

**Écfrasis y memoria en *El lápiz del carpintero*  
(1998) de Manuel Rivas y la adaptación de  
Antón Reixa (2003)**

**Ekphrasis and Memory in *El lápiz del carpintero*  
(1998) by Manuel Rivas and Its Adaptation by  
Antón Reixa (2003)**

ALAIN ÍÑIGUEZ EGIDO

Universidad Complutense de Madrid

[alainini@ucm.es](mailto:alainini@ucm.es)

ORCID ID: 0000-0003-1870-2070

**Resumen:** El presente artículo analiza la écfrasis como una estrategia eficaz para articular la memoria en la ficción. En *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998), es posible detectar numerosas descripciones vívidas que despiertan la memoria de su protagonista, Herbal, y condensan el mensaje central del relato. El análisis de este recurso retórico y literario permite profundizar en la relación entre la novela y la adaptación cinematográfica de Antón Reixa (2003) a partir del diálogo que vertebra la narración y ofrece algunas reflexiones valiosas sobre la écfrasis fílmica.

**Palabras clave:** adaptación cinematográfica, memoria, écfrasis, guerra civil española, retórica.

**Abstract:** This article analyses ekphrasis as an effective strategy for articulating memory in fiction. In *El lápiz del carpintero* by Manuel Rivas (1998), it is possible to detect numerous vivid descriptions that awaken the memory of its protagonist, Herbal, and condense the central message of the story. The analysis of this rhetorical and literary resource allows us to go deeper into the relationship between the novel and the film adaptation by Antón Reixa (2003) based on the dialogue that vertebrates the narrative and offers some valuable reflections on the filmic ekphrasis.

**Keywords:** film adaptation, memory, ekphrasis, Spanish Civil War, rhetoric.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, es habitual que los estudios sobre las obras literarias y artísticas contemporáneas en torno a la Guerra Civil española incluyan reflexiones sobre distintos aspectos vinculados con la memoria. Esto resulta comprensible si se tiene presente que las más relevantes producciones sobre esta temática proceden de autores que no han vivido la guerra —los denominados nietos o bisnietos de la guerra (Juliá, 2006)—. En este contexto, analizar la función de algunas estrategias o recursos artísticos y discursivos relacionados con la memoria constituye un ejercicio crítico valioso para comprender determinadas composiciones novelísticas recientes. *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas, ofrece un marco especialmente fecundo para examinar diversas manifestaciones de la memoria en el terreno de la ficción. Así lo atestiguan las aproximaciones a la novela del escritor gallego y a la adaptación homónima dirigida por Antón Reixa (2003) en torno a las distintas vías por las que ambas reconstruyen la memoria de la Guerra Civil en Galicia<sup>1</sup>. Sin embargo, resulta llamativa la ausencia de trabajos sobre uno de sus elementos vertebrales, como es el caso de la écfrasis. En esta ocasión, se propone una aproximación al fenómeno de la écfrasis en ambos textos, el literario y el filmico, con el objetivo de extraer algunas conclusiones valiosas para su comprensión como elemento transversal y compartido. De acuerdo con el presente estudio, la écfrasis es un motivo central de *El lápiz del carpintero* y posibilita un análisis

---

<sup>1</sup> Salvador Castro Otero dedica un sugerente artículo a los procedimientos por los que Rivas caracteriza a sus personajes a partir de imágenes filmicas. De acuerdo con el crítico, a lo largo de la narrativa de Rivas es posible detectar la presencia de más de ciento cincuenta películas diferentes (2018: 214), algo que refleja la importancia de la intertextualidad con el séptimo arte en su obra. Sin embargo, el grueso de publicaciones sobre la narrativa de Rivas presta especial atención a su dimensión mnemónica. Tal es el caso de los estudios de Nichols (2006) o Jünke (2006). El primero de ellos analiza la presencia de los «lugares de memoria» a partir del estudio de la oralidad en el relato de Rivas. Combinando oralidad y escritura se opone la memoria individual de los personajes al discurso oficial impuesto por la historiografía franquista. Por su parte, Jünke incide en el concepto de «lugar de memoria» a partir de un análisis panorámico de producciones cinematográficas recientes —*Ay Carmela* (1990), de Carlos Saura, *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda, *El lápiz del carpintero* (2003), de Antón Reixa o *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba— con el fin de mostrar cómo la literatura y el cine actuales sobre la Guerra Civil tratan la contienda no solo como hecho histórico, sino como objeto de la memoria conectado con el presente. Los estudios de Bazán Rodríguez (2008), Barrenetxea Maraño (2019) y Pelaz y Tomasoni (2011) inciden en las distintas particularidades que la obra de Rivas muestra en relación con la memoria. A ellos, cabe sumar las propuestas de Macciuci (2015) y García-Abad (2004), centradas en el análisis filmico de la adaptación de Antón Reixa.

comparado más allá de la relación entre la obra original y su adaptación. En un sentido lato, puede ser definida como la representación de una obra de carácter visual en una obra verbal. Sin embargo, numerosas publicaciones recientes advierten la existencia de una écfrasis fílmica que advierten sobre la necesidad de ampliar el objeto de estudio en el terreno de las reflexiones acerca de la écfrasis. En el caso de la novela de Rivas y el filme de Reixa, puede observarse una particular concepción de esta estrategia en torno al dibujo del Pórtico de la Gloria que el personaje del pintor esboza en los días previos a su fusilamiento. Este componente visual ocupa un lugar primordial en el proceso de reconstrucción de la memoria que caracteriza a las dos obras. Por ello, se analizan los mecanismos de la écfrasis en la novela y la adaptación cinematográfica a partir del retrato del Pórtico.

## 2. LA ÉCFRASIS: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

La écfrasis ha captado la atención de numerosos estudios especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, aunque su origen se remonta a la retórica clásica. La *enargeia* o *evidentia* aludía a las descripciones cuya viveza las hacía especialmente llamativas para los oyentes. En su *Instituto Oratoria*, Quintiliano definió la *evidentia* como la descripción de un objeto cuya riqueza de detalles buscaba reproducir la experiencia misma de su contemplación directa (Lausberg, 1967: 224-225). Estas descripciones a menudo se complementaban con la alusión a obras artísticas visuales, como esculturas o cuadros, que cumplían una función simbólica (Bagué Quílez, 2021: 20; Pimentel, 2003: 205). Con el tiempo, el concepto fue identificándose progresivamente con la descripción de obras artísticas visuales en el marco de un discurso verbal. Este fenómeno motivó algunas reflexiones estéticas en torno a las relaciones entre la poesía y la pintura. El conocido lema horaciano *ut pictura poesis* fue interpretado en ocasiones como el objetivo al que debía tender la poesía: ser capaz de representar la realidad como lo hace la pintura (Bagué Quílez, 2021: 20). Este no fue sino uno más de los estadios por los que transitó la reflexión estética en torno a los límites entre la poesía y la pintura, donde cabría situar la diferenciación formulada por Gotthold Efraim Lessing en su *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (1766) al respecto de la espacialidad de la pintura y la temporalidad de la poesía.

El concepto actual de écfrasis —la descripción de una obra de arte visual en el marco de una obra de arte verbal— coincide en lo esencial con la definición propuesta por Leo Spitzer a mediados del siglo pasado (Ponce Cárdenas, 2025). El romanista austriaco la acota como «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art» (Spitzer, 1962: 72). Heffernan, en cambio, amplía el foco y la concibe como

«the verbal representation of visual representation» (1993: 3), diferenciándola de otros términos como los de iconicidad o «pictorialismo» (1993: 4). Como puede apreciarse, ambos enfoques se sostienen sobre la contraposición entre los dos modos de representación, el verbal y el visual, un aspecto tradicionalmente asumido en los estudios dedicados a este recurso retórico y literario. La écfrasis se caracterizaría, así, por relacionar los dos órdenes, y podría ser entendida como una forma de intertextualidad o *intermedialidad* (Wagner, citado en Pimentel, 2003: 206). Esta concepción es clave para comprender la lectura de la écfrasis que realiza Antón Reixa.

Otra propuesta relevante para comprender el concepto de écfrasis la proporciona Mitchell (2018) al presentarlo como un proceso que ejerce de puente entre el medio verbal y el medio visual a partir de tres momentos delimitados: la «indiferencia ecfrástica», donde el receptor lamenta la imposibilidad de contemplar la obra que describe la écfrasis; la «esperanza ecfrástica», que consiste en el recurso a la imaginación y a la metáfora para intentar representar mentalmente el objeto descrito; y el «miedo ecfrástico», o, en otras palabras, la constatación de que, si finalmente se accediera a la obra descrita, esta perdería la capacidad evocadora que le confería la representación verbal. La importancia de la formulación de Mitchell radica en la claridad expositiva del motivo central de la écfrasis: la ambigüedad que media entre el objeto descrito y la propia descripción constituye su verdadero valor. Por ese motivo, afirma que la «esperanza ecfrástica» manifiesta el afán por «la superación de la alteridad» al intentar acceder a ese *otro* texto —la obra visual— a través de una descripción vívida y sugerente (Mitchell, 2018: 141). Frente a las «artes mixtas», en las que sitúa los libros ilustrados, las representaciones teatrales o el cine, entre otros, sostiene que la écfrasis es eminentemente figurativa y que, por ello, el objeto descrito no debe ser contemplado directamente dado que su fuerza evocadora se halla en la intermediación ejercida por la palabra: si esto ocurriera, «habríamos abandonado el género de la écfrasis para entrar en la poesía visual y los significantes escritos habrían adoptado características icónicas» (Mitchell, 2018: 142). En el lenguaje poético las descripciones especialmente vívidas aspiran a alcanzar esa *espacialidad* propia del lenguaje visual, reflejando fielmente la realidad y situándola ante los ojos del espectador. Con todo, esa aspiración es imposible. Es ahí donde emerge el componente subjetivo de la écfrasis. En palabras de Krieger:

Their incapacity is precisely what is to be emphasized: words cannot have capacity, cannot be capacious, because they have, literally, no space. The exhilaration, then, derives from the dream —and the pursuit— of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of

perceptual desire since Plato. It is the romantic quest to realize the nostalgic dream of an original, pre-fallen language of corporeal presence, though our only means to reach it is the fallen language around us. And it would be the function of the ekphrastic poet to work the magical transformation (Krieger, 1992: 33).

Ese intento por conseguir que el lenguaje refleje la realidad tal y como lo hacen las artes visuales es lo que Krieger denomina «ekphrastic ambition», sintagma con el que se refiere a las artes «whose naturalness makes them appear to be reality's surrogate» (Krieger, 1992: 37). El hecho de que Krieger subraye el término *ambición* pone de relieve la presencia del sujeto que elabora la écfrasis y que se sitúa entre la obra literaria y la obra de arte visual. De esta forma, puede establecerse un vínculo entre las definiciones anteriores a través del sujeto que observa e *interpreta* la imagen en el discurso, tendiendo puentes entre los dos órdenes. Michel Riffaterre denomina este fenómeno la «ilusión de la écfrasis»: de acuerdo con el teórico francés, la representación de una obra de arte visual no es objetiva, sino que se debe a la interpretación del sujeto que la contempla y formula, posteriormente, la descripción. Según Riffaterre, «la interpretación precede a la representación» (2000: 171), lo que implica que la écfrasis no se concentra tanto en el objeto en sí, sino en el efecto que provoca la contemplación del objeto de la écfrasis en el autor del discurso (Webb, 2009: 127). El espectador actúa como mediador entre el cuadro y su representación literaria:

La visita al museo desmiente la rigidez de esta taxonomía, pues la continuidad de la mirada aporta dinamismo a lo que para Lessing solo poseía una superficie estática. La fluctuación entre la visión y lo visto desemboca en una fusión de horizontes. El juicio subjetivo se incorpora a la observación, gracias a la interdependencia entre las propiedades del objeto y la huella psicológica que dicho objeto imprime en quien lo admira. Por tanto, la recreación literaria se transforma en una operación creativa. La pinacoteca se concibe como una obra abierta, un libro infinito o un laberinto discursivo (Bagué Quílez, 2024: 20).

¿Cómo se relaciona, entonces, la écfrasis con la memoria? La idea de esa «pinacoteca abierta» remite a la concepción original de la écfrasis, donde la imagen estaba estrechamente emparentada con la memoria. En la retórica clásica, las descripciones de determinados objetos visuales ayudaban al orador a memorizar el discurso y facilitaban su comprensión por parte de los oyentes (Webb, 2009: 111-113). La *phantasia* —la capacidad de crear imágenes mentales a partir de fenómenos sensoriales— se encontraba en la base de lo que Ruth Webb denomina «the Gallery of the Mind»: en la *Rhetorica ad Herennium* se abogaba por la creación de una «galería mental» de

imágenes que no solo ayudasen a sustentar la memoria, sino que facilitasen asimismo la creación de descripciones lo suficientemente eficaces para que lograsen persuadir a la audiencia: «For what lies behind vivid speech is the gallery of mental images impressed by sensation in the speaker's mind» (Webb, 2009: 113). De acuerdo con Quintiliano, el orador, en un primer momento, hace uso de su fantasía para situarse en el lugar del sujeto que contempla el objeto en cuestión; después, intenta captar la atención del público a través de diversas técnicas incluidas en la *evidentia* (Lausberg, 1967: 227-228). Una de ellas es el «detallamiento» de las características del objeto de la éfrasis, que produce «un efecto realista [...] y emotivo» pues incluye «los impactos sintomáticos sobre los interesados más o menos en la cuestión» (Lausberg, 1967: 229). En otras palabras: la riqueza de detalles comprende también la reacción emotiva del sujeto que contempla el objeto descrito, algo que facilitaría la comunión afectiva con los receptores del discurso.

La relación entre la éfrasis y la memoria se materializa en la novela *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, y en la adaptación de Antón Reixa a través de su protagonista, Herbal. En su intento por recordar algunos episodios vividos durante la guerra, el guardia civil recurre a algunas imágenes que conectan con su memoria. Una de ellas destaca especialmente: es el dibujo del Pórtico de la Gloria que el pintor compuso en las horas previas a su fusilamiento. El valor de esta imagen para la comprensión de la dimensión memorialística de ambas obras se encuentra en el procedimiento por el que se representa el dibujo. Así, lejos de ofrecer una instantánea objetiva, en la novela y en el filme es Herbal quien identifica el Pórtico en el dibujo y lo conecta con sus recuerdos de la infancia. Para ilustrar mejor esta idea, se ofrece a continuación un análisis del proceso de articulación de la memoria a partir de la éfrasis del dibujo del Pórtico y de otros elementos clave en el relato de Rivas.

