktu y este, a su vez, por V'ima Kadphises. Bajo el mando de V'ima Kadphises, los kushán extienden su territorio hasta la cuenca del Ganges (actual India) y empiezan a utilizar un sistema de monedas de oro que sugiere una influencia romana, tanto por su peso como por su decoración. El intercambio con Roma se da principalmente a través del delta del Indo (actual Pakistán).

De acuerdo con la cronología de Falk (2001), V'ima Kadphises es sucedido por Kanishka I (127-149/150 e.c.), quien lidera la mayor extensión territorial del Imperio Kushán. Tras el reinado de Kanishka I, sigue el de Huvishka (155-187/188 e.c.), caracterizado por la acuñación de monedas de oro con imágenes de divinidades indias y griegas. Huvishka es sucedido por Vasudeva I (191/194-225/227 e.c.), quien es el primer emperador kushán en asumir un nombre de procedencia sánscrita. Tras Vasudeva I, vienen, sucesivamente, Vasishka, Kanishka II, Kanishka III y Vasudeva II. Este último, en el poder hacia finales del siglo III e.c., es considerado el último emperador kushán.

El comercio entre Roma e India abarcó, por un lado, la importación, desde el Océano Índico, de materias primas, comidas y bebidas; textiles y ropa; productos a granel, como metales no preciosos, maderas y piedras; productos de origen vegetal, como especias, plantas aromáticas, productos de higiene personal, medicamentos y tintes; esclavos; animales; y objetos preciados, como piedras preciosas, cuentas semipreciosas y productos animales (Cobb, 2018, capítulo 6).

Por otro lado, la exportación, desde el mundo mediterráneo, fue de materias primas y aceite de oliva; vino; textiles y ropa; productos de origen vegetal, como especias, compuestos, medicamentos y tintes; esclavos; animales; cristalería y vidrio; objetos de piedra y terracota; metales no preciosos, como cobre, latón, bronce, hierro, plomo y estaño; metales preciosos, como oro y plata; y objetos preciados, como piedras preciosas y coral (Cobb, 2018, capítulo 7).

Ante este amplio panorama de contacto comercial, no resulta descabellado conjeturar algún tipo de contacto cultural. De hecho, en Gandhara (actuales Afganistán, Pakistán e India), esto es, en pleno territorio de los kushán, se desarrolla un estilo de arte con claras influencias helenísticas y romanas, denominado “estilo de Gandhara” (Nehru, 1989). Entre sus representaciones más llamativas, está un “caballo de Troya” datado entre los s. II-III e.c. (Karttunen, 2001, pp. 179-180), el cual coincide con la descripción brindada en *Aen.* 2 de Virgilio (s. I a.e.c.).

Más aún, a través de las similitudes entre *Los diez libros de arquitectura* de Vitrubio (s. I a.e.c.) y el *Mānasāra Śilpāsāstra* (El tratado de arquitectura sobre la esencia de las medidas) de autor anónimo (s. V e.c.), es habitual aceptar la influencia grecorromana en la arquitectura india (Jairazbhoy, 1963, p. 141). Lo mismo sucede con la aceptación de la influencia grecorromana en la astronomía/astrología india, la cual queda evidenciada mediante textos como el *Yavana-jātaka* (El horóscopo de los griegos), del s. II e.c., o el *Romaka-siddhānta* (El tratado de los romanos), del s. VI e.c., que, además, se considera el texto base de una de las cinco escuelas contemporáneas de la materia en India (Plofker, 2011, p. 471).

En el ámbito literario, la épica latina y la épica sánscrita han sido correlacionadas desde la perspectiva del contacto cultural en varias ocasiones (Duckworth, 1961; Lallemand, 1959; Lévêque,

1880; Wulff Alonso, 2008, Apéndice), mientras que algo similar ha ocurrido con el teatro griego y el teatro sánscrito (Free, 1981; Walker, 2004; Weber, 1852/1878; Windisch, 1882). No obstante, la correlación directamente entre el teatro latino y el teatro sánscrito no es una que hasta el momento haya sido explotada por la crítica, aun cuando uno de los grandes especialistas en materia de contactos culturales entre el mundo grecorromano y la India, al referirse a las obras del teatro sánscrito, sugiere “que es muy posible, creo, que hayan recibido influjos de la comedia latina” (Rodríguez Adrados, 2012, p. 10).

En los primeros siglos de la era común, gracias en gran medida a la *Pax Romana*, las bibliotecas y librerías con textos en latín proliferaron, no solo en la propia Roma, sino a lo largo y ancho del Imperio Romano, especialmente en los grandes centros urbanos a lo largo del trayecto desde el Mediterráneo hasta la India, como Asia Menor y quizás incluso la misma Alejandría (White, 2009, p. 271). Marineros, mercaderes, pobladores o hasta esclavos romanos pueden haber llevado algunas obras del teatro latino, a través de puertos marítimos como Barbarikon (actual Pakistán) o Barigaza (actual India), hasta el territorio kushán, donde estas podrían haber sido traducidas o adaptadas, de tal modo que llegaran a influir en los orígenes del teatro sánscrito. Claro está, esta sería solo una posibilidad entre muchas, pero una que, a la fecha, no ha sido abordada.

3. Pinturas en Plauto

En todo el corpus de las comedias de Plauto, hay ocho menciones de pinturas (Knapp, 1917), las cuales se incluyen a continuación, enumeradas como los pasajes 1-8. Los dos primeros pasajes proceden de *La comedia de los asnos*. En el primero, se lee una tajante aseveración proferida por una alcahueta que está en el proceso de negociar los encuentros entre un joven y una cortesana, quien además es su propia hija.

Para la alcahueta, su profesión implica, necesariamente, la oposición alcahueta/joven: este quiere a la cortesana, pero aquella desea el dinero. La alcahueta insiste en que esto es conocimiento general, nunca desmentido por “medio de comunicación” alguno. Entre dichos medios, cita la escultura, la pintura y la escritura. Así, la representación pictórica se concibe como capaz de llevar un mensaje.

Pasaje 1⁷

*nam neque fictum usquamst neque **pictum** neque scriptum in poematis
ubi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse volt.*

Pues en ninguna parte fue esculpido, **pintado** o escrito en un poema que una alcahueta que quiere ser útil actúe bien con algún amante.

(Plauto, *Asin.* 174-175)

En el segundo pasaje, un parásito le ayuda al joven a redactar un contrato entre las tres partes interesadas, a saber, la alcahueta, la cortesana y el propio joven, a fin de que este pueda disfrutar del anhelado encuentro en los términos que estime oportunos. El parásito escribe que, por la módica suma de veinte minas, la cortesana deberá guardar exclusividad con el joven por un período de un año.

⁷ Para Plauto, el texto latino corresponde a Nixon (Plautus, 1916, 1917, 1924, 1930 y 1952). Las traducciones españolas son del autor. A lo largo del artículo, las citas incluyen resaltados ad hoc para enfatizar las partes relevantes.

Además, continúa el parásito, la cortesana permanecerá asilada, evitando contacto alguno con otro hombre, y no tendrá acceso a cartas ya escritas ni a tablillas de cera en las que pueda escribirlas.

En medio de esta cómica exageración, se incluye la prohibición relativa a la posesión de pinturas. En la Roma de los siglos III-II a.e.c., las pinturas se hacían en tablas de madera a las que se aplicaba, mediante la técnica del encausto, cera caliente con diferentes colores. Así, una pintura vieja y en desuso podía, perfectamente, convertirse en una carta. Como en el pasaje anterior, queda claro el vínculo entre la pintura y la escritura.

Pasaje 2

et si qua inutilis

pictura sit, eam vendat: ni in quadriduo

abalienarit, quo abs te argentum acceperit,

tuos arbitratus sit, comburas, si velis,

ne illi sit cera, ubi facere possit litteras.

Y, si tiene alguna **pintura** en desuso, que la venda; y, si no la ha desechado en cuatro días desde que haya recibido de ti el dinero, que quede a tu discreción: si quieres, la quemas, para que no tenga cera donde pueda escribir una carta.

(Plauto, *Asin.* 763-767)

El tercer pasaje se ha extraído de la comedia *Los prisioneros*. Allí, un esclavo le cuenta a un viejo sobre los tormentos que ha vivido como parte de su servidumbre. El esclavo compara las canteras de su historia personal con el Aqueronte de la mitología griega, a partir del *tertium comparationis* de los tormentos. En este sentido, Aqueronte no remite específicamente al río, situado junto al Piriflegetonte y el Cocito, por el que el barquero Caronte llevaba a las almas a la otra orilla del más allá, sino, por medio de la sinécdoque, a todo el Hades. En una de las secciones del Hades, a saber, el Tártaro, Ticio tenía a un buitre anidando en sus entrañas por haber intentado violar a Leto, Ixión giraba sin cesar en una rueda por haber acosado a Hera, Sísifo empujada sin descanso una roca por haber raptado a Thánatos, y Tántalo sufría hambre y sed eternas por haber servido a Pélope como comida para los dioses.

Según el esclavo de la comedia, las pinturas en las que vio tormentos como los referidos no alcanzaban la magnitud de la realidad que experimentó en las canteras. Así, se aprecia, no solo la asociación entre pintura romana y mitología griega, sino también una concepción de inferioridad atribuible a la ficción de lo pintado con respecto a la realidad de lo vivido. Por último, el detalle de hablar de una gran cantidad de tales pinturas sugiere, al menos, la popularidad del procedimiento para la época.

Pasaje 3

Vidi ego multa saepe picta, quae Acherunti fierent

cruciamenta, verum enim vero nulla adaeque est Acheruns

atque ubi ego fui, in lapicidinis

Yo vi, con frecuencia, muchas **pinturas** que representaban los tormentos del Aqueronte. Pero, en verdad, no hay ningún Aqueronte como las canteras donde estuve.

(Plauto, *Capt.* 998-1000)

En *Epídico*, se halla la siguiente mención, citada como el pasaje 4. Un joven describe, para su esclavo, a una muchacha que ha comprado, justo cuando ella viene llegando en compañía del usurero

que la vendió. La descripción se sirve de la prosopografía y el físico se visualiza de abajo hacia arriba. La hermosura de la muchacha se compara con una pintura. Pese a que el ejemplo no es propiamente una *écfrasis*, llama la atención la yuxtaposición de la descripción y la pintura. Cabe destacar que, en los versos que siguen al pasaje citado, se menciona, además, a los pintores griegos Zeuxis (s. V-IV a.e.c.) y Apeles (s. IV a.e.c.).

Pasaje 4

usque ab unguiculo ad capillum summumst festivissima.

*estne consimilis quasi cum **signum pictum** pulchre aspexeris?*

Desde las pequeñas uñas de sus pies hasta el más elevado cabello de su cabeza, es hermosísima. ¿No es como si hubieras visto un **cuadro pintado** a la perfección?

(Plauto, *Epid.* 623-624)

En *Los Menecmos*, uno de los dos jóvenes que llevan el mismo nombre habla con su parásito mientras lleva, bajo su capa, un manto de su esposa. El joven se compara en belleza a Catameito (Ganimedes), quien fuera raptado por Zeus para ser copero de los dioses, y a Adonis, quien fuera amado apasionadamente por Afrodita. Aquí, en el pasaje 5, se evidencia, por primera vez, el énfasis en los temas mitológicos de carácter sexual que va a ser determinante en la *écfrasis* de pintura de Terencio. Además, se habla, por primera vez de una *tabula picta* (tabla pintada), nomenclatura que será, precisamente, la empleada para la versión india del procedimiento: *citra-phalaka* (tabla para pintar).

Pasaje 5

*Dic mi, enumquam tu vidisti **tabulam pictam** in pariete,*

ubi aquila Catameitum raperet aut ubi Venus Adoneum?

Dime, ¿tú alguna vez viste una **tabla pintada** en la pared donde el águila raptara a Catameito o donde Venus, a Adonis?

(Plauto, *Men.* 143-144)

El pasaje 6, tomado de *El mercader*, es parte de un diálogo entre dos viejos. Uno de los viejos está enamorado y le cuenta al otro los pormenores de su enamoramiento. El otro viejo, en una ruptura de la ilusión escénica, le dice al público que el primer viejo es casi una caricatura de amante. En Roma, el amor se asocia con la juventud, por lo que un viejo enamorado no deja de tener algo de ridículo. El contraste con la perfección de la muchacha del pasaje 4, que también era comparada con una pintura, es significativo.

Pasaje 6

Si umquam vidistis pictum amatorem, em illic est.

nam meo quidem animo vetulus decrepitu senex

*tantidemst quiasi sit **signum pictum** in pariete.*

Si nunca viste a un amante pintado, ahí lo tienes. Pues, en mi opinión, un viejo senil y decrepito vale casi tanto como si fuera un **cuadro pintado** en la pared.

(Plauto, *Merc.* 313-315)

En *El cartaginesito*, según el pasaje 7, tras la feliz reacción de un viejo ante la escena del joven abrazando a la cortesana que ha sido reconocida como hija de dicho viejo, el propio joven se lamenta,

de forma hiperbólica, por la muerte de los pintores Zeuxis y Apeles, mencionados también en *Epídico*, pues solo ellos habrían sido capaces de plasmar en pintura la emoción del momento.

Pasaje 7

O Apella, o Zeuxis pictor,

*cur numero estis mortui, hoc **exemplo** ut pingeretis?*

¡Oh, Apeles! ¡Oh, pintor Zeuxis! ¿Por qué moristeis tan pronto como para que pintarais este **retrato**?

(Plauto, *Poen.* 1271-1272)

En el último pasaje plautino, procedente de *Estico*, un parásito va a casa de una mujer que lo mandó a llamar y se encuentra, en el camino, con un esclavo de la mujer. Quizás en alusión al nombre del esclavo Pinacio, puesto que el latín *Pinacium* (“Pinturita”) es un diminutivo formado a partir del griego πινάξ (pintura), el parásito hace un breve chiste que incluye una mención más a la pintura.

Pasaje 8

hoc vide,

*satin ut facete, aequae atque ex **pictura**, astitit?*

Mira esto: ¿Acaso no posa muy elegantemente y como desde una **pintura**?

(Plauto, *Stich.* 270-271)

4. El posible préstamo: De *El eunuco* de Terencio a *El discurso del embajador* de Bhāsa

Si bien el arte indio cuenta con precedentes en los petroglifos de las Cuevas de Bhimbetka, que se remontan a 8000-2500 a.e.c. (Brooks y Wakankar, 1976), así como en la escultura, la cerámica decorada y las figurillas de terracota de la Civilización del Valle del Indo, que datan de 3200-1200 a.e.c. (McIntosh, 2008); con todo, el arte indio no comienza a desarrollarse de manera significativa sino hasta el s. III a.e.c., con el arte budista del Imperio Maurya (García-Ormaechea, 1996, p. 370).

En el caso de la pintura, los mayores exponentes, esto es, los frescos de las Grutas de Ajanta (s. V e.c.), de las Grutas de Elephanta (s. VI e.c.) y de las Grutas de Ellora (s. VI e.c.), son bastante posteriores a los contactos de India con el mundo grecorromano. Más aún, las pinturas no se mencionan ni una sola vez en todo el corpus de la literatura védica y sus primeras menciones en la literatura sánscrita son posteriores al Reino Greco-bactriano de los s. II-I a.e.c. (Arora, 2011, p. 55). En consecuencia, tales menciones son posteriores al teatro latino de Plauto y de Terencio; y, lo que interesa más para efectos de la presente propuesta, son posteriores a *El eunuco*, obra de alrededor del 161 a.e.c. Ahora bien, en los estudios sobre el contacto cultural, la plausibilidad histórica siempre debe complementarse con la admisibilidad filológica, por lo que el contraste, en los pasajes 9 y 10, de los textos latino y sánscrito en cuestión resultará clave para fundamentar el argumento.

El pasaje 9 pertenece a *El Eunuco* de Terencio. Allí, un joven se hace pasar por un eunuco a fin de poder estar más cerca de una muchacha que vive en casa de una cortesana. Al quedar la casa sola cuando la cortesana y sus criadas se marchan a comer, la muchacha se dispone a tomar un baño. Justo antes de bañarse, la muchacha detiene su mirada en una pintura que representa el mito de la violación de Dánae por parte de Zeus.

En el mito griego, el padre de la princesa Dánae se había enterado, a través de un oráculo, de que el hijo nacido de su hija le traería la muerte, por lo que había tomado la decisión de encerrar a su hija y evitar, así, cualquier contacto con potenciales parejas, así como cualquier embarazo y eventual

parto. Con todo, el dios Zeus logró sortear el obstáculo al transformarse en una lluvia de oro que penetró en el encierro, dejó encinta a Dánae y resultó en el nacimiento del héroe Perseo.⁸

De vuelta en el teatro latino, el joven también mira el cuadro. La contemplación le suscita una reflexión: Si un dios jugó ese “juego” (eufemismo para la violación), si traspasó el límite marcado por unas “tejas” ajenas (metonimia para la casa), si lo hizo aun siendo “El que hace temblar las más altas regiones del cielo con su trueno” (parodia de Enio *Ann.* 48 y 263), en suma, si Zeus violó a Dánae, ¿cómo Quéreas no habría de violar a Pánfila? La premisa implícita es que los dioses son modelos de conducta.

Entre las principales características de esta écfrasis de pintura están (1) la referencia expresa al proceso de pintar (*tabulam... pictam*), (2) el deíctico que acerca la pintura al sujeto de la enunciación (*pictura haec*), (3) el pronombre que introduce la écfrasis (*quo*), (4) la inclusión de un acto de hostigamiento sexual (*misisse... in gremium*), (5) la comparación con un fenómeno atmosférico mitologizado (*imbrem aureum*), (6) la mención de la víctima (*Danaae*) y el victimario (*Iovem*), (7) la descripción detallada del acoso (*deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas venisse clanculum: per inpluvium fucum factum mulieri*), (8) la pregunta retórica, en primera persona, que pretende racionalizar el crimen (*ego homuncio hoc non facerem?*), (9) la fanfarronería del criminal (*ego illud vero itidem ac lubens*) y (10) la analogía de fondo que correlaciona la pintura con la obra (Zeus : Dánae :: Quéreas : Pánfila).

Pasaje 9^o

*dum adparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem
quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat
iam olim ille ludum, inpendio magis animus gaudebat mihi,
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum: per inpluvium fucum factum mulieri.
at quem deum! qui templa caeli summa sonitu concutit.
ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero itidem ac lubens.*

mientras lo preparan, la muchacha se sienta en su cuarto observando una **tabla pintada**. Allí, estaba **esta pintura en la que Júpiter, dicen, una vez envió una lluvia de oro hacia el regazo de Dánae**. Yo también empecé a verla y, dado que él ya había jugado un juego similar, mi corazón se alegró aún más: **un dios que se convirtió en hombre y penetró en secreto bajo unas tejas ajenas, a través del impluvio, como un engaño dirigido a una mujer**. ¡Y qué dios! “El que hace temblar las más altas regiones del cielo con su trueno”. **¿Y un simple hombre como yo no lo haría? ¡En verdad, hice lo mismo y con gusto!**

(Terencio, *Eun.* 583-591)

El pasaje 10 ha sido tomado de *El discurso del embajador* de Bhāsa, un dramaturgo del norte de la India que habría escrito alrededor del s. III e.c.¹⁰ Estas coordenadas espaciotemporales lo harían coincidir con el Imperio Kushán y con la época de contactos con el Imperio Romano. *El discurso del*

⁸ Apolodoro (*Bibl.* 2.4).

⁹ Para Terencio, el texto latino corresponde a Sargeant (Terence, 1918). Las traducciones españolas son del autor.

¹⁰ Cabe destacar que las 13 obras descubiertas en Trivandrum a inicios del s. XX e.c. por Gaṇapati Śāstrī y atribuidas al dramaturgo Bhāsa son objeto de numerosas controversias en cuanto a su autoría y a su datación, la cual llega a variar hasta en doce siglos. Para efectos de este artículo, se sigue la datación de Bansat-Boudon (1992, p. 38), quien sitúa a Bhāsa en el s. III e.c.

embajador constituye una adaptación teatral de un episodio de la épica sánscrita *Mahābhārata*, específicamente del *Bhagavadgītā* (*“El libro del viaje del bienaventurado”*), es decir, *MBh.* 5.70-137.

En la épica sánscrita, la trama se centra en la visita del embajador Kṛṣṇa, que lleva a los malvados Kauravas un mensaje pacífico, aunque firme, de parte de sus primos los Pāṇḍavas. Tras el arribo de Kṛṣṇa, el testarudo Duryodhana intenta capturarlo. En el teatro sánscrito, una de las principales innovaciones con respecto a este texto fuente es el añadido de una pintura, que representa la humillación de la princesa Draupadī por parte del malvado príncipe Duṣṣāsana y que corresponde a acontecimientos narrados con antelación en el mismo *Mahābhārata*, específicamente en el *Dyūtaparvan* (*“El libro del juego de dados”*), es decir, *MBh.* 2.43-65, donde Duṣṣāsana arrastra de los cabellos a Draupadī y, después, intenta desnudarla.

La descripción de la humillación en *El discurso del embajador* se desarrolla en estos términos: En una hermosa pintura, se observa cómo Duṣṣāsana arrastra de los cabellos a Draupadī. Al ser violentada, Draupadī resplandece, como la porción de la luna que queda sin ser devorada por el demonio Rāhu durante un eclipse lunar. En la pintura figuran, además, los cinco esposos de Draupadī, encolerizados por la afrenta: Bhīma, también llamado Vṛkodara (*“Ventre de lobo”*), que quiere derribar hasta sus cimientos el salón del trono donde todos están reunidos; Arjuna, su arco Gāṇḍīva listo para el combate, quien considera que con facilidad podría derrotar a todos los reyes que se hallan presentes; los gemelos Nakula y Sahadeva, comparados con cervatillos, que están dispuestos a hacerle frente a la fuerza leonina de Duṣṣāsana; y el mayor de los cinco, Yudhiṣṭhira, que apenas alcanza a contenerlos.

El cuadro se completa con algunos personajes más. Duryodhana, líder del bando Kaurava, no comprende cómo su accionar pueda ser tenido por injusto. En cambio, censura a los cinco hermanos por su incapacidad para perdonar el error que fue la referida humillación. Śakuni, rey de Gāndhāra y experto en el juego de dados, triunfa sobre Yudhiṣṭhira en el tablero y se gana a Draupadī como parte de su premio. Al *“maestro”* y al *“abuelo”*, respectivamente, Droṇa y Bhīṣma, se les cae la cara de la vergüenza. La técnica del pretendido pintor se aprecia en los trazos, los colores y la verosimilitud de esta pintura ficticia.

En esta ékfrasis de pintura de la obra sánscrita, se aprecian, aunque en otro orden, los mismos detalles identificados en el análisis de la ékfrasis de pintura en la obra latina, a saber, (1) la referencia expresa al proceso de pintar (*ālikhito... citrapaṭaḥ*), (2) el deíctico que acerca la pintura al sujeto de la enunciación (*‘yaṁ citrapaṭaḥ*), (3) el pronombre que introduce la ékfrasis (*eṣa*), (4) la inclusión de un acto de hostigamiento sexual (*keśahaste grhītavān*), (5) la comparación con un fenómeno astronómico mitologizado (*rāhuvaktrāntaragatā candralekheva śobhate*), (6) la mención de la víctima (*draupadīm*) y el victimario (*duṣṣāsano*), (7) la descripción detallada del acoso (*duṣṣāsanaparāmrṣṭā sambhramotphullalocanā*), (8) la pregunta retórica, en primera persona, que pretende racionalizar el crimen (*nīco ‘ham eva viparītamatih katham vā*), (9) la fanfarronería del criminal (*dyūtādhikāram avamānam amṛṣyamāṇāḥ sattvādhikeṣu vacanīyaparākramāḥ syuḥ*) y (10) la analogía de fondo que correlaciona la pintura con la obra (Duṣṣāsana : Draupadī :: Duryodhana : Kṛṣṇa).

Pasaje 10¹¹

aho darśanīyo 'yaṃ citrapaṭaḥ | eṣa duḥśāsano draupadīm keśahaste gṛhītavān | eṣā khalu draupadī

7. duḥśāsanaparāmṛṣṭā sambhramotphullalocanā |

rāhuvaktrāntaragatā candralekheva śobhate ||

eṣa durātmā bhīmaḥ sarvarājasamakṣam avamānitām draupadīm dṛṣṭvā pravṛddhāmarṣaḥ sabhāstambhaṃ tulayati | eṣa yudhiṣṭhiraḥ

8. satyadharmagṛhṇāyukto dyūtavibhraṣṭacetanaḥ |

karoty apāṅgavikṣepaiḥ śāntāmarṣaṃ vṛkodaram ||

eṣa idānīm arjunaḥ |

9. roṣākulākṣaḥ sphuritādharoṣṭhas

tṛṇāya matvā ripumaṇḍalaṃ tat |

utsādayiṣyann iva sarvarājñāḥ

śanaiḥ samākarṣati gāṇḍivajyām ||

eṣa yudiṣṭhiro 'rjunaṃ nivārayati | etau nakulasahadevau

10. kṛtaparikarabandhau carmanistrimśahastau

paruṣitamukharāḡgau spaṣṭadaṣṭādharoṣṭhau |

vigatamaraṇaśaṅkau satvaraṃ bhrātaraṃ me

harim iva mṛgapotau tejasābhiprayātau ||

eṣa yudhiṣṭhiraḥ kumārāv upetya nivārayati

11. nīco 'ham eva viparītamatīḥ kathaṃ vā

roṣaṃ parityajataṃ adya nayānayaḡṇau |

dyūtādhikāram avamānam amṛṣyamāṇāḥ

sattvādhikeṣu vacanīyaparākramāḥ syuḥ ||

iti | eṣa gāndhārarājāḥ

12. akṣān kṣīpan sakitavaṃ prahasan sagarvaṃ

saṅkocayann iva mudaṃ dviṣatām svakīrttyā |

svairāsano drupadarājasutām rudantīm

kākṣeṇa paśyati likhaty abhikhāṃ nayajñāḥ ||

etāv ācāryapitāmahau tām dṛṣṭvā lajjāyamānau paṭāntāntarhitamukḥau sthitau | aho asya varṇāḡhyatā

aho bhāvopapannatā | aho yuktalekhatā | suvyaktam ālikhito 'yam citrapaṭaḥ | prīto 'smi |

¡Ah, esta pintura es hermosa! Este Duḥśāsana agarró a Draupadī por un mechón de cabellos. En efecto, esta es Draupadī.

7. **Violentada por Duḥśāsana, sus ojos abiertos por el asombro, brilla como el dígito de la luna que ya se ha adentrado en la boca de Rāhu.**

Al ver a Draupadī irrespetada ante los ojos de todos los reyes, este malvado Bhīma, su ira exacerbada, examina las columnas del salón. Este es Yudhiṣṭhira

8. *Dotado de verdad, deber y compasión, su mente abatida por el juego, con solo dirigir su mirada a Vṛkodara, transforma su ira en paz.*

Ahora bien, este es Arjuna.

9. *Sus ojos alterados por la cólera, su labio inferior temblando, al estimar todo ese círculo de enemigos en nada más que una paja, como queriendo aniquilar a todos los reyes, con delicadeza tira de la cuerda de Gāṇḍiva.*

Este Yudhiṣṭhira detiene a Arjuna. Estos dos son Nakula y Sahadeva.

10. *Asegurado el amarre de sus fajas, el escudo y la espada en sus manos, completado el enrojecimiento de sus rostros, sus labios inferiores claramente mordidos, privados del miedo a la muerte, avanzan impacientemente contra mi hermano como dos cervatillos contra un león.*

Este Yudhiṣṭhira, al acercarse a los jóvenes, los detiene.

¹¹ Para Bhāsa, se sigue el texto sánscrito de Bhasa-Projekt Universität Würzburg (2007). La traducción española es del autor.

11. *Así, ¿en qué medida soy yo vil y de mente perversa? ¡Oh, expertos en buenas y malas conductas, depongan ya su cólera! Estando mal dispuestos a perdonar la deshonra relativa al juego de dados, que vean ellos censurado su heroísmo en medio de aquellos que son realmente valientes.*

He dicho. Este es el rey de Gāndhāra.

12. *Lanzando los dados como un tahúr, riendo con arrogancia, como regodeándose al empequeñecer la condición de su oponente mediante su propia gloria, sentado a placer, sus cejas fruncidas, el experto jugador ve a la hija del rey Drupada que está llorando y araña el suelo.*

Estos dos, el maestro y el abuelo, avergonzados al verla, permanecen con sus rostros cubiertos por los bordes de sus vestidos. ¡Ah, la riqueza de los colores! ¡Ah, la verosimilitud! ¡Ah, la pericia en los trazos! Esta **pintura** fue **pintada** con gran cuidado. Estoy encantado.

(Bhāsa, *El discurso del embajador* 6.15-12.6)

5. Pinturas en Śūdraka, Kālidāsa, Harṣa, Bhavabhūti y Rājaśekhara

En todo el corpus del teatro sánscrito, hay, aparte del citado pasaje 10, diez menciones adicionales de pinturas (Dange, 1994; Saunders, 1919): una más en Bhāsa (s. III e.c.), una en Śūdraka (s. IV e.c.), tres en Kālidāsa (s. V e.c.), dos en Harṣa (s. VII e.c.), dos en Bhavabhūti (s. VIII e.c.) y una en Rājaśekhara (s. IX e.c.).¹² Todas estas menciones se incluyen a continuación, enumeradas como los pasajes 11-20.

El pasaje 11 ha sido extraído de *La visión de Vāsavadattā* de Bhāsa. En él, un aya transmite a un rey un mensaje de parte de su suegra: la suegra tiene en alta estima al rey y espera que este, quien ha enviudado, encuentre consuelo en una pintura en la que se representa el momento de su matrimonio. Más aún, mientras el rey contempla la pintura, también lo hace otro personaje: la princesa a cuyas órdenes se encuentra el aya. La princesa se asombra, no solo por la extremada belleza de la mujer que figura en la pintura, sino también por su enorme parecido con una mujer que recientemente ha llegado al palacio. Eventualmente, se acaba por reconocer que se trata de la misma mujer y que, en realidad, el rey no ha enviudado. Así, la pintura ayuda tanto al rey, quien recibe una gran alegría, como a la propia trama de la obra, mediante el recurso de la anagnórisis.

Pasaje 11

atha cāvābhyāṃ tava ca vāsavadattāyāś ca pratikṛtiṃ citraphalakāyām ālikhya vivāho nirvṛtaḥ | eṣā citraphalakā tava sakāśaṃ preṣitā | etāṃ dṛṣṭvā nirvṛto bhava |

Entonces, habiendo pintado una imagen de ti y de Vāsavadattā en una **tabla para pintura**, nosotros completamos el rito matrimonial y enviamos esta **tabla para pintura** ante ti. Habiéndola visto, quédate tranquilo.

(Bhāsa, *La visión de Vāsavadattā* 6.11.6-8)

Como pasaje 12, se incluye una cita de *El carrito de arcilla* de Śūdraka. Allí, se repite la figura del mensajero: una sirvienta transmite a una cortesana un mensaje de parte de su madre. El público asiste, no a la descripción de lo pintado, sino al propio acto de pintar. Como en el caso anterior, no se trata propiamente de una écfrasis, sino de una simple mención de pintura, aunque las asociaciones con la noción de comunicación, por un lado, y con el aspecto de los sentimientos, por el otro, no dejan de ser significativas.

¹² Rājaśekhara ofrece un ejemplo adicional de *citra-phalaka* (tabla para pintura) en *Karpūramañjarī* 2.4. A diferencia de los otros dramas sánscritos citados, que combinan el sánscrito y los prácritos, *Karpūramañjarī* fue compuesta enteramente en prácrito, por lo que se ha optado por no incluir el pasaje en cuestión en este análisis.

Pasaje 12¹³

mātāryāsakaśāṃ saṃdeśena preṣitāsmi | tad yāvat praviśyāryāsakāśaṃ gacchāmi | (...) eṣāryā hrdayena kim apy ālikhanī tiṣṭhati |

La madre me envió ante mi señora con un mensaje. Entonces, apenas habiendo entrado, voy ante mi señora. (...)

Mi señora está **pintando** algo de corazón.

(Śūdraka, *El carrito de arcilla* 2.0.1-2)

Los siguientes tres pasajes corresponden a sendas obras de Kālidāsa, el autor más eximio del teatro sánscrito. Cabe destacar que estos tres ejemplos de écfrasis en los únicos tres dramas conservados de este dramaturgo permiten suponer que, ya para este momento, el procedimiento se habría consolidado como un recurso habitual y hasta esperable en este género literario, a modo de *kavi-samaya* (convención poética). En el pasaje 13, dos sirvientas recuentan una interacción entre un rey y una reina que tuvo lugar fuera de escena. En su diálogo, el rey le pregunta a la reina por la identidad de una muchacha que aparece en una pintura. Llama la atención, aparte de la mención expresa de la pintura, la que se hace de un recinto que habría estado destinado específicamente a la actividad de pintar.

Pasaje 13¹⁴

śṛṇu | citrasālāṃ gatā devī pratyagravarṇarāgāṃ citrarekhāṃ āvalokayanī ciraṃ tiṣṭhati | ... devī apūrveyaṃ dārikā tad āsannā kiṃ nāmadheyeti |

Escucha: Tras ir a la sala de pintura, la reina permanece de pie observando detenidamente una **pintura** cuyo brillo se debe a los frescos pigmentos.... “Mi reina, ¿cómo se llama esta muchacha extraordinaria que está junto a ti?”

(Kālidāsa, *Mālavikā y Agnimitra* 1.3.16-17 y 22)

En *Urvaśī conquistada por la valentía*, también de Kālidāsa, y según el pasaje 14, un bufón aconseja a un rey. De acuerdo con este consejo, el sueño y la pintura se perfilan como los dos medios para hacer presente a alguien que temporalmente se encuentra ausente. Como en otras citas, lo pintado se expresa en términos de una “imagen” (*pratikṛti*-) y la acción de pintar mediante un verbo cuyo sentido literal es “rasgar” (*ā-√likh*).

Pasaje 14

svapnasamāgamakāriṇīm nidrām sevātām bhavān | athavā tatrabhavatyā urvaśyāḥ pratikṛtim ālikhya āvalokayaṃs tiṣṭha |

Recurra usted al reposo, que causa la unión en sueños. O, **habiendo pintado** una imagen de la señora Urvaśī, permanezca de pie observándola.

(Kālidāsa, *Urvaśī conquistada por la valentía* 2.9.75-76)

El reconocimiento de Śakuntalā es, sin lugar a duda, el drama sánscrito más conocido en Occidente. En este *nāṭaka* (drama tradicional), Kālidāsa reelabora un episodio del poema épico *Mahābhārata*, en el que un rey encuentra a la hija de una apsara en medio del bosque, se une con ella y engendra al que será el héroe epónimo de su pueblo, solo para distanciarse temporalmente de ella y eventualmente volver a reunirse en un final feliz.

En el pasaje 15, una sirvienta, una ninfa y un bufón elogian la pintura que el rey hizo de su amada. En la pintura, figuran tres muchachas. La amada del rey destaca entre las otras dos, quienes

¹³ Para Śūdraka, el texto sánscrito corresponde a Kale (1924). La traducción española es del autor.

¹⁴ Para Kālidāsa, el texto sánscrito corresponde a Devadhar (1958). La traducción española es del autor.

son sus amigas y compañeras, en tanto ella aparece cansada tras haber regado un árbol de mango. La idea, expresada en la cita, de que la pintura presenta a la amada, ante los ojos y de una manera manifiesta, trae a la memoria lo enunciado por los tratadistas latinos mencionados en la sección introductoria de este artículo.

En los versos del drama inmediatamente posteriores al pasaje seleccionado, la écfrasis continúa de forma prospectiva: el rey todavía quiere pintar el río Mālinī, los montes Himalayas, un árbol del que cuelguen las ropas hechas a base de corteza de árbol que suelen vestir los ascetas, así como varios animales, que incluyen dos cisnes, varios ciervos y un antílope negro (6.17). Además, quiere pintar un arete de flor de *śirīṣa* y un collar de flores de loto (6.18), una abeja (6.19)¹⁵ y un fruto de *bimba* (6.20). La écfrasis cierra con una reflexión acerca de las relaciones entre pintura y realidad (6.21).

Pasaje 15

iyaṃ citragatā bhaṭṭinī |

sādhu vayasya madhurāvasthānadarśanīyo bhāvānupraveśaḥ skhalatīva me dṛṣṭir nimnonnatapradeśeṣu |

aho eṣā rājarṣer nipuṇatā | jāne sakhy agrataḥ me vartata iti |

- Tras desplazarse a la **pintura**, aquí está la reina.

- ¡Bien!, amigo. La representación de los sentimientos es digna de ver en tan agradable postura. Es como si mi mitrada tropezara en las partes altas y bajas.

- ¡Ah, la pericia del rey! Me parece que mi amiga está frente a mí.

(Kālidāsa, *El reconocimiento de Śakuntalā* 6.13.7-13)

Los siguientes dos pasajes proceden de las obras de Harṣa. En *El collar de perlas*, cuyo texto se cita en el pasaje 16, una princesa es cuestionada a propósito de su pintura por una amiga, quien incluso se cree capaz de perfeccionar la pintura. El contenido de la pintura es mitológico y amoroso, puesto que los epítetos Anaṅga (“incorpóreo”) y Madana (“pasión”) remiten al dios del amor Kāma, cuyo festival se celebra durante la estación de primavera. Ahora bien, el amor se concibe como un fenómeno de pareja y, así, la pintura parecerá vacía hasta que el dios Kāma no tenga a su lado a su consorte Rati.

Pasaje 16¹⁶

sakhi ka eṣa tvayātrālikhitāḥ |

sakhi pravṛttamadanamahotsave magavān anaṅgaḥ |

aho te nipunatvam | kiṃ punaḥ śūnyam ivaitac citraṃ pratimāti | tad aham apy ālikhya ratisanāthaṃ kariṣyāmi |

- Amiga, ¿quién es este que pintaste aquí?

- Amiga, es el generoso Anaṅga, recién iniciado el gran festival de Madana.

- ¡Ah, tu pericia! Pero ¿por qué esta **pintura** parece como vacía? Por esto, también yo, habiendo pintado, la completaré con el adorno de Rati.

(Harṣa, *El collar de perlas* 2.0.49-53)

En *El deleite de las serpientes*, cuyo texto aparece como pasaje 17, un príncipe retrata a su amada ausente y, gracias a su habilidad artística, asombra a un bufón que lo ve pintar. El bufón no puede creer que el rey pueda pintar con tal realismo, especialmente al considerar que su amada no está posando para el retrato. El rey, a su vez, considera que esto no tiene nada de extraordinario: Su amada

¹⁵ La convención poética de la abeja también aparece en otras obras de Kālidāsa, por ejemplo, en el poema lírico *La nube mensajera* 35, y en las epopeyas cortesanas *El origen de Kumāra* 1.27 y *La estirpe de Raghu* 6.69.

¹⁶ Para Harṣa, el texto sánscrito corresponde a Kale (1919, 1921). La traducción española es del autor.

está siempre en sus pensamientos, por lo que él la ve constantemente y, de este modo, la retrata con lujo de detalles.

En este caso, la écfrasis coincide con un *alaṃkāra* (figura retórica) denominado *śleṣa* (calambur). Al ser el sánscrito una lengua caracterizada por la polisemia y por el *sandhi* (cambio fonético), un compuesto nominal como *akliṣṭabimbaśobhādhara-* se puede interpretar de dos formas diferentes según la segmentación morfológica que se haga: *akliṣṭa-bimba-śobha-adhara-* (que posee en su labio inferior el resplandor de un fruto de *bimba* todavía intacto) o *akliṣṭa-bimba-śobhā-dhara-* (que posee gran belleza cuando su disco está despejado). Así, la caracterización remite tanto a la amada como a la luna.

Pasaje 17

akliṣṭabimbaśobhādharasya nayanotsavasya śaśina iva |

*dayitāmukhasya sukhayati **rekhā**pī prathamadr̥ṣṭeyam ||*

bho vayasya apratyakṣe 'py evaṃ rūpaṃ likhyate ity aho āścaryam | vayasya |

priyā sannihitaiveyaṃ saṃkalpaiḥ sthāpitā puraḥ |

dr̥ṣṭvā dr̥ṣṭvā likhāmy enāṃ yadi tat ko 'tra vismayah ||

*A primera vista, me complace incluso esta **pintura** del rostro de mi amada (que posee en su labio inferior el resplandor de un fruto de bimba todavía intacto), deleite para mis ojos similar a la luna (que posee gran belleza cuando su disco está despejado).*

- ¡Oh, amigo, qué maravilla que, incluso en su ausencia, su figura sea pintada así!

- Amigo,

Grabada en mis pensamientos, mi amada está muy presente frente a mí.

Si, habiéndola visto una y otra vez, la pinto, entonces ¿cuál es la maravilla?

(Harṣa, *El deleite de las serpientes* 2.8-9)

A continuación, se incluyen dos pasajes de Bhavabhūti. En el pasaje 18, procedente de *El último lance de Rāma*, se puede apreciar cómo se introduce la écfrasis de pintura más extensa y elaborada en todo el corpus analizado. El contexto es el siguiente: junto a su esposa y a su hermano, un héroe observa la representación pictórica de sus hazañas. La descripción inicia con las flechas mágicas del héroe (1.14.6-7), las cuales sirven de presentación para el retrato del propio héroe citado infra.

Después del texto citado, la écfrasis continúa con referencias a las familias de origen de los esposos (1.16-17), su matrimonio (1.18), otros matrimonios que se celebraron en paralelo (1.18.1-3), una victoria del héroe (1.18.9), la esposa del héroe (1.20), el héroe practicando ascetismo (1.22), el río Ganges (1.23), los esposos descansando al pie de un árbol (1.24), unos brahmanes (1.25), el bosque (1.26), los esposos en unión amorosa (1.27), el rapto de la esposa por parte de un demonio (1.28), un buitre (1.30.5-6), unos gansos (1.31), el mono Hanuman (1.32) y unos pavorreales (1.32.1). A lo largo de la descripción, se alude a distintos lugares y a diversas acciones, todo ello relacionado con el relato de estos dos esposos, el cual es de sobra conocido, puesto que ha sido adaptado al teatro desde el poema épico *Rāmāyaṇa*.¹⁷ Constantemente, los personajes que admiran la pintura reviven sus emociones pasadas a partir de la representación presente.

¹⁷ Kaligotla (2020) compara, a partir del concepto de écfrasis, el *Rāmāyaṇa* de Vālmikī con el *Rāmāyaṇa* de Mewar (s. XVII e.c.), cuyas más de trescientas ilustraciones están ahora disponibles en línea gracias a una colaboración entre la Biblioteca Británica y varias instituciones indias: <https://www.bl.uk/ramayana>

En el retrato del héroe, se enfatiza su apariencia (lleva un solo mechón de cabello, a la manera de los ascetas), sus acciones (rompe el arco del dios Śiva, como parte de la competición por la mano de su esposa) y las impresiones que él causa en los demás (el público no solo ve al héroe, sino que también ve a su suegro viéndolo).

Pasaje 18¹⁸

aho dalannavanīlotpalaśyāmalasnigdhamasṛṇaśobhamānamāṃsalena dehasaubhāgyena
vismayastimitatātadṛśyamānasaumyasundaraśrīr anādarakhaṇḍitaśaṅkaraśarāsanah
śikhaṇḍamugdhamukhamāṇḍala āryaputra **ālikhitaḥ** |

¡Ah! Aquí está **pintado** mi esposo, su rostro adornado por un solo mechón, recién roto el arco de Śaṅkara sin mayor esfuerzo, con apariencia hermosa y gentil ante mi padre que lo está viendo, pasmado de asombro por la belleza de su cuerpo atractivo y fornido, terso y suave, moreno como un tierno loto azul que se está abriendo.

(Bhavabhūti, *El último lance de Rāma*, 1.15.7-10)

En el pasaje 19, extraído de *Mālatī* y *Mādhava*, la pintura es el medio elegido para cimentar una relación amorosa. La hija de un ministro se enamora a primera vista del hijo de otro ministro y pinta un cuadro de él. El hijo del otro ministro reciproca, no solo en el enamoramiento, sino también en el gesto que lo expresa y decide, así, pintar también un cuadro de ella. En la cita que viene a continuación, la hermana de esta hija del ministro le describe la pintura que su amado hizo de ella. La idea de reciprocidad en el amor y en la pintura se expresa mediante la repetición del adjetivo “afligido” (*saṃtāpita-*).

Pasaje 19

etat khalu saṃtāpitasya saṃtāpitakāriṇo durlabhamanorathāveśaduḥsahāyāsadahyamānacittasya
kṣaṇamātranirvāpakaṃ tava **praticchandakam** |

Esta es, en efecto, tu **imagen**, elegida momentáneamente por un afligido que causa aflicción, cuyo corazón se consume por el insoportable tormento de un deseo inalcanzable.

(Bhavabhūti, *Mālatī* y *Mādhava* 2.0.79-80)

En el último pasaje, procedente de *La estatua perforada* de Rājasekhara, un rey y un bufón observan una serie de pinturas que adornan las paredes de un santuario. Lo pintado es la propia corte real, con toda su comitiva. Tras las menciones del rey y de la reina, recogidas en la cita, vienen otras de varias sirvientas, entre las cuales figura un primo de la reina que se encuentra temporalmente disfrazado de mujer. Este detalle es sabido por el bufón, pero no por el rey, por lo que el primero aprovecha para hacer burla del segundo. Para referirse a las pinturas, en este caso se emplea el compuesto *citra-karman-* (obra pintada).

Pasaje 20¹⁹

priyadhayasyetas tāvad ālikhitasphaṭikagarbhabhavanabhitticitrakarmāṇi niveśyatām dṛṣṭiḥ | eṣa tāvad devo
devyā samaṃ vāsakābhīniveśī ālikhitaḥ |

Ahora, que la mirada de mi querido señor se dirija hacia las **pinturas** trazadas en las paredes del santuario de cristal. Primero, aparece pintado el rey, determinado a cohabitar con la reina.

(Rājasekhara, *La estatua perforada* 1.32.23-27)

¹⁸ Para Bhavabhūti, el texto sánscrito corresponde a Kale (1913) y Kane & Joshi (1915). La traducción española es del autor.

¹⁹ Para Rājasekhara, el texto sánscrito corresponde a Tripathi (1965). La traducción española es del autor.

6. Conclusiones

Como es bien sabido, *post hoc ergo propter hoc* es una falacia: que una cosa suceda a otra temporalmente no por ello implica que la relación entre ambas sea de causalidad. En otras palabras, solo porque *El eunuco* de Terencio se haya compuesto antes que *El discurso del embajador* de Bhāsa, esto no quiere decir que el dramaturgo indio haya tomado prestado algo de su contraparte romana.

Ahora bien, si una obra precede a la otra, y, además, (a) la obra más antigua se enmarca en una tradición caracterizada por un rasgo distintivo, como lo es la écfrasis de pinturas; (b) la obra más nueva no cuenta con ningún precedente de dicho rasgo dentro de su tradición, sino que, más bien, inaugura el procedimiento, como es el caso del *citra-phalaka*; (c) las culturas que produjeron dichas obras estuvieron en contacto en el espacio y en el tiempo, como ocurre con Roma e India; y (d) la cultura a la que se debe la obra más antigua, de hecho, influyó a la cultura responsable de la obra más nueva en otros ámbitos, como el arte, la arquitectura, la astronomía/astrología y quizás también la literatura épica; entonces, es posible hablar de influencias y es, incluso, probable pensar en eventuales préstamos.

Evidentemente, hacen falta más estudios que exploren esta línea de ideas, a fin de llegar a conclusiones más definitivas. Con esta propuesta, se espera, justamente, abrir la puerta a este nuevo tipo de comparaciones desde la perspectiva del contacto cultural.

Bibliografía

- Arora, U. P. (2011). India and the Hellenistic world. En K. Savvopoulos (Ed.), *Second Hellenistic studies workshop* (pp. 45-65). Alexandria Center for Hellenistic Studies.
- Ast, R., y Bagnall, R. (2016). *Documents from Berenike, volume III: Greek and Latin texts from the 2009-2013 seasons*. Peeters Pub and Booksellers.
- Bansat-Boudon, L. (1992). *Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*. École française d'Extrême-Orient.
- Bhasa-Projekt Universität Würzburg. (2007, July 18). *Multimediale Datenbank zum Sanskrit-Schauspiel: Texte, Manuskripte und Aufführung klassischer indischer Dramen*. <http://www.bhasa.indologie.uni-wuerzburg.de/>
- Brooks, R. R. R., y Wakankar, V. S. (1976). *Stone age painting in India*. Yale University Press.
- Chakravarti, R. (2016). Kushan empire. En J. N. MacKenzie (Ed.), *The encyclopedia of empire*. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118455074.wbeoe147>
- Cobb, M. A. (2018). *Rome and the Indian Ocean trade from Augustus to the early third century CE*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004376571_007
- Dange, S. S. (1994). The citra-phalaka, a strategical device. En S. A. Dange y S. S. Dange (Eds.), *Critiques on Sanskrit dramas* (2nda ed., pp. 132-139). Aryan Books International.
- Devadhar, C. R. (Ed. y Trans.). (1958). *Works of Kālidāsa: Volume I, dramas*. Motilal Banarsidass.
- Duckworth, G. E. (1961). Turnus and Duryodhana. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 92, 81-127.
- Dufallo, B. (2013). *The captor's image: Greek culture in Roman ecphrasis*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199735877.001.0001>

- Dufallo, B. (2020). Ekphrasis in Latin literature. En S. Goldberg y T. Whitmarsh (Eds.), *Oxford classical dictionary*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8138>
- Falk, H. (2001). The yuga of Sphujiddhvaja and the era of the Kuṣāṇas. *Silk Road Art and Archaeology*, 7, 121-136. <https://doi.org/10.4000/abstractairanica.34242>
- Free, K. B. (1981). Greek drama and the Kutiyattam. *Theatre Journal*, 33(1), 80-89.
- García-Ormaechea, C. (1996). El arte de India, el Himalaya y el sudeste asiático. En J. A. Ramírez y A. Gómez Cedillo (Eds.), *Historia del arte, I: El mundo antiguo* (pp. 367-428). Alianza Editorial.
- Germany, R. (2016). *Mimetic contagion: Art and artifice in Terence's Eunuch*. Oxford University Press.
- Grønlund Evers, K. (2017). *Worlds apart trading together: The organisation of long-distance trade between Rome and India in antiquity*. Archaeopress.
- Jairazbhoy, R. A. (1963). *Foreign influence in ancient India*. Asia Publishing House.
- Kale, M. R. (Ed. & Trans.). (1913) *Bhavabhūti's Mālatīmādhava*. Oriental Publishing Co.
- Kale, M. R. (Ed. & Trans.). (1919). *The Nāgānanda of Śrī Harṣa-Deva*. The Standard Publishing Co.
- Kale, M. R. (Ed. & Trans.). (1921). *The Ratnāvalī of Śrī Harṣa-Deva*. The Standard Publishing Co.
- Kale, M. R. (Ed. & Trans.). (1924) *The Mṛichchhakaṭika of Śūdraka*. Motilal Banarsidass.
- Kaligotla, S. (2020). Words and pictures: Rāmāyaṇa traditions and the art of ekphrasis. *Religions*, 11(7), 364. <https://doi.org/10.3390/rel11070364>
- Kane, P. V. (Ed.), y Joshi, C. N. (Trans.). (1915). *Bhavabhūti's Uttararāmacaritam*. Oriental Publishing Co.
- Karttunen, K. (2001). In India e oltre: Greci, Indiani, Indo-greci. En S. Settis (Ed.), *I Greci: Storia, cultura, arte, società* (vol. 3, pp. 167-202). Einaudi.
- Knapp, C. (1917). References to painting in Plautus and Terence. *Classical Philology*, 12(2), 143-157.
- Lallemant, J. (1959). Une source de l'Énéide: le Mahābhārata. *Latomus*, 18(2), 262-287.
- Lévêque, E. (1880). *Le mythes et les legends de l'Inde et la Perse dans Aristophane, Platon, Aristote, Virgile, Ovide, Tite Live, Dante, Boccaccio, Arioste, Rabelais, Perrault, La Fontaine*. Eugène Belin.
- McIntosh, J. R. (2008). *The ancient Indus valley: New perspectives*. ABC-Clio.
- Meyer, J. (2007). Roman coins as a source for Roman trading activities in the Indian ocean. En E. H. Seland (Ed.), *The Indian Ocean in the ancient period: Definite places, translocal exchange* (pp. 59-68). BAR Publishing.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Nehru, L. (1989). *Origins of the Gandhāran style: A study of contributory influences*. Oxford University Press.
- Panagiotidou, M.-E. (2022). *The poetics of ekphrasis: A stylistic approach*. Palgrave Macmillan.
- Plautus. (1916). *In five volumes, vol. 1* (P. Nixon, Trans.). Harvard University Press.
- Plautus. (1917). *In five volumes, vol. 2* (P. Nixon, Trans.). Harvard University Press.
- Plautus. (1924). *In five volumes, vol. 3* (P. Nixon, Trans.). Harvard University Press.
- Plautus. (1930). *In five volumes, vol. 4* (P. Nixon, Trans.). Harvard University Press.
- Plautus. (1952). *In five volumes, vol. 5* (P. Nixon, Trans.). Harvard University Press.
- Plofker, K. (2011). 'Yavana' and 'Indian': Transmission and foreign identity in the exact sciences. *Annals of Science*, 68(4), 467-476.

- Rodríguez Adrados, F. (2012). Teatro griego antiguo y teatro indio: Su origen en danzas corales que miman algunos mitos. *Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 30(1), 1-12. <https://doi.org/10.3989/emerita.2012.01.1132>
- Saunders, V. (1919). Portrait painting as a dramatic device in Sanskrit plays. *Journal of the American Oriental Society*, 39, 299-302.
- Suresh, S. (2004). *Symbols of trade: Roman and pseudo-Roman objects found in India*. Manohar.
- Teón; Hermógenes; Aftonio. (1991). *Ejercicios de retórica* (María Dolores Reche Martínez, Trad.). Gredos.
- Terence. (1918). *In two volumes, vol. 1* (J. Sargeaunt, Trans.). Harvard University Press.
- Thorley, J. (1979). The Roman empire and the Kushans. *Greece & Rome*, 26(2), 181-190.
- Tripathi, R. (Ed.). (1965). *The Viddhaśālabhañjikā of Rājaśekhara*. Chowkhamba Vidyabhawan.
- Walker, S. F. (2004). The invention of theater: Recontextualizing the vexing question. *Comparative Literature*, 56(1), 1-22. <https://doi.org/10.2307/4122284>
- Weber, A. (1878). *The history of Indian literature* (J. Mann y T. Zachariae, Trans.). Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. (Trabajo original publicado en 1852).
- White, P. (2009). Bookshops in the literary culture of Rome. In W. A. Johnson & H. N. Parker (Eds.), *Ancient literacies: The culture of reading in Greece and Rome* (pp. 268-287). Oxford University Press.
- Windisch, E. (1882). *Der griechische Einfluss im indischen Drama*. A. Asher.
- Wulff Alonso, F. (2008). *Grecia en la India: El repertorio griego del Mahabharata*. Akal.