

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
El tópico <i>ut pictura poesis</i> en el Siglo de Oro .....	9
Boceto y primeras pinceladas.....	31
2. <i>PICTURA LOQUENS</i> : LITERATURA Y ARTES PLÁSTICAS EN EL CONTEXTO AURISECLAR .....	37
2.1. La transposición áurea: correspondencias poético-plásticas en la «Égloga III» de Garcilaso de la Vega.....	40
2.2. Poesía y arquitectura: toposesia y écfrasis en <i>Los siete libros de la Diana</i> de Montemayor y <i>La casa de la Memoria</i> de Espinel .....	62
2.3. La máquina abreviada: la écfrasis en la épica culta española .....	90
2.4. Cultura visual y alegoría en <i>Los cigarrales de Toledo</i> de Tirso de Molina .....	118
2.5. El retrato de Casilda: la pintura como recurso de agnición en la comedia nueva barroca.....	135
3. <i>UT PICTURA POESIS</i> : LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR COMÚN HORACIANO EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO.....	151
3.1. Métricos pinceles: la comparación de poesía y artes plásticas en la España de los Austria.....	151
3.2. La tabla de Mercurio: las artes plásticas en la poesía siglodorista .....	178
3.3. A tu pincel, mi pluma: el encomio artístico en la Edad de Oro.....	215
4. <i>VERBIS DEPINGERE</i> : LA HIPOTIPOSIS EN LA POESÍA ÁUREA .....	241
5. CONCLUSIÓN .....	269
BIBLIOGRAFÍA .....	277
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	297

## 1.

# INTRODUCCIÓN

### EL TÓPICO *UT PICTURA POESIS* EN EL SIGLO DE ORO<sup>1</sup>

La historia literaria española ha venido señalando el encuentro entre Juan Boscán y Andrea Navagero como punto de partida del Renacimiento en España. Si bien algunos poetas castellanos como el marqués de Santillana o Pedro Manuel de Urrea ya se habían sentido atraídos por la novedad petrarquista durante el siglo anterior, no será hasta 1526 cuando, con motivo de los festejos de la boda de Carlos I en Granada, se produzca el memorable encuentro entre nuestro poeta y un notable humanista italiano, cuya influencia invita a Boscán a adaptar a nuestra lengua las nuevas formas literarias.

Cuenta el poeta en la epístola «A la duquesa de Soma», fechada en 1543, que, aun pareciéndole en un primer momento los «sonetos y otras artes de trovas» poco apropiados a la naturaleza del castellano por cuanto de artificioso tenían, no tardó en cosechar sus primeros frutos; pero tales frutos, según Boscán, además de provocar las sátiras de los poetas castellanos por razones infundadas,

---

<sup>1</sup> Este libro pertenece a un ciclo de trabajos dedicados al tópico *ut pictura poesis* y que son fruto de la investigación realizada para la defensa de la tesis doctoral *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular* (Universidade de Santiago de Compostela, 2017). Así pues, este nuevo volumen en torno a la comparación de la literatura y las artes plásticas en el Siglo de Oro se suma a la labor iniciada con la publicación de un trabajo anterior (véase Posada, 2019a), en cuyas páginas se presentaba la historia conceptual del lugar común horaciano desde los albores de la écfrasis en la *Iliada* de Homero hasta la crítica a la hermandad de las artes por parte de Lessing en el *Laocoonte*.

no habrían sido posibles sin el apoyo de Garcilaso de la Vega. Aun cuando le corresponde al autor catalán el privilegio de haber juntado «la lengua castellana con el modo de escribir italiano»<sup>2</sup>, será el toledano quien logre acallar las críticas de cuantos denunciaban, como Cristóbal de Castillejo o Gregorio Silvestre, que la propuesta de los petrarquistas significaba, así lo señala R. O. Jones, «rechazar en su conjunto la literatura española de los siglos anteriores»<sup>3</sup>.

Existe, pues, un amplio consenso entre los historiadores acerca de la trascendencia del encuentro entre Boscán y Navagero, si bien se tiene en consideración una segunda anécdota histórica, tal vez menos significativa que la primera, pero de un interés incuestionable para comprender la fortuna del petrarquismo en España. Me refiero al acontecimiento que, en buena medida, jalona la trayectoria del Renacimiento en la literatura española: el exilio de Garcilaso en Nápoles.

En 1532 el poeta recalca en el virreinato napolitano bajo la protección de don Pedro de Toledo, tras desatar la cólera del emperador por un motivo nimio, aunque justificado. Tal infortunio, de duras consecuencias emocionales para Garcilaso, es crucial, pues le permitió mantener un estrecho intercambio de ideas con algunos de los grandes teóricos y poetas renacentistas de principios de siglo —Bernardo Tasso, Minturno, Sannazaro, Bembo, Juan de Valdés—, al participar en las reuniones de la ilustre Academia Pontaniana y de cuya presencia en sus cenáculos se tiene constancia merced a algunas odas latinas legadas por el autor.

En dichos cenáculos los humanistas discutían la excelencia de la poesía de Virgilio, pero también cuestiones estilísticas que ejercerán una incondicional influencia en la concepción poética del autor. De esta manera, Garcilaso se convierte en receptor directo de todo el acervo cultural compartido por preceptistas y poetas italianos<sup>4</sup>. No nos encontramos únicamente ante una mera importación de un movimiento literario a nuestras letras, sino asimismo ante la participación directa en una corriente que, aun dándose dentro de la literatura italiana, se producía, no se olvide, en los territorios que conformaban la dispersa geografía española de la época. Como bien anota Julián Gállego, «no hemos de

<sup>2</sup> Boscán, 1996, p. 29.

<sup>3</sup> Jones, 1974, p. 56. Por otra parte, resulta llamativa la opinión de Menéndez Pelayo, quien tilda la oposición del petrarquismo en España de «humorada sin alcance», pues «sólo se trataba de sustituir una imitación con otra», por ser la tradición lírica castellana, según el erudito santanderino, «derivación lejana la una del arte provenzal y galaico-portugués, pero modificada ya desde fines del siglo xiv por elementos italianos» (1994, p. 731).

<sup>4</sup> Fosalba (2012, 2015, 2017) ha dedicado diferentes trabajos a indagar en las relaciones de Garcilaso con otros humanistas italianos, así como la huella dejada por la preceptiva italo-renacentista en la concepción de sus élogos.

olvidar que nuestras ideas nacionalistas son modernas en exceso para aplicarlas al Siglo de Oro, y que durante esa centuria el ambiente de Milán o de Nápoles, de Palermo y hasta de Roma, es tan español como italiano»<sup>5</sup>.

A tenor de esta idea es posible explicar la temprana presencia del tópico *ut pictura poesis* en la literatura aurisecular, objeto principal del estudio que aquí se introduce<sup>6</sup>. Ahora bien, no deja de sorprender que, antes incluso de la recepción de los discursos de Torcuato Tasso en España, cuando ni siquiera la *Epístola a los Pisones* de Horacio era considerada el *Ars poetica* que conocemos hoy día, Garcilaso ya da muestras en su obra del tratamiento de una preceptiva compartida por un buen número de humanistas italianos —Lomazzo, Dolce, Varchi, etc.—, la cual, como bien ha demostrado Rensselaer W. Lee, alcanza la condición de doctrina desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que Gotthold E. Lessing, gracias a la fortuna conocida por el tratado *Laocoonte*, pone fