

PINTAR CON PALABRAS EN EL BARROCO ESPAÑOL

Isabel Dans Álvarez de Sotomayor¹

<https://doi.org/10.18778/8220-421-6.11>

Abstract

The object of this work is the study of a poetic procedure with greco-latin influence in the poetry of the Golden Age: the *ékprahsis* in the broad sense. Various examples of descriptions classified by genres from Lope de Vega, Gabriel Bocángel, Francisco de Quevedo and Francisco de Rioja are provided for this purpose. We should appreciate the relation between the arts and the richness of the *ecphrasis* at this time, maybe for the extension of the *silva*.

Keywords: *ekphrasis*, Baroque, poetry, arts, painting.

Palabras clave: *écfrasis*, Barroco, poesía, artes, pintura.

1. Introducción

El objeto de este trabajo es el estudio de un procedimiento poético clásico en la poesía del Barroco español: la *écfrasis* en sentido amplio, a través de diversos ejemplos de descripciones que, por su valor plástico, su sugestión pictórica y su dependencia de la *deixis* y actualización, se acercan a la noción clásica del procedimiento.

¹ Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias de la Educación. Departamento de Pedagogía y Didáctica. Rúa Prof. Vicente Fráiz Andón, s/n. Campus Vida. 15782 Santiago de Compostela, España.

Así, nos ha parecido más ilustrativo elegir algunos de los autores más representativos del siglo XVII: Lope de Vega, Gabriel Bocángel, Francisco de Quevedo y Francisco de Rioja, manteniendo la separación por géneros.

La écfrasis puede considerarse desde distintos puntos de vista: como un recuerdo descriptivo o digresivo, como un proceso o técnica, como un medio al servicio de unas funciones e incluso como un subgénero que, según William Race (1988: 78), aglutinaría todos estos factores. Este subgénero estará abierto a cualquier cambio, pero se muestra claramente en la unión del poema con el cuadro en el “poema ekphrásico”. En cualquier caso, se utiliza la écfrasis, en la mayoría de los casos, como un proceso metapoético y metapictórico que incluye elementos y términos como el paratexto.

Apolonio denomina imitación a la capacidad de percibir intencionalmente una imagen mental: “la de imitar le viene al hombre por naturaleza, pero la de pintar, por el arte” (Barasch, 1995: 39). La écfrasis consiste precisamente en la evocación de esa capacidad. La recreación poética de las pinturas introduce una cuestión polémica, pues no es posible descubrir si existieron realmente o son meras construcciones ficticias. Otro ejemplo artístico que se podría ofrecer es el grupo escultórico de Laocoonte, descrito también por Virgilio en *La Eneida*. En el período helenístico, como señala Ernst Gombrich (1992: 87–88), nace un interés por el arte desde los escritores que culmina en el Siglo de Oro y continúa en nuestros días.

2. La écfrasis en los clásicos: la bucólica

Los poetas latinos aportan ejemplos de écfrasis, como es el caso de Catulo en su poema de las bodas de Tetis y Peleo, donde describe la colcha del lecho imperial. Se produce un efecto doble introduciendo un mero relato en la descripción del objeto, a raíz del cual se cuenta el mito de Ariadna y Teseo (vv. 50–266): “Haec vestis priscis hominum variata figuris / heroum mira virtutes indicat

arte” (vv. 50–51). Está precedido por una breve introducción a la situación de la colcha y sus detalles: “Puluinar vero divae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quiod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco” (vv. 47–49).

Calpurnio Sículo nos ofrece la descripción arquitectónica de un anfiteatro en una égloga (VII, vv. 24–73), donde se detallan desde las partes de la construcción hasta su decoración. “¡Cómo centellean a porfía la pedrería del muro, el dorado del pórtico!” (v. 48) y se ofrece una pormenorizada relación de las fieras (vv. 56–72). Tomando como punto de partida el ejemplo anterior, hay que llamar la atención sobre la importancia de la écfrasis en la égloga, hasta el punto de que se puede postular una afinidad entre procedimiento y género que se transmite de los modelos clásicos a la poesía áurea española a través de Garcilaso. Este género destaca en el desarrollo del procedimiento, ya sea por su extensión o por su contenido descriptivo, evocador. Todo esto se puede comprobar en la antigüedad clásica en un autor griego como Teócrito. En su idilio Tirsis (I) describe un cuenco (vv. 28–57): “Y te daré un hondo cuenco, de dulce cera imitado, dos asas, de tan reciente labrado que aún huele a la gubia”. Otro objeto, un cesto, se describe en Europa, atribuido a Mosco, donde también se desciende a detalles muy concretos, plásticos, que incluyen de nuevo una representación mitológica (vv. 37–61). Ya en Roma Virgilio es la gran exposición de lo bucólico, y, en consecuencia, también del desarrollo de la écfrasis. En la bucólica II la descripción de la naturaleza, tantas veces motivo de recreación como obra de arte, nos muestra un ejemplo: a través de los animales y las plantas (vv. 40–55). A este respecto podemos añadir los comentarios de Cristóbal en su edición (1986: 1994): “hay (...) abigarradas pinturas animales (...), un cuadro floral lleno de color y variedad (...), así como un auténtico bodegón literario compuesto de frutas (...) hay un recargamiento de notas sensoriales a todos los niveles”. Es decir, la écfrasis no se agota ni en la palabra ni en la imagen, sino que la trasciende despertando mediante la descripción un cúmulo de sensaciones e incluso experiencias. En la Bucólica III también hay otro ejemplo (vv. 37 ss.), donde se describe una copa labrada siguiendo el modelo de los versos citados de Teócrito.

Puede ser necesario detenernos en la nueva relación de artistas plásticos y literarios, puesto que ambos conforman la producción del Arte y perfilan las relaciones entre las manifestaciones creativas. Ya desde el alto Renacimiento los escritores alaban las obras de los artistas, quienes se dirigen a personas ilustradas. Como señala Moshe Barasch (1995: 167–168), en los siglos XVI y XVII se desarrolla una ingente producción de literatura teórica de diversos tipos, pero siempre de aplicación al objeto artístico.

La traducción de la *Poética* de Aristóteles y un intento de sistematización teórica condujeron a un retorno a los temas clásicos. El papel de la literatura y el arte encuentra aquí una de sus claves. En el ámbito de las poéticas españolas destacan *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y *Las tablas poéticas* de Francisco Cascales, como representativas de todo lo escrito. El cisne es, para Carvallo, el emblema de la poesía, metáfora que une sustancialmente concepto e imagen. Utiliza el concepto de “hieroglífico” para enlazar la escritura y la escultura en la producción coetánea de emblemas: “Estas figuras, pues, que los antiguos pintaban vieron los poetas a trasladarlas en letras y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos” (1958: 122). La justificación se cimenta en un argumento de peso, como es la Antigüedad. También Cascales propone este razonamiento por boca de Castalio en la siguiente afirmación: “las palabras son imágenes de las imágenes: quiero decir, aquellas que por medio del oído representan el alma los conceptos sacados de las cosas” (1975: 415).

De nuevo la tradición, esta vez una cita de Horacio, legitima la apertura de los límites de la literatura, pues “los pintores, al igual que los poetas, han tenido siempre el derecho de atreverse a todo” (1958: 23). El objeto de la poesía, según Cascales, son las acciones, las cosas y las personas; esto abre nuestra propuesta de la descripción global de los sucesos, los paisajes, la belleza y los sentimientos. La éfrasis une las artes plásticas y las líricas, música y palabra, pues el poeta “pinta y pone delante de los ojos” (1958: 61).

El último aspecto destacable en ambas poéticas es el concepto de la imitación. Carvallo lo resume en el proverbio latino *ars naturam adiuvat* (1958: 355). Esta imitación artística de la naturaleza consiste en la reproducción de modelos de la realidad y por eso

enlaza perfectamente con el concepto de *écfrasis*. Entendemos que, aunque el objeto de la *écfrasis* no sea real, siempre puede ser una ficción verosímil; es decir, se reproduciría un modelo de realidad posible, no factible necesariamente. Quizá facilita la síntesis la fórmula de T.S. Eliot del “objective correlative” a la propuesta de Cascales: “las imágenes deven ser semejantes a la cosa imaginada y imitada” (1958: 234). A pesar de la gran producción teórica, ya mencionada, sobre poesía y plástica, parece que hubo pocos tratados sobre Estética en general. Tatarkiewicz (1991: 233) afirma que Lodovico Dolce fue el único que se ocupó de ambas, por su condición de polígrafo. Así, como señala Barasch (1995: 140) “todos los escritores, no solo los poetas, son pintores”. Escaligero señala las analogías entre poesía y plástica, refiriéndose a las “imágenes de las cosas, que mediante el oído llegan a la conciencia”. Si acaso, podemos encontrar de nuevo una síntesis en el sustento teórico, en palabras de Vasari, que hace referencia a la relación entre los conceptos y las cosas: “las artes provienen de la mente”. Esto mismo es, para él, el *disegno*, “la forma en la mente, no representando tan sólo lo externo, sino haciendo de espejo al alma y reflejando la fantasía que contiene las formas de las cosas” (1995: 240). Precisamente aquí se introduce algo que puede servirnos, pues la fantasía y la imaginación son las ideas que enmarcan la *écfrasis*.

Emilio Orozco (1988: 112–120) resume este entrecruzamiento en el título de uno de sus apartados: “Tendencia a lo visual, plástico y pictórico, en los escritores místicos y ascéticos”. Este autor lo concreta más aún en las manifestaciones artísticas del retrato místico y alegórico (mitológico) y su transcendencia en la poesía, según se comprobará en los ejemplos textuales que se ofrecen más adelante. Barasch (1995: 150–151) recoge una opinión de Zinsel según la cual el retrato asimila la función del pintor de retratos al poeta inmortalizador de fama. Algunos ejemplos ilustran esta doble identidad pintor-poeta en los retratos poéticos.

Podemos utilizar el elenco de características sobre la teoría de las artes plásticas que Władysław Tatarkiewicz (1991: 263) nos ofrece en su obra: la utilización de las *auctoritas* (las *Epístolas* de Horacio, la *Poética* de Aristóteles y la obra de Vitruvio), la práctica teórica coetánea a la creación artística en plástica, el intento de

dotar de carácter científico-descriptivo a las artes plásticas. En palabras de Leonardo da Vinci (Barasch, 1995: 141):

El poeta dice que su ciencia consiste en invención y medida, invención de temas y medida de los versos... A esto replica el pintor que existen los mismos requisitos en la ciencia de la pintura; esto es, invención y medida; invención en cuanto a los temas que debe representar y medida en cuanto a los objetos pintados.

Por último, hay una serie de problemas esenciales como la imitación y la verdad, la idea y la forma, la belleza y la gracia y el orden y el decoro. Dentro de estos últimos, es fácil entender y situar la posición teórica de la écfrasis, cuyo objeto imitativo ha de ser verosímil, cultivando a su vez en gran medida la belleza y deteniéndose en la armonía proveniente del decoro entre las partes. Si, de acuerdo con Ramón Andrés (1986: LVIII) entendemos el paso del Renacimiento al Barroco como una evolución de la representación (imitación) a la recreación (invención), podemos sintetizar ambos momentos en el procedimiento de la écfrasis, donde se imita un objeto o marco y se reinventa en el poema. Como apunta Egido (1990: 167), “el trabajo del escritor, como el del pintor, provenían (...) de la imaginación”. La poética de Alonso López Pinciano (*Philosophia Antigua Poética*) recoge el pensamiento aristotélico: “el pintor dista tres grados de la verdad, lo qual hace el poeta, como el pintor, porque la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla”. Generalmente la relación se restringe a la poesía y la pintura, pero parece más amplio un ejercicio ekphrásico que contenga la obra de arte en general. Los famosos versos de Horacio provocaron una gran cantidad de escritos teóricos sobre los cuales volvemos desde la óptica contemporánea: “ut pictura poesis: erit, quae, si propiu stes,/ Te capiat magis, et quaedam” (vv. 361–365).

La atribución recíproca de las cualidades de ambas artes, pintura y poesía, llegó a puntos extremos como la generalización del fenómeno, pero Gotthold Ephraim Lessing puso fin a esta polémica en su obra de 1766 *Laocoonte o sobre los límites entre la*

pintura y la poesía. Kenneth Clark (1989: 87) señala la obra de Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, como la primera impronta de “una enfermedad que afligiría al arte europeo durante los cuatro siglos siguientes”. Quizá este juicio es un tanto excesivo, pues nos habría privado de una gran selección de textos, de los que ahora aprovechamos algunos. La comparación entre las artes pudo tener algún fin dignificador de la pintura en los Siglos de Oro, cuando la poesía era ya parte de los estudios, pero lo cierto es que lo más abstracto, la imaginación, es lo que se defiende como común. En resumen, tendrían un mismo objeto esencial y unos mismos requisitos.

Conviene señalar la aportación de Antonio García Berrio y Teresa Hernández (1988) sobre este tópico. En primer lugar, presentan una alternativa renovadora, *ut poesis pictura*, donde el texto explicaría el cuadro. A pesar de la oposición a la perspectiva tradicional, la definición cualitativa de la poesía es similar: “el texto poético (...) expresa y comunica el universo de la imaginación; tanto en la vertiente semántica de sus símbolos como en la estructuración de una peculiar espacialidad fantástica” (1988: 11). Todo esto nos sirve para justificar, precisamente, el texto poético de este trabajo: el de la écfrasis, que reúna la condición común de la referencialidad icónica.

Las críticas y oposiciones a un estudio tan desigual se unen para defender una solución: la fantasía. Simon Vosters (1987: 273) define el arte como un “trabajo de fantasía”, labor que reitera Bergmann (1975). Así, no son tan sólo la pintura y la poesía las que se confunden en una práctica artística, sino también la música y otras artes. En resumen, el paralelismo renacentista entre emblemas, jeroglíficos y empresas quizá haya conducido a una polémica vacua en algún momento, pero al hilo de la discusión teórica surgirán reflexiones en torno a una creación poética muy variada que ilustrará nuestro trabajo.

3.

Artes plásticas en la poesía del siglo XVII

En este apartado pretendemos abarcar una serie de autores representativos del Barroco, época donde podemos comprobar la plenitud de la écfrasis como procedimiento estilístico en Lope de Vega, Quevedo, Bocángel y Francisco de Rioja. Además, uno de los indicios de la productividad de las artes se muestra en la afluencia de poetas pintores, como el “brillante ejercicio de écfrasis” (Egido, 1990: 173) de Pacheco en su *Libro de la descripción de verdaderos retratos y memorables varones* (1600–1649). En palabras de Orozco (1989: 45): “El poeta culterano considera la pintura como una poesía, no muda, sino callada: el lienzo tiene verdadera voz y aun sentidos”. Ya nos lo advierte Bocángel: “Porque no todas las voces se escuchan con los oídos” (1985: 198).

La estructura está basada en la división por géneros. La poesía barroca ya no experimenta la rigidez formal renacentista, en cuanto a la adecuación del tema a la forma, el rendimiento de algunos moldes decae en favor de otros. Así, encontramos églogas, canciones (aunque en menos número) y sonetos, pero debemos incorporar el género de la silva, de tanta productividad en este siglo y en este procedimiento.

3.1.

Églogas

En contraste con el siglo anterior, el Barroco no destaca por su producción de églogas, por lo que seleccionamos tan sólo los ejemplos encontrados en dos églogas de un mismo autor, Lope de Vega, que resumen y reiteran algunos de los rasgos expresados anteriormente. La atención característica de este poeta a la descripción y su capacidad de provocar la visualización ya fue señalada por Vicente Carducho en 1633 (1979: 211–212).

De nuevo la construcción artística opera como el símil de la creación natural, según se advierte en pasajes descriptivos –en principio, referidos a un concepto amplio de écfrasis– en la égloga *Amarilis* de Lope de Vega. En esta composición el autor sigue la evolución típica del retrato desde “el copioso cabello” (v. 25), “la

serena frente” (v. 33), las “dos vivas esmeraldas” (v. 41), “la bien hecha nariz” (v. 49, “para pintar sus perlas y su boca” (v. 65), que “decora (...) su voz sonora” (v. 67). Hasta aquí podría parecer estrictamente un poema laudatorio de la hermosura de la amada, pero aunque el referente evocado sea real (una persona), la representación no deja de ser ficticia y “reconstructora” como vemos en estos versos: “No fue la mano larga, y no es en vano, / si mejor escultura se le debe para seguirse a su graciosa mano / de su pequeño pie la estampa breve” (vv. 73–76). En efecto, “Naturaleza” es quien da la hermosura a la mujer, al modo del “Deus artifex”, como el escultor hace su obra: “aumentó su hermosura con espanto / del orden que le dio naturaleza” (vv. 155–156). También el “claro sol” crea: “Volvió a pintar los Signos otras tantas / veces el claro sol, divino Apeles, / renovando las flores y las plantas / las puntas de sus únicos pinceles” (vv. 161–164).

Más adelante la imagen real se hace escena y cuadro con una estructura ficticia de una imagen dentro de otra: el espectador contempla la escena, después el marco y, finalmente, la pintura detenida: “No se viera más bella y peregrina / de divino pincel dibujo humano, / corrida al cuadro la veloz cortina / la celebrada Venus de Ticiano” (vv. 273–276). Toda esta reconstrucción que provocan las imágenes artísticas se condensa en la reflexión metapoética: “Cual suele enamorar la fantasía / retrato que no sabe que enamora, / y cuanto al vivo original le fia, / con mudas luces el pintado ignora” (vv. 425–428), que finaliza desmesurada: “De Psiches fue mi loca fantasía, / que ver nuestra belleza imaginaba” (vv. 453–454).

En otra égloga de Lope de Vega aparecen ejemplos de asimilación de las dos artes, poética y pictórica, como son estos versos: “así grandes pintores/ manchan la tabla aprisa;/ que quien el buen juicio deja aparte/ paga el estudio como entiende el arte” (vv. 147–150). Incluso concreta en su propia producción esta “labor pictórica”: “con tosco/ pincel que o de Bosco,/ de Rubens y el Bassano,/ pinté aquel Monte que en valor compite” (vv. 260–263) y “lejos de osar ni aun imitar los lejos/ de la pintura y fábula ovidiana” (vv. 265–266) y “mar ya vimos Luquetos y Ticianos/ pintar con las dos manos/ sin ofender el arte” (vv. 350–352).

Como podemos ver, sobre todo se trata en las églogas el tema de la belleza, el paisaje, las referencias tópicas de pintores clásicos y, en definitiva, el poema-escena como cuadro. Quizá a este respecto se podría sugerir una posible influencia de la visión teatral de Lope sobre sus propias composiciones, muchas veces en forma de diálogo y con marcos descriptivos muy amplios, casi como aco-taciones. Permanece la presencia del tópico *ut pictura poesis* por la comparación de pintores clásicos y modernos.

3.2. Canción

Los géneros en esta época evolucionan notablemente. Así la canción petrarquista del Renacimiento pervive, pero no se muestra tan prolífica en la utilización de la écfrasis. En este apartado nos ocuparemos de las composiciones de Bocángel, poeta que representa la cima de este procedimiento por su extensión (en cuanto a cantidad y variedad genérica) e intensidad lírica (por la tramitación eficaz de la captación visual). Antes de comenzar, tenemos que recordar que, aunque muchos poemas podrían considerarse puramente “descriptivos”, nosotros pretendemos descubrir e interpretar el rendimiento de la écfrasis en el conjunto. En este caso se encuentra, por ejemplo, la canción “A San Juan Bautista en el desierto, describiendo el sitio”. Aquí se evoca un bosque con imágenes mitológicas: “la espalda allí frondosa,/ levanta Aleides verde cipariso,/ y, frustrado su intento,/ se retrata en las ondas cual Narciso” (vv. 33–36), de modo que “sensible pareció lo vegetable,/ racional se mentía lo sensible,/ y en la atención inmóvil un afecto/ mezclaba el bosque, como lamentable/ de ver su admiración imperceptible” (vv. 66–70), pero que Bocángel nos deja percibir.

De todas las canciones se erige como propiamente artística la que comienza “Al caso de Apeles cuando retrataba a Campaspe...”. Aquí la obra de arte se hace real por la fidelidad de la copia: “copia más ardua con pincel nativo,/ y la imagen fingida/ de pintor muerto fue prodigio vivo” (vv. 8–10). El pintor actúa como creador, “redimía del tiempo su belleza” (v. 6) “dando al bulto lascivo que copiaba/ eternidad suave con colores (vv. 4–5), “que casi aliento dio al pincel perfecto” (v. 26). Belleza que se concibe, según

el modelo clásico, como armonía de las partes: “Pende confusa del carmín la nieve, / y las plumas cambiantes abrasaba/ tan nueva deidad la simetría” (vv. 14–16). No podemos dejar de transcribir los versos finales, donde Bocángel dedica una alabanza a la capacidad de reproducir la realidad (imitar) por el arte, convirtiendo así el objeto en “ser” de “nuevo mundo”: “Qué trofeo no fue debida gloria/ a instrumento que pudo/ granjearle de sí mismo victoria,/ en cuya acción no dudo/ que nuevo mundo conquistó, cobrando/ su ser que vino el mundo sujetando” (vv. 47–52).

Por último, incluimos un poema escultórico (nº 113), pues desarrolla la descripción de las partes de una persona como si fuera una escultura. Esta combinación de poesía y dibujo se puede leer al inicio: “que ostenta melancólicos perfiles” (v. 21), con alusión al lirismo de las líneas del dibujo. Se puede observar cómo se reproduce la écfrasis, mediante la introducción del autor que explica lo que va a hacer y se excusa por utilizar “medida”. Todo el conjunto recuerda los patrones de la escultura clásica, como la proporción y la simetría, signos de perfección y belleza. Los “números” son un término musical y poético, que significa armonía haciendo referencia al canon de Policleto basado en la aritmética. El concepto latino de *numerus* como sucesión regular, rítmica, de largas y breves. Es uno de los presupuestos de Herrera en sus *Anotaciones*, siguiendo a Scaligero y a Minturno. Es una descripción del que se nos presenta como estatua y cuadro al mismo tiempo: “Seráfico pincel, divina pluma/ Solicitan su forma esclarecida”. (vv. 33–34). La descripción se hace retrato en el orden clásico del rostro, ojos, cabellos, piel... hasta llegar a identificar al hombre con la estatua que soporta la construcción vital. Esto se puede ver en una imagen arquitectónica de un templo clásico sostenido por cariátides: “la monda arquitectura de la vida,/ la estatua en que la muerte nos transforma/ era casi su talle macilento” (vv. 65–67). También se puede añadir la canción “Del retrato de Su Alteza Serenísima”, donde la descripción no se materializa, sino que se trata de un poema de elogio que reconstruye las virtudes del monarca como “edificio moral”. A pesar de la escasez de ejemplos que ofrecemos, las composiciones de Bocángel nos muestran la peculiar capacidad de la canción para contener el procedimiento de la écfrasis.

Quizá esto se deba a su extensión y a su carácter encomiástico, pues los tres casos presentados son poemas “de encargo”; así, se nos ofrece la *écfrasis* como una posibilidad laudatoria que se podrá perfilar en otros exponentes genéricos.

3.3.

Soneto

Se pueden señalar numerosos ejemplos de sonetos dedicados a la descripción de objetos, que implican una recreación imaginativa. Lope de Vega utiliza el paralelismo de lo real con su construcción artística. Por ejemplo, en el que lleva por título “A una rosa”: “¡Con qué artificio tan divino sales/ [...] / sentada en esa basa peregrina/ que forman cinco puntas desiguales” (vv. 1, 7–8) Aquí se podría asemejar la flor a una columna corintia con una basa ornamentada con hojas y con un fuste equivalente al tallo. Incluso la composición ósea del ser humano se equipara a una construcción: “Esta cabeza, cuando viva, tuvo/ sobre la arquitectura destes huesos/ carne y cabellos” (vv. 1–3).

La cualidad de la poesía como inmortalizadora de una obra material se percibe en estos dos ejemplos: “Catulo de su Lesbia la escultura/ a la inmortalidad pórvido inclina” (vv. 5–6); “Como si fuera cándida escultura/ en lustrado marfil de Bonarrotta” (vv. 1–2), en donde el mito se plasma en materia. Esta capacidad de retratar el recuerdo vivo, no la realidad, se condensa en un soneto “Al retrato de una dama, después de muerta”.

Así se hace referencia a las sensaciones que provoca la recreación artística, el retrato, de una evocación real, la dama, como “espejo” de su figura, “aunque sin alma”. También podemos recordar aquí el soneto “A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama”, donde propiamente se refiere la contemplación del cuadro por parte del lector -espectador, directamente apelado: “Tú, que la tabla de Susana miras,/ si del retrato la verdad ignoras” (vv. 1–2). Compara el personaje retratado con una persona real y utiliza los verbos visuales (“miras” y “admiras”) para dar mayor efecto de realidad. La *écphrasis* en un último soneto de Lope aparece como recreadora de una obra “demasiado hermosa”, si tenemos en cuenta el término real en el título: “No se atreva a pintar su

dama muy hermosa por no mentir”. Ya en sus versos: “Bien puedo yo fingir una escultura,/ (...) Mas puede ser que algún lector extrañe/ estas musas de Amor hiperboleas,/ y viéndola después se desengañe” (vv. 5, 9–11). A los versos recogidos, se podrían aplicar otros del mismo autor, que justifican la dignidad del ser pintado como ofrenda de alabanza. “Honra al pintor si su grandeza ignoras,/ al menos porque pinta lo que adoras” (“La hermosura de Angélica”), aunque en este caso el tono irónico final produce un efecto contrario, puesto que se ridiculiza lo que pintado sería bello y en realidad “viéndola después de desengañe”.

En Bocángel también la hermosura se concibe como don y cualidad artística (por ejemplo, en *Señas de una belleza superior* dice: “El arte es superior”, v. 9). La representación de la escena, o mejor, de la ambientación adecuada al marco poético se puede ver en un poema gravemente sensual, de recreación de los sentidos: “Oyendo en el mar, al anochecer, un clarín que tocaba un forzado”. Casi se pueden reconocer las líneas de un cuadro: la arena separada del mar y el horizonte entre mar y cielo. “Ya falta el sol, que quieto el mar y el cielo/ niegan unidos la distante arena” (vv. 1–2). La capacidad de la evocación visual se hace patente en la utilización de los verbos de la vista, como en estos versos: “Contemple amor” (v. 12). Se utiliza también como reforzador de verosimilitud ante la escena, peripatética en el caso de un soldado tambaleante (“A un soldado... que se quedó un rato en pié después de muerto”): “¿Cuánto más que inmortal y que invencible/ contemplaré que fuiste cuando vivo,/ si el cadáver intrépido contempló” (vv. 12–14). Llama la atención el verbo, que es “contemplar” y no “ver”, como las obras de arte. No se trata de una observación fría, distante y realista, sino de una recreación artística. A este respecto pueden servirnos las palabras de Portús (1992: 51–52), donde precisamente aquí “admirar” y “entender” sugieren una escena dramática, casi teatral.

con el tiempo los verbos “ver”/”mirar” fueron frecuentemente sustituidos por “admirar” y “entender”, que por sí solos son un perfecto resumen de los dos principales tipos de actitudes que se le suponían al público no sólo de pintura sino también de teatro o fiestas en el Siglo de Oro español.

Los poemas descriptivos abundan en Quevedo, sobre todo en su modalidad satírica (también en el soneto gongorino contra él: “Imita el mismo Ovidio al mismo Apeles”) y amorosa, pero no encontramos la utilización directa de la écfrasis. Sí se emplean términos pictóricos (por ejemplo, en este título: *Pinta el “Aquí fue Troya” de la hermosura*) o metafóricamente en la alusión a objetos (*Retrato de Lisi que traía en una sortija*). Un ejemplo digno de señalar es la correspondencia entre la dignidad de una estatua y la persona a quien representa en *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*: “¿Miras la faz que al orbe fue segunda/ y en el metal vivió rica de honores (...)/ No hay fragua que sus miembros no los funda/ en calderos, sartenes y asadores (...)/ El rostro que adoraron en Seyano,/ despedazado en garfios, es testigo,/ de la inestabilidad del precio humano” (vv. 1, 2, 5, 6, 9–11). Aquí vemos cómo se alude al aspecto material (los materiales de la estatua y el dinero) para una reflexión moral sobre la mortalidad.

De otro tono, pero igualmente relevante es un soneto religioso (*Salmo XXII*) donde la voz lírica se identifica con un monumento, una obra de arte porque Cristo se plasma en ella y un lugar, el pesebre y el sepulcro. Su significado como custodia con el cuerpo de Cristo justifica que sea un objeto de contemplación (religiosa y visual). Asimismo, la primera persona del poema recibe el cuerpo de Cristo, la comunión, por lo que monumento, corazón, pesebre y sepulcro es el propio cuerpo del pecador, en este caso personalizado en el yo lírico.

Por último, puede añadirse a Francisco de Rioja, que sobresale en sus composiciones del tópico de las ruinas. Recuerda las ruinas acuáticas de la ciudad de Sagunto (nº XXV), las de Itálica o las de Atlántida (nº XXII). Las primeras en los siguientes versos: “Este ambicioso mar, que en leño alado/ Sulcas oí, pesadumbre peregrina (...) / Cuando se ve ceñido i retirado, aparece admirable alta ruina” (vv. 1–2, 5–6). Vemos cómo, a pesar de la condensación, la *ékphrasis* se desarrolla en varios planos de las artes: pintura, escultura y arquitectura, además de la posibilidad que ofrece como rememoradora de lo real en la imagen.

3.4.

Silva

La silva como forma propia de esta época ostenta unas características peculiares distintas de las estrofas en uso hasta entonces (sucesión libre de endecasílabos y heptasílabos, sin división estrofica). En cualquier caso, lo que importa es que bajo esta composición se encuentran ejemplos muy útiles para nuestro estudio. Tal afinidad entre cauce genérico y procedimiento puede estar provocada por la extensión del género y su carácter típicamente descriptivo (piénsese, por ejemplo, en las silvas topográficas).

Ocupa un lugar muy destacado la silva de Lope de Vega “Al quadro, y retrato de su majestad (...) que hizo Pedro Pablo de Rubens” sobre la que ya se ha escrito un estudio detallado en el que se precisa: “Lope emplea aquí la palabra «historia» en el mismo sentido que Garcilaso en la Égloga III, donde significa una obra de arte visual que representa una escena alegórica o mitológica que puede «leerse» en términos narrativos, muy apropiada para la transposición poética en écfrasis” (1987). Tan sólo señalaremos algunos rasgos que resaltan para nuestro trabajo. El poema traslada la escena del acto artístico y creativo en forma alegórica: Rubens “los pinçeles le hurtó” (v. 46) a la Naturaleza, cuando esta despierta acusa a las flores, va en busca del pintor y, al encontrarlo, describe el cuadro que había pintado: “Halló que el cuadro que acabado estaba” (v. 82). Todo el poema constituye una analogía pictórica de los colores de la paleta artificial (poesía) y la Naturaleza misma como “instrumento del poder divino” (v. 2). Incluso se recurre al concepto tradicional de la *mímesis*: “Quando Rubens con paz de los Pintores,/ cubierto de las flores/ que la Selva discípula imitava,/ mientras naturaleza descansava” (vv. 41–44). Se podría entender que las flores naturales son imitación del arte del pintor, que las flores que le cubren testimonian la gloria que la propia selva le profesa (“echar flores”): la imagen de los versos de la silva se representa en las flores de la selva. La écfrasis propiamente comienza en el verso 82: “Representava una famosa historia...”, donde se incluyen las sensaciones de realismo del cuadro (el caballo “por no romper el lienzo no bufava”, v. 88), las luces (vv. 93–98), la acción (103–108).

La originalidad reside en que la voz lírica no es el puro observador, el contemplador del cuadro, sino otro personaje dentro del cuadro (que es el poema) – la Naturaleza: “Viendo naturaleza el gran portento” (v. 109), que ve, describe y emite un juicio de crítica artística (vv. 113–116). En palabras de Vosters (1987: 276), el poema “sugiere profundidad en una superficie plana, hace visibles cosas invisibles como las alegorías del poder y de la fe, que sin embargo, son reales, de modo que si engaña, cabe decir que engaña con la verdad”. Merece una consideración similar la silva *Al pincel* de Quevedo, puesto que supone una muestra más de la atención, como marco de referencia continuo, que la pintura merecía para los poetas del momento. Se trata de un poema de alabanza a la pintura, a su capacidad de memoria colectiva: “restituyes los príncipes y los reyes,/ la ilustre majestad y la hermosura/ que huyó de la memoria sepultada” (vv. 14–16), puente entre el pasado y el presente: “comunicar los vivos con los muertos” (v. 18), el efecto visualizador: “por merced, pincel, de tus colores,/ no la miren los ojos” (vv. 36–37) y la calidad del Arte (vv. 55–56), el efecto catártico (vv. 101–116) y función filosófica o conceptual (vv. 117 ss.).

Se citan ejemplos de cuadros reales, por lo que es ahí precisamente donde se ejercita la écfrasis en sentido estricto, a partir del verso 67: “Ya se vio muchas veces,/ ¡oh pincel poderoso!, en doctamen/ mentir almas los lienzos de Ticiano”. Concretamente, en los versos 87–94 se ofrece una descripción del cuadro, que aunque tópica, tiene un referente real (“el famoso español que no hablaba/ por dar su voz al lienzo que pintaba”, vv. 83–84). El poema finaliza con un acto de agradecimiento que bien podría aplicarse a la écfrasis: “A ti deben los ojos/ poder gozar mezclados/ los que presentes son, y los pasados” (vv. 150–152), donde los ojos de la imaginación mezclan lo leído con lo artísticamente proyectado. La silva, desde la tradición clásica, se ajusta a la descripción circunstancial. Por lo tanto, este poema de agradecimiento sigue la tradición del género.

A este poema podemos agregar otra silva puramente descriptiva, con indicios de écfrasis en la recreación imaginaria del espacio arquitectónico y campestre real, pero artístico en cuanto se reconstruye poéticamente: “Describe una recreación y casa de

campo de un valido” (“Este de los demás sitios Narciso”). De este modo, el propio poema se constituye en objeto de arte que a su vez evoca una realidad susceptible de ser presentada como artística. Otros rasgos descriptivos se presentan en una silva “A los huesos de un rey”, que utiliza los demostrativos, deícticos de lugar y tiempo y el verbo “mirar” repetidamente, consiguiendo un efecto similar al de la écfrasis: “Estas que veis aquí pobres y oscuras/ y ruinas desconocidas/ pues aún no dan señal de lo que fueron;/ estas piadosas piedras más que duras” (nº 52, vv. 1–4). Este comienzo evoca el tópico de las ruinas (*ubi sunt*), como pudimos comprobar en los poemas de Rioja. Este apartado concluye con la aportación de Rioja. La primera de sus silvas –“Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo en una tabla de laurel”– se dedica exclusivamente al proceso y la técnica pictórica; la descripción se convierte así en un procedimiento de écfrasis, mediante la comparación de los contenidos de los cuadros con mitos. La resistencia de Dafne (el laurel) a que se pinte a Apolo cristaliza en los versos: “Dafne l’arte a vencido,/ venció ya Dafne l’arte” (vv. 28–29). En los últimos versos se recuerda la pintura como glorificadora del mito literario: “que sí queda sin gloria (ilustre Apolo)/ tu fabula, i sin lustre al mundo solo”. Esta admiración por el arte constituye la dedicatoria de otra silva: “A la constancia a Francisco Pacheco, pintor”.

Como condensa Ramón Andrés con un verso de Bocángel, “la flor, deseo del arte”, así vemos que Rioja centra su interés en dicho objeto artístico: “Las flores, pues, asumen en plenitud el doble estatuto que proviene de lo que en un principio denominábamos la representación plástica y la significación simbólica”. Ocupan su atención la arbolera (silva VII), el clavel (VIII), la rosa amarilla (silva IX), la rosa (X) y el jazmín (XI). Esta última sirve como ejemplo de una nota común a la poesía de la época, considerar la flor como objeto preferido del arte del color de la Naturaleza: “Tuyo es el principado/ entre el copioso número que pinta/ con su pinzel i con su varia tinta/ el florido verano” (vv. 6–9). Podemos deducir de estas líneas que la silva constituye un marco genérico perfecto para la écfrasis, quizá por su extensión, pero también por su relación directa con la pintura como tema y como símbolo descriptivo.

4. Conclusión

Este trabajo muestra la importancia de los poetas latinos en la literatura áurea en un aspecto concreto: el uso de la écfrasis. Tras un recorrido por el concepto y las aportaciones de la bucólica, se ha reflexionado sobre las artes plásticas en el Barroco en autores como Lope de Vega, Gabriel Bocángel, Francisco de Quevedo y Francisco de Rioja. Se han propuesto numerosos ejemplos de égloga, canción, silva y soneto. Existen otras muestras en metros varios de Bocángel, “donde la naturaleza/florido azote del arte”, deja paso al retrato (“hanme dicho que la pinte/ los que o pudieron verla”), a la sátira quevedesca (“pintura de la mujer de un abogado”) o las décimas de Carrillo de Sotomayor. La silva es una de las modalidades que mejor aplica la écfrasis. Parece como si la extensión del poema fuera uno de los factores determinantes, además del carácter descriptivo que tienen ambos, ya sea de modo tópico por el *locus amoenus* o de modo característico por el contenido bucólico o precisamente pictórico.

A lo largo de distintos poemas se ha comprobado la visualización de objetos de arte mediante la palabra escrita. La delimitación de dichos objetos permanece algo difusa si pensamos en cuáles deben ser los criterios para considerar que un paisaje es o no objeto de arte. El límite se debate entre algo casi evidente, “porque se muestra a los ojos”, y lo propio subjetivo de la percepción. La palabra pinta una descripción que se muestra a los ojos, que materializa su interpretación.

Para finalizar nos gustaría citar unas palabras de Rico (1994: 24) que, aunque referidas a Barceló, se atienen de modo preciso a nuestros comentarios tomadas a la inversa (del texto al cuadro): “Cuando ocurre así a partir de unos textos, lo que añade de suyo es fácil que sea en especial la eficaz síntesis de lo ajeno, la luminosa concentración y simultaneidad que hacen posibles el pincel y el cincel, frente a la sucesión lineal de las palabras (...) La por menorización de los múltiples elementos de un texto que pueden subyacer a una imagen no es, pues, exceso de interpretación, sino

acto de justicia”. Así, la ékfrasis se convierte en “puente entre los mismos marcos discursivos y distintas manifestaciones artísticas” como mirada, palabra y acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, R. (1986): *Sonetos completos de Gabriel Bocángel*. Barcelona: Planeta.
- Barasch, M. (1995): *Teorías del arte*. Madrid: Alianza-Forma.
- Bergmann, E. (1975): “Art inscribed: El Greco’s Epithap as Ekphrasis in Góngora and Paravicino”. *Modern Language Notes*: 154–166.
- Blecua, J.M. (1984): *Poesía de la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid: Castalia.
- Bocángel, G. (1985): *La lira de las musas*. Madrid: Cátedra.
- Carvalho, L.A. (1958): *Cisne de Apolo* en: A. Porqueras (ed.). Madrid: CSIC.
- Clark, K. (1989): *El arte del humanismo*. Alianza: Madrid.
- Dadson, T. (1987): “El amor en la poesía de Bocángel: análisis de algunos de sus sonetos a Filis”. *Edad de Oro*, 6: 51–65.
- Egido, A. (1989): *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, Zaragoza.
- Gallego, J. (1990): “Relaciones entre literatura y arte barroco: el ejemplo de Velázquez”, en: A. Egido (coord.), *Perfiles del Barroco*: 91–105.
- García Berrio, A. (1988): *Ut pictura, poiesis: poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- Gombrich, E. (1992): *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- López Bueno, B. (1991): *La silva*, Universidades de Sevilla y Córdoba.
- Molho, M. (1987): “El soplo y la letra. Gabriel Bocángel ante sus escritos”, *Edad de Oro*, 6: 189–199.
- Orozco, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Portús, J. (1991): *Lope de Vega y las artes plásticas* (tesis). Universidad Complutense de Madrid.
- Quevedo, Francisco de (1995): *Poesía completa*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Turner.

- Race, W. (1988): *Classical Genres and English Poetry*. London: Goom Helm.
- Rico, F. (1994): *Figuras con paisaje*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Rioja, F. (1984): *Poesía*, ed. Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra.
- Spitzer, L. (1955): "Ode on a Grecian Urn". *Comparative Literature*, 7: 203–225.
- Tatarkiewicz, W. (1991): *Historia de la Estética*. Madrid: Akal.
- Vosters, S. (1987): "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza". *Edad de Oro*, 6: 267–285.