### 3. LA ÉFRASIS EN *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* (1998), DE MANUEL RIVAS

Tras haber sobrevivido a su segundo intento de fusilamiento, el doctor Da Barca pasa tres días de convalecencia en el hospital de la prisión de A Coruña acompañado de Gengis Khan, un luchador recientemente encarcelado. Como recompensa por su fidelidad, el doctor decide invitarlo a comer, pero, dadas las condiciones precarias de la prisión, el banquete debe limitarse al plano de la imaginación:

Y es que tenía, le contó Herbal a María da Visitação, el poder de la mirada. A la hora del almuerzo, en el comedor, el doctor Da Barca y Gengis Khan se sentaron frente a frente y todos los presos fueron asombrados testigos de aquel banquete. [...]

Lo miraba fijamente, atrapándolo en la claraboya de los ojos, y algo estaba pasando porque Gengis Khan dejó de reír, vaciló por un instante, como si estuviese en un alto y le diese vértigo, y después quedó pasmado. El doctor Da Barca se levantó, rodeó la mesa y le cerró suavemente los párpados, como si fuesen cortinas de encaje. [...]

Había en aquel comedor un silencio de lengua en el paladar y ojos de fábula, que silenció el revolver de las cucharas en el rancho, una sopa indescifrable a la que llamaban agua de lavar carne (2015: 75-76).

La escena ilustra el valor que adquiere el lenguaje en *El lápiz del carpintero*: a través de él, Da Barca emula imágenes hasta conferirles condición de realidad. En este caso, el «poder de la mirada» del doctor logra que Gengis pueda paladear los más refinados platos sin moverse de la prisión, convenciendo tanto al gigante luchador como al resto de los presentes de que el banquete, por algún tipo de sortilegio, existe realmente. La elocuencia del doctor es un hecho sobre el que se incide a lo largo de la novela: en palabras de Da Barca, «hablar es un esconjuro» (Rivas, 2015: 36). Este personaje es depositario de una serie de rasgos que le otorgan la apariencia de un santo (Jünke, 2006: 15) y son varios los momentos de la novela en los que consigue cautivar al auditorio a través de sus narraciones: Marisa Mallo recuerda que la primera vez que pudo oírlo, él se encontraba en el teatro pronunciando un discurso a favor del sufragio femenino<sup>2</sup>; en otra ocasión, comparte con el resto de los presos un relato sobre la Santa Compañía<sup>3</sup>. Estas

---

<sup>2</sup> «Yo ya me había fijado en él paseando por la Alameda. Pero lo escuché hablar por primera vez en un teatro, explicó Marisa mirando para el doctor Da Barca. Me habían llevado unas amigas. Era un acto republicano en el que se debatía si las mujeres debían o no tener derecho a voto. Hoy nos parece raro, pero en aquellos tiempos era algo muy controvertido, incluso entre las mujeres, ¿verdad? Y entonces Daniel se levantó y contó aquella historia de la reina de las abejas. ¿Te acuerdas, Daniel? ¿Cómo es esa historia de la reina de las abejas?, preguntó intrigado Sousa. En la Antigüedad no se sabía cómo nacían las abejas. Los sabios, como Aristóteles, inventaron teorías disparatadas. Se decía, por ejemplo, que las abejas venían del vientre de los bueyes muertos. Y así durante siglos y siglos. Y todo esto, ¿sabe por qué? Porque no eran capaces de ver que el rey era una reina. ¿Cómo sustentar la libertad sobre una mentira semejante?» (Rivas, 2015: 13).

<sup>3</sup> «Y usted, doctor, ¿de verdad cree en la Santa Compañía?, preguntó Dombodán con ingenuidad. Da Barca recorrió el círculo de amigos con una penetrante mirada teatral. Creo en la Santa Compañía porque la vi. No por tipismo. Siendo estudiante, una noche, fui a rebuscar en el osario que hay junto al cementerio de Boisaca. Tenía un examen y necesitaba un esfenoides, un hueso de la cabeza difficilísimo de estudiar. ¡Qué maravilla, el esfenoides, con esa forma de murciélago con alas! Oí algo que no era ruido, como si el silencio cantase gregoriano. Y allí estaba, ante mis ojos, una hilera de candiles. Allí estaban, y

escenas refuerzan la capacidad evocadora del lenguaje en la obra de Rivas y sientan las bases para comprender el valor de la descripción ecfrástica en el texto.

La estructura de la novela también es significativa en relación con esta categoría. Toda la obra gira en torno al diálogo que Herbal mantiene con María da Visitação, una prostituta que trabaja en el establecimiento que él regenta tras haber sido expulsado de la Guardia Civil. En *El lápiz del carpintero* se despliegan tres planos temporales: en un primer momento, se encuentra el diálogo entre Herbal y María en el presente; en un plano anterior, se sitúan los recuerdos de Herbal, relacionados con su participación en la guerra y sus vivencias en varias prisiones gallegas; por último, cabría delimitar las analepsis que remiten a la infancia del protagonista. No en vano, el tiempo en *El lápiz del carpintero* es eminentemente psicológico, algo que puede verse en las distintas reiteraciones y analepsis que lo caracterizan (García-Abad, 2004: 306-307).

El detonante de la memoria de Herbal es la esquila que lee en el periódico. Al conocer la muerte de Daniel Da Barca, rememora su pasado y cómo recibió la orden de vigilarlo y recabar información sobre él antes de la guerra. Poco después lo detuvo, lo vigiló en las distintas prisiones por las que pasó y, contradictoriamente, lo protegió y lo persiguió simultáneamente. Herbal, como soldado que solo cumple órdenes, encarna las ideas de Hannah Arendt sobre la «banalidad del mal»: hasta la aparición de la voz del pintor en su mente el guardia civil no toma conciencia de sus actos. Pasados los años, trae a la memoria el recuerdo de Da Barca, de Marisa Mallo y de tantos otros que compartieron espacio y tiempo con él. Esta conciencia incisiva procede de la voz del pintor al que fusiló en una de las «sacas» de presos organizadas por los falangistas en Galicia. Tras asesinarlo rápidamente para ahorrarle el sufrimiento, Herbal le roba el lápiz de carpintero con el que aquel dibujaba en la prisión. A partir de ese momento, la voz del pintor le acompañará en su conciencia.

El valor simbólico que adquieren algunos objetos concretos en la novela se hace patente desde el título. El lápiz del carpintero no es un simple objeto, sino un símbolo de la memoria y por esa razón es descrito atendiendo a la lista de propietarios que precedieron al pintor, todos ellos caracterizados por haber defendido distintas causas sociales:

El pintor había conseguido un lápiz de carpintero. Lo llevaba apoyado en la oreja, como hacen los del oficio, listo para dibujar en cualquier momento. Ese lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado a la huelga por las ocho horas y que con él escribía notas para *El Corsario*, y que a su vez se lo había regalado a

---

disculpádmela pedantería, las migajas ectoplasmadas de los difuntos» (Rivas, 2015: 27).



Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros hablando de amor: «Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto se ama». Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamor. Y antes de que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico de la Gloria con un trozo de teja (Rivas, 2015: 31).

El lápiz es la huella material resultante de una larga tradición de actos de resistencia contra las injusticias. Cuando Herbal lo recoge de las manos inertes del pintor, se produce un cambio en él. Al principio reconoce su incapacidad para contar historias —«No se me dan las letras, pero les escribiré una novela sobre ese tipo» (Rivas, 2015: 38)—, pero, a medida que avanza la lectura, se advierte cómo desarrolla ciertas capacidades para la expresión artística. Las descripciones y narraciones que se encuentran en el relato de alguna forma afectan su memoria, que termina asumiendo esa pulsión novelesca heredada del pintor: «se puede decir en cierto modo que la narración retrospectiva dirigida de Herbal a María está sujeta a un proceso de estetización y ficcionalización provocado por su integración en un universo novelesco lleno de historias narradas» (Jünke, 2006: 116). En el diálogo que Herbal mantiene con María, tanto las historias de Da Barca como las descripciones de algunos objetos cumplen una función argumentativa y mnemónica. Esto encaja con las definiciones clásicas de la écfrasis como estrategia retórica emparentadas con el concepto de *enargeia*. Herbal rememora su pasado ante su interlocutora, y, para lograrlo, recurre a distintas imágenes que avivan su memoria y que buscan involucrar a María —y al lector— en el proceso. Las imágenes y los distintos objetos ecfrásticos dotan de mayor capacidad expresiva y persuasiva al discurso. La plasticidad de las descripciones en la novela ha sido señalada por María Teresa García-Abad como «un proceso de desrealización a través de la imagen que acentúa extraordinariamente sus connotaciones sensoriales y sumerge al lector en un universo inagotable de percepciones táctiles, auditivas, olorosas y cinéticas» (2004: 312). En dicho proceso, el papel de la mirada es esencial, y así se hace ver en la novela mediante las numerosas referencias al acto de mirar de Herbal, a los ojos o al «poder de la mirada» de Da Barca.

El elemento sobrenatural que vertebra este relato —la presencia de la voz del pintor en la conciencia de Herbal comentando las escenas que este contempla— es determinante en la elaboración de las descripciones del espacio circundante. Después de trasladar a Daniel Da Barca a la cárcel de A Coruña, Herbal repasa algunos escenarios

habituales de los fusilamientos organizados por los falangistas. Uno de ellos era el Campo da Rata, cerca del Faro de Hércules: «Durante las descargas, las aspas de luz del Faro de Hércules hacían resplandecer a los fusilados que llevaban camisa blanca» (Rivas, 2015: 55). La escena evoca, por la descripción de la luz y el contraste con la camisa blanca, *El 3 de mayo en Madrid* (1814) de Francisco de Goya. Más adelante, cuando contempla a las lavanderas que faenan junto al faro, Herbal describe el paisaje como si se tratara de una composición pictórica:

Sobre los matorrales que rodeaban el faro, entre los peñascos, dos lavanderas tendían la ropa a clarear. Su lote era como el vientre de trapo de un mago. De él quitaban interminables piezas de colores que repintaban el monte. Las manos rosadas y gordezuelas seguían el dictado de los ojos del vigía, guiados a su vez por el pintor: Las lavanderas tienen las manos rosas porque de tanto fregar y fregar en la piedra del agua se les van quitando los años de la piel. Sus manos son las manos de cuando eran niñas y comenzaron a ser lavanderas. Sus brazos, añadió el pintor, son los mangos del pincel. Del color de la madera del aliso, porque también se formaron junto al río. Cuando escurren la ropa mojada, los brazos de las lavanderas se tensan como las raíces de la orilla. El monte es como un lienzo. Fíjate. Pintan sobre tojos y zarzas. Las espinas son las mejores pinzas de las lavanderas. Ahí va. La larga pincelada de una sábana blanca. Dos trazos de calcetines rojos. El temblor liviano de una lencería. Extendida al clareo, cada pieza de ropa cuenta una historia. Las manos de las lavanderas casi no tienen uñas. También eso cuenta una historia, como la contarían, si tuviésemos una radiografía a la vista, las vértebras superiores de su columna, deformadas por el peso de los lotes acarreados sobre la cabeza durante años y años. Dicen ellas que las uñas se las llevó el aire de las salamandras. Pero eso es, por su parte, una explicación mágica. Las uñas se las comió el ácido de la sosa (Rivas, 2015: 82).

En la escena del tren de tuberculosos trasladados a Levante, se encuentran algunas descripciones que reflejan la fuerza evocadora de las imágenes. En este caso, es el propio Da Barca quien visualiza el paisaje a través del recuerdo del pintor:

Pasado el gran túnel que borraba el horizonte urbano, el tren se había adentrado en la acuarela verde y azul de la ría del Burgo. El doctor Da Barca parpadeó como si aquella belleza le doliese en los ojos. Desde sus barcas, con largos raños, los mariscadores arañaban el fondo marino. Uno de ellos dejó de faenar y miró hacia el tren, con la mano de visera, erguido sobre el balanceo del mar. El doctor Da Barca se acordó de su amigo el pintor. Le gustaba pintar escenas de trabajo en el campo y en el mar, pero no con ese tipismo folklórico que las embellecía como estampas bucólicas. En los lienzos de su amigo el pintor, la gente aparecía mimetizada con la tierra y el mar. Los rostros parecían surcados por el mismo arado que hendía la tierra.

Los pescadores eran cautivos de las mismas redes que capturaban los peces. Llegó un momento en que los cuerpos se fragmentaron. Brazos hoz. Ojos de mar. Piedras de rostro. El doctor Da Barca sintió simpatía por el mariscador erguido en su barca contemplando el tren. Quizá se preguntaba adónde iba y qué llevaba. La distancia y el chasquido de la máquina no le dejaban oír la estremecedora letanía de toses que repicaban en la sordidez de los vagones de ganado como panderos de cuero empapados en sangre. El paisaje le sugirió una fábula: El cormorán que sobrevolaba al mariscador estaba transmitiendo telegráficamente con su graznido la verdad del tren. Recordó la amargura de su amigo el pintor cuando dejó de recibir las revistas de arte de vanguardia que le enviaban desde Alemania: La peor enfermedad que podemos contraer es la suspensión de las conciencias (Rivas, 2015: 131-132).

En el fragmento citado, puede observarse cómo la descripción del entorno natural y de los trabajadores aviva la memoria del doctor. Lo más relevante del pasaje radica en su poder evocativo y en su capacidad de simbolizar la estética del pintor. Lejos de constituir un ejemplo de paisajismo idealizado, sus obras muestran la dimensión ética de la vida de los trabajadores y el compromiso del artista. La fusión de los mariscadores con el entorno natural se materializa en el mismo lenguaje empleado en la descripción, que termina reduciéndose a su mínima expresión: «Brazos en hoz. Ojos de mar. Piedras de rostro». En este caso, la écfrasis no se centra en una obra u objeto en concreto, sino que emerge de la descripción del estilo general del pintor. Siguiendo la clasificación propuesta por Pimentel, este sería un caso de «écfrasis nocional genérica», pues las obras del pintor son ideadas en la ficción de Rivas, pero no se alude a una pintura concreta, sino al conjunto de sus creaciones a partir del estilo que las caracteriza. Asimismo, en la descripción anterior puede constatar, con Pineda, que, pese a la naturaleza descriptiva de las écfrasis, estas «no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración» (2018: 27). Esto explica por qué terminan dando cabida a elementos narrativos —en este caso, el paisaje es un pretexto para la introducción de una fábula—.

Poco después, Daniel Da Barca recibe un culatazo del teniente Goyanes. Una vez más, la escena es descrita por Herbal prestando atención a las indicaciones del pintor: «En el suelo, el doctor pasa el dorso de la mano por la mejilla. Sangra por el lugar del golpe. Con calma, coge un puñado de nieve y se lo aplica como un bálsamo. Óleo de sangre y nieve, dice el pintor en la cabeza de Herbal. La pomada de la historia» (Rivas, 2015: 133). Ocurre algo similar cuando Herbal decide disparar a un lobo desde el tren: «A veces, cuando despierto con el ahogo tengo la sensación de que todavía estamos allí, parados en una vía nevada en la provincia de León. Y hay un lobo que nos mira, que mira el convoy, y yo bajo la media ventana y apunto con el fusil

apoyado en el vidrio y el pintor me dice: Pero ¿qué haces? ¿No lo ves?, le digo yo, voy a matar a ese lobo. No deshagas la pintura, dice él. Me ha dado mucho trabajo» (Rivas, 2015: 126). Los comentarios del pintor no son meros contrapuntos artísticos de los recuerdos de Herbal, sino que conforman imágenes vívidas que animan su memoria, que lo ayudan a recordar. El diálogo cumple una función esencial en la estructuración de la memoria del guardia civil: si Herbal dialoga con María da Visitação en el presente, en el pasado conversa con el pintor. Las conversaciones sobre la pintura o sobre el oficio artístico no resultan extrañas si se tiene en cuenta que muchas écfrasis revelan un cariz metaliterario: como recreaciones de una obra de arte visual en el discurso, no resulta descabellado suponer que puedan llegar a mostrar al lector las diferencias entre la ficción y la realidad o las fronteras entre una disciplina artística y otra (Webb, 2009: 185-186). En este contexto, los comentarios sobre el arte, lejos de ser secundarios, constituyen un elemento clave para entender la función narrativa de la écfrasis. El pintor conversa con Herbal sobre las dificultades de pintar la nieve y sobre cómo consiguió representarla en una escenografía teatral: «Una escenografía de hombres lobo. Si pones un lobo en el medio, todo es mucho más fácil. Un lobo negro, como un tizón vivo a lo lejos, y como mucho un haya desnuda pintados sobre una sábana. Alguien que diga, nieve, y ya está. Qué maravilla, el teatro» (Rivas, 2015: 79). Herbal no puede evitar extrañarse: «Pensé que para usted, como pintor, eran más importantes las imágenes que las palabras» (2015: 80). El pintor responde: «Lo importante es ver, eso es lo importante. De hecho, añadió el pintor, se dice que Homero, el primer escritor, era ciego» (2015: 80). El comentario del pintor apunta a la función que la *phantasia* desempeña en el proceso ecfrástico. La alusión a Homero no es gratuita si se recuerda la famosa écfrasis nocional del escudo de Aquiles en la *Iliada*: más que ver con los ojos, es importante ver a través de la imaginación. La écfrasis brinda la oportunidad de contemplar obras artísticas que ya no existen o que nunca existieron.

La capacidad que las imágenes tienen de despertar la imaginación puede verse en otro momento de la novela, cuando el pintor le cuenta a Herbal que llegó a elaborar la escenografía para *Canto mariñán* de la Coral Ruada en el Teatro Rosalía de Castro:

No era nada del otro mundo. Lo que sugería el mar era el faro, la Torre de Hércules. El mar era la penumbra. Yo no quería pintarlo. Quería que se oyese, como una letanía. Pintarlo es imposible. Un pintor cabal, cuanto más realista quiera ser, sabe que el mar no se puede llevar a un lienzo. Hubo un pintor, un inglés, se llamaba Turner, que lo hizo muy bien. La imagen más impresionante que existe del mar es su naufragio de un barco de negreros. Allí se escucha

el mar. Es el grito de los esclavos, esclavos que quizá no conociesen del mar más que el vaivén en las bodegas (Rivas, 2015: 80-81).

La alusión a J. M. W. Turner (1775-1851) permite al pintor ilustrar la estética de sus obras: no solo se trata de representar visualmente una escena, sino de incorporar, también, su trascendencia emocional, el propio acto de la recepción y la reacción emocional del espectador —elementos vertebradores de la écfrasis—. El paisaje se vuelve visible a través de la reacción de los esclavos y trasluce un sentido ético del oficio que aflora en los pasajes citados anteriormente, algo que encaja con el papel que la memoria desempeña en la novela de Rivas. La memoria no es solo un reflejo de la realidad en un momento concreto de la vida del narrador, sino que aquella logra situarse ante los ojos del espectador a partir de la evocación del sufrimiento de quienes vivieron esos episodios.

Sin embargo, la descripción ecfrástica más importante del relato se encuentra en el momento en que el pintor dibuja el Pórtico de la Gloria. La dimensión afectiva de esta estrategia se advierte desde la introducción de la escena. Cuando comienza a explicar su diseño del Pórtico —una alegoría en la que cada uno de sus compañeros de prisión representa a los integrantes de la pieza—, la primera impresión que se ofrece es la de Herbal. Este comienza rememorando las dos únicas veces que había podido visitar el Pórtico:

Estaba allí, a unos metros de distancia, pero el guardia Herbal sólo había visitado la catedral en dos ocasiones. Una, de niño, cuando sus padres habían ido desde la aldea a vender simiente de repollo y cebolla y el día de Santiago. De aquella ocasión recordaba que lo habían llevado al Santo de los Croques y que colocó los dedos en el molde labrado de una mano, y que tuvo que golpear la frente contra la cabeza de piedra. Pero él había quedado cautivado por aquellos ojos de ciego que tenía el santo y fue el padre, riéndose con su boca desdentada, quien lo agarró por el cogote y le hizo ver las estrellas. Si no es por las buenas, dijo la madre, no le vendrán las luces. No tengas miedo, dijo el padre, no le vendrán de ninguna de las maneras. La segunda vez fue ya de uniformado, en una misa de la Ofrenda. Con la nave atestada de gente, sudaban latines interminables. Pero el botafumeiro lo había dejado extasiado. Eso sí que lo recordaba bien. El gran incensario envolvía en niebla el altar, como si todo aquello fuese un extraño cuento (2015: 32).

La descripción ecfrástica del Pórtico se introduce, así, a través de la memoria de Herbal. Su recuerdo del lugar se articula en dos momentos del pasado: cuando era niño y sufría la humillación de su padre; y más tarde, cuando, ya como guardia civil, solo fue capaz de conservar en la memoria el haberse sentido extraño por el humo del botafumeiro. La identificación del dibujo a partir de la memoria

orienta la lectura a un terreno más emocional que estrictamente visual. Incluso cuando se trata de un recuerdo más cercano al presente, como ocurre con el segundo episodio en el que Herbal pudo ver el Pórtico, se recurre al botafumeiro para conferir a la escena un carácter irreal, de ensueño.

El punto de vista de Herbal es complementado con las observaciones del pintor. Este ofrece una descripción ecfrástica de su dibujo en la que los distintos elementos del Pórtico son interpretados en clave alegórica:

El pintor hablaba del Pórtico de la Gloria. Lo había dibujado con un lápiz gordo y rojo, que llevaba constantemente en la oreja, como un carpintero. Cada una de las figuras resultaba ser en el retrato uno de sus compañeros de la Falcona. Parecía satisfecho. Tú, Casal, le dijo al que había sido alcalde de Compostela, eres Moisés con las Tablas de la Ley. Y tú, Pasín, le dijo a uno que era del sindicato ferroviario, tú eres San Juan Evangelista, con los pies sobre el águila. Y San Pablo eres tú, mi capitán, le dijo al teniente Martínez, que había sido carabinero y se metió de concejal republicano. Y había también dos viejos encarcelados, Ferreiro de Zas y González de Cesures, y a ellos les dijo que eran los ancianos que estaban arriba, en el centro, con el *organistrum*, en la orquesta del Apocalipsis. Y a Dombodán, que era el más joven y algo inocente, le dijo que era un ángel que tocaba la trompeta. Y así a todos, que salieron tal cual, como luego se pudo ver en el papel. Y el pintor explicó que el zócalo del Pórtico de la Gloria estaba poblado de monstruos, con garras y picos de rapiñas, y cuando oyeron eso todos callaron, un silencio que los delató, porque Herbal bien que notaba todos los ojos clavados en su silueta de testigo mudo. Y por fin se decidió a hablar del profeta Daniel. De él se dice que es el único que sonríe con descaro en el Pórtico de la Gloria, una maravilla del arte, un enigma para los expertos. Ése eres tú, Da Barca (2015: 32-33).

En el fragmento citado destaca el uso de algunos elementos característicos de la *evidentia* que suelen hallarse en las descripciones ecfrásticas, como los verbos en presente del pintor —que contrastan con los verbos en pretérito del narrador—, los deícticos o la relación de los numerosos detalles que componen el dibujo. Este constituye otro ejemplo de écfrasis nocional, pues la obra descrita no existe más allá del relato de Rivas. Con todo, la relación entre el referente y el objeto ecfrástico en este caso encierra algunas particularidades. Aunque el dibujo no existe realmente, remite a un referente arquitectónico real, conocido por los espectadores. Cada uno de los compañeros de prisión es identificado con las figuras del Pórtico por su semejanza física —por ejemplo, Dombodán es comparado con un ángel porque «era el más joven y algo inocente»— en un claro ejercicio de memoria que busca preservar el recuerdo de los represaliados por el franquismo. Sin embargo, esta decisión evidencia su cariz simbólico

cuando el pintor describe el zócalo y los monstruos que lo pueblan en contraposición a Da Barca, representado mediante la figura del profeta Daniel. La reacción de los espectadores, y especialmente de Herbal, que asiste como un «testigo mudo» a la escena, sitúa en un lugar principal la contemplación del objeto ecfrástico y orienta su interpretación. La memoria de la represión franquista se expresa en este caso a través de una écfrasis «ejemplar». De acuerdo con Victoria Pineda, la écfrasis es en el fondo una *ilustración*, y, por ello, no resulta descabellado que en ella se incluya el mensaje central de la obra literaria que la alberga, simbolizado en la enigmática sonrisa del profeta Daniel. El significado ejemplar del dibujo es interpretado por el propio pintor al aludir al «descaro» de la sonrisa del profeta. La actitud de Daniel Da Barca simboliza de este modo la resistencia decidida frente a la represión franquista. Si el profeta logró escapar del foso de los leones al que fue condenado por Darío el Medo, Da Barca consiguió evitar morir fusilado hasta en dos ocasiones.

La interpretación del dibujo se detalla todavía más tras el fusilamiento del pintor. En ese momento, se produce un cambio en Herbal: después de robar el lápiz de carpintero, se muestra capaz de comprender el dibujo y reproducirlo. Así lo afirma el narrador heterodiegético en la escena posterior al fusilamiento, dando las claves para descifrar la composición y, con ella, el sentido ejemplar del relato:

Cuando volví en el coche de pasear al pintor, y mientras el resto de la partida compartía a morro una botella de coñac, él notó por primera vez aquel trastorno en la cabeza. Como si le hubiese entrado gente. [...] Por el embudo de una carretera muy recta iba pintando el Pórtico de la Gloria con un lápiz de carpintero. Y lo hacía con una destreza increíble. Podía describirlo con palabras que nunca había usado. La belleza de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, le decía la cabeza, es una belleza dolorida que muestra la melancolía por la injusta muerte del Hijo de Dios. Y cuando dibujó al profeta Daniel le salió la alegre sonrisa de la piedra y, siguiendo la dirección de su mirada, reparó en la explicación del enigma (Rivas, 2015: 49).

#### 4. LA ÉCFRASIS FÍLMICA EN *EL LÁPIZ DEL CARPINTERO* (2003), DE ANTÓN REIXA

En la producción literaria de Manuel Rivas es posible advertir un componente cinematográfico muy marcado. Más allá de la influencia fílmica que subyace en la ideación de muchos de sus personajes (Castro Otero, 2018), Rivas hace uso de un punto de vista que procede del cine en buena parte de sus relatos. En *El lápiz del carpintero*, Herbal permanece atento a todo lo que lo rodea y lo registra como si fuera un director de cine: «Su pensamiento era el proyector luminoso de un cinematógrafo» (Rivas, 2015: 81). García-Abad recuerda a este

respecto que «los encuadres se describen meticulosamente y se proponen perspectivas alternativas para la contemplación de un mismo personaje, como si la modificación del objetivo nos ofreciera un nuevo retrato del mismo» (2004: 315).

La adaptación del texto de Rivas no estuvo exenta de obstáculos para Manuel Gutiérrez-Aragón en su intento por llevar a la gran pantalla la novela de Rivas. En palabras del director, estos «proceden tanto de su exigente contenido poético, como de la multiplicidad de puntos de vista a través de los cuales Manuel Rivas penetra en el tiempo de la narración» (Fernández Pinilla, 2003: 30). Por su parte, Antón Reixa trató de mantener la proximidad al texto original (García-Abad, 2004: 315), aunque existen cambios en la estructura de la narración: en el caso del filme, solo se muestra la conversación entre Herbal y María da Visitação, soslayando el reportaje de Sousa sobre el doctor Da Barca. Del mismo modo, se omite el elemento fantástico principal, la voz del pintor en la conciencia de Herbal, porque, como reconoce el propio Reixa, «en el libro queda muy bien, pero en pantalla es una película de fantasmas» (García, 2003). Sin embargo, en lo que respecta a las diferencias entre ambas obras, algunas voces críticas con el filme señalan que en este se produce una pérdida de la subjetividad que sí está presente en la novela: el conflicto interno de Herbal quedaría diluido en la objetividad impuesta por el punto de vista cinematográfico (García-Abad, 2004: 316; Fernández Pinilla, 2003: 30-31). Aunque resulta evidente que en el filme se atenúa la mirada del personaje, no puede obviarse que algunos recursos permiten acceder, aunque sea parcialmente, a la conciencia de Herbal. Es ahí donde juega un papel importante el uso de la *écfrasis*.

Las aportaciones recientes al estudio de esta estrategia coinciden en que se ha producido, sobre todo a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, una ampliación del objeto *ecfrástico*. El reciente trabajo de Bagué Quílez (2024) es ilustrativo de esta tendencia. La ampliación de los objetos susceptibles de ser descritos a través de la *écfrasis* conlleva una consecuencia enriquecedora para su comprensión. No en vano, en tanto que fenómeno *intermedial*, el cine puede ser objeto de estas descripciones, pero también su soporte. Esa es la tesis que defiende Sager Eidt, quien subraya la importancia de analizar la *écfrasis* fílmica como un medio para lograr un conocimiento más profundo de este recurso a partir de la comparación de ambos códigos, el literario y el cinematográfico (2008: 19). La autora se hace eco de las teorías de Claus Clüver —que la concibe como un proceso de «transposición intersemiótica»— y llega a definirla como una «transmedialización» (2008: 19). La *écfrasis* fílmica incluiría algunos elementos que no se encuentran en su manifestación literaria: tal es el caso del uso del sonido, de la música o de elementos visuales, todos ellos constitutivos de una particular forma de *écfrasis* en la que la tensión entre el lenguaje



verbal y el lenguaje visual quedaría aparentemente atenuada. En palabras de Sager Eidt, «filmic ekphrasis reenacts in the cinematographic medium itself the antagonism between word and image that is central to the tradition of ekphrasis» (2008: 23). A esto habría que sumar el componente teatral o el concepto del *tableau vivant*: los fragmentos ecfrásticos, al ser dramatizados, prescindirían de su exclusiva condición verbal y comprenderían otros aspectos extraverbales (2008: 17-18). Sager Eidt propone una definición que contemple la posibilidad de una descripción vívida en un filme: esta podría definirse, así, como «the verbalization, quotation or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system» (2008: 19). De esta forma, sostiene que la écfrasis no tiene por qué ser necesariamente verbal, dado que su objetivo principal es hacer que el lector pueda ver el objeto descrito, un efecto que puede darse igualmente en el cine (2008: 19). Está centrada en la recepción, pero también en la interpretación del autor o del escritor. Esto explicaría la importancia de la exégesis del autor, que queda incorporada a la obra a través del proceso ecfrástico del mismo modo que la reacción del espectador (2008: 19). Por ese motivo, recalca Eidt la necesidad de prestar atención a las composiciones cinematográficas en las que se representan obras de arte con una función narrativa y no como simples elementos decorativos: el motivo no es otro que analizar cómo se adapta el lenguaje pictórico en términos cinematográficos (2008: 20).

La écfrasis del dibujo del Pórtico de la Gloria en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, es trasladada a la película de Antón Reixa haciendo uso de los elementos característicos del lenguaje filmico. En esta última, se introduce el retrato del Pórtico en la escena inmediatamente precedente al fusilamiento del pintor. El dibujo se muestra en un primer plano (véase fig. 1), aunque se trata de un boceto difícil de identificar con claridad en el escaso segundo que dura su reproducción en pantalla. Con todo, a pesar de que se muestra el objeto ecfrástico, la secuencia traslada rápidamente el foco a la interlocución del pintor sobre el proceso de creación —explica que lo dibuja con un lápiz de carpintero (véase fig. 2), lo que da pie a la evocación de los anteriores propietarios del lápiz (véase fig. 3)— y a la contemplación de Herbal. Este entra en la celda en la que se encuentran Da Barca, el pintor y el resto de los prisioneros acompañado de tres soldados falangistas e, inmediatamente, fija su atención en el retrato (véase fig. 4). La contemplación del guardia civil es el aspecto más destacado de la écfrasis filmica de Reixa y constituye el punto de entrada de la dimensión subjetiva de este fenómeno, algo que remite directamente a los asertos de Riffaterre. El diálogo deja ver que la reacción emocional de Herbal ocupa un lugar predominante:

HERBAL.- ¿Y eso?

PINTOR.- Un dibujo. Es el Pórtico de la Gloria.

HERBAL.- Ya sé lo que es. Estuve en la Catedral. Fui dos veces. La primera de niño. Mis padres me llevaron a ver el Santo de los Croques. Recuerdo que el Santo estaba ciego. No tenía ojos y me quedé mirando. También vi el botafumeiro, y el pórtico este. No está mal este dibujo, pintor. Queda requisado.

PINTOR.- El dibujo es mío.

HERBAL.- ¡He dicho que queda requisado!

PINTOR.- ¡El dibujo es mío, guardia! ¿Quieres llevártelo? Muy bien, llévatelo. Ya haré otro. Y si te llevas el otro, el siguiente te lo dibujaré aquí [*señala la frente de Herbal*], y de ahí sí que no te lo llevas.

La respuesta del pintor cuando Herbal requis a el cuadro permite aludir, aunque sea superficialmente, a la introducción de la voz del personaje en la conciencia del guardia en el relato de Rivas. Con todo, lo más significativo de esta escena es el recuerdo de Herbal al contemplar el dibujo. En la adaptación cinematográfica, los dos momentos en los que pudo visitar la catedral en el pasado se unifican en un mismo plano temporal. Ambos instantes, diferenciados en la novela, remiten en el filme a la primera vez que ve el Pórtico, que se representa mediante una analepsis en la que Herbal, de niño, es golpeado contra el Santo de los Croques por su padre (véase fig. 5). Aunque en la película tampoco se reproduce el diálogo de los padres que sí aparece en el texto de Rivas, el uso de una estética de marcada factura expresionista —fuerte claroscuro, colores estridentes de tonalidades amarillas y moradas y una música que confiere tensión a la escena— es un elemento eficaz para la expresión de la intimidad del personaje. Conviene tener presente que la estética expresionista ha sido vista como un medio valioso para transmitir la voz de la conciencia en un contexto de crisis —algo que encajaría con el recuerdo de la infancia de Herbal—. El expresionismo se asocia con el afán por adentrarse en lo irracional y zafarse de la opresión y la incomunicación de las sociedades contemporáneas (Calvo Carilla, 2017: 50). Del mismo modo, «incorpora como ningún otro movimiento artístico el diálogo entre las artes» (García-Abad, 2004: 315), algo que casa a la perfección con el hecho ecfrástico. El recuerdo evocado por Herbal en esta escena permite situar en primer plano la reacción afectiva del personaje. La contemplación del Pórtico de la Gloria interesa en la medida en que aviva la memoria. Aunque sea por un instante, se accede al interior de la mente de Herbal y se contempla el dibujo tal y como él lo ve. La écfrasis, de este modo, permite expresar algo casi imposible: «the speaker's state of mind at a precise moment in the past» (Webb, 2009: 191). De acuerdo con Riffaterre, revela no tanto la obra descrita sino el sujeto que la contempla: la lectura que hace

Herbal del dibujo se imprime sobre este y «reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira» (Riffaterre, 2000: 171).

De esta forma, en el filme de Antón Reixa la representación del dibujo del Pórtico de la Gloria se muestra directamente, en un primer plano, aunque en este caso el pintor no interpreta su creación. En su lugar, la contemplación del dibujo y la reacción afectiva recaen sobre Herbal, cuyo recuerdo es plasmado a través de una analepsis expresionista que refuerza el componente emotivo de la contemplación del dibujo. Como señalaban las definiciones de las écfrasis anteriormente expuestas, esta escena revela que lo más importante en la representación de la obra visual radica en el proceso por el cual se contempla y se reacciona ante la imagen. Lo que subraya la escena, en definitiva, es que el dibujo del Pórtico no es descrito como un simple objeto más en la versión cinematográfica de Antón Reixa, sino que este cumple una función narrativa al mostrar el interior de Herbal y el proceso por el que organiza su memoria.

## 5. CONCLUSIONES

La écfrasis constituye un elemento vertebrador de la memoria en la novela de Manuel Rivas y en la adaptación de Antón Reixa. Como se ha podido demostrar, el texto original presenta numerosos ejemplos de esta estrategia que evidencian la necesidad de su estudio. La estructuración de ambas obras en torno al diálogo que Herbal entabla con María da Visitação muestra la función argumentativa que la écfrasis desempeñaba en la retórica clásica: el guardia civil recurre a diversas descripciones de imágenes vívidas con el fin de ordenar mejor sus recuerdos y ponerlos ante los ojos de su interlocutora. Algunas de las descripciones paisajísticas de la novela se configuran adoptando un léxico propio de las artes pictóricas que aporta un marcado simbolismo. En ellas, la voz del pintor comenta los espacios naturales desde su poética y los convierte en verdaderos objetos artísticos dotados de un sentido *ejemplar*, de compromiso con los trabajadores y con las víctimas de la represión franquista.

Con todo, es la descripción ecfrástica del dibujo del Pórtico de la Gloria la que permite el análisis comparado de ambas obras. Esta condensa el sentido general que la memoria adquiere en *El lápiz del carpintero*: en la recreación del pintor, los compañeros de prisión de Daniel Da Barca son representados como las figuras que componen el Pórtico. Esto permite mantener vivo el recuerdo de las víctimas y esclarecer parte del simbolismo de la novela al identificar a Herbal con uno de los monstruos del zócalo y a Da Barca con el profeta Daniel. La écfrasis ejemplar en el relato de Manuel Rivas encuentra acomodo en la adaptación de Antón Reixa y permite acceder, al menos por un instante, a la conciencia de Herbal: la contemplación del dibujo antecede a una de las analepsis del filme en la que los recuerdos del

guardia civil son evocados mediante el uso una estética expresionista. A partir del estudio de la écfrasis en ambas obras es posible advertir el valor que este fenómeno aporta a los estudios de la memoria, un terreno fecundo para comprender algunas de las más significativas creaciones artísticas sobre la Guerra Civil de los últimos años.

## IMÁGENES

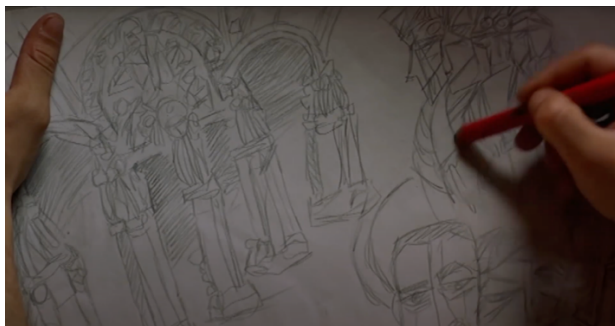


Fig. 1. Dibujo del Pórtico de la Gloria en primer plano.



Fig. 2. El pintor explica que ha dibujado el Pórtico de la Gloria con un lápiz de carpintero.



Fig. 3. Se recuerdan los anteriores propietarios del lápiz.



Fig. 4. Herbal entra en la celda y contempla el dibujo del Pórtico de la Gloria.



Fig. 5. Herbal, de niño, ante el Pórtico de la Gloria.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2021), «Una écfrasis “en acción”: pasadizos intermediales en la poesía española actual», *Philologia hispalensis*, 35/2, págs. 19-39.
- (2024), *Ecfrasis e intermedialidad en la poesía española contemporánea. Pintura, cine y publicidad*, Madrid, Visor Libros.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, I. (2019), «Revenge. La violencia franquista en el cine de ficción», *Historia Actual Online*, 49, págs. 33-42.
- BAZÁN RODRÍGUEZ, Ó. (2008), «El lápiz del carpintero: la voz de los silenciados», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 6, págs. 151-160.
- CALVO CARILLA, J. L. (2017), *Expresionistas en España. 1914-1939*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CASTRO OTERO, S. (2018), «La caracterización de los personajes a través de las imágenes de cine en la obra de Manuel Rivas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 30, págs. 211-224.
- FERNÁNDEZ PINILLA, S. (2003), «El lápiz del carpintero», *Cine para leer 2003 (enero-junio)*, págs. 207-210.
- GARCÍA, R. (2003), «Antón Reixa leyó 78 veces ‘El lápiz del carpintero’ antes de dirigir el filme», *El País*.
- GARCÍA-ABAD, M.ª T. (2004), «El ajuar de la memoria: un imperativo ético y estético en El lápiz del carpintero de Rivas, Cuña y Reixa», en W. Floec y M.ª F. Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 303-320.
- HEFFERNAN, J. A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- JULIÁ, S. (2006), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- JÜNKE, C. (2006), «“Pasarán años y olvidaremos todo”: La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 101-130.
- KRIEGER, M. (1992), *Ekphrasis*, Johns Hopkins University Press.
- LAUSBERG, H. (1967), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- MACCIUCI, R. (2015), «Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri», *Olivar*, 16/24, s/p.
- MITCHELL, W. J. T. (2018), *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.

- NICHOLS, W. J. (2006), «La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas», en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 155-176.
- PELAZ LÓPEZ, J.-V., y M. TOMASONI (2011), «Cine y guerra civil: El conflicto que no termina», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 7, págs. 1-28.
- PIMENTEL, L. A. (2003), «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 4, págs. 205-215.
- PINEDA, V. (2018), *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Barcelona, Calambur.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2025), «Aristas de la écfrasis: perspectivas de asedio para una modalidad poética compleja», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55/1. [En línea: <http://journals.openedition.org/mcv/23859>. Fecha de consulta: 10/06/2025].
- RIFFATERRE, M. (2000), «La ilusión de écfrasis», en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, págs. 161-183.
- RIVAS, M. (2015), *El lápiz del carpintero*, Barcelona, Debolsillo.
- SAGER EIDT, L. M. (2008), *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Brill.
- SPITZER, L. (1962), «The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content v. Metagrammar», *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, págs. 67-97.
- WEBB, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Oxford, Taylor & Francis Group.

Fecha de recepción: 02/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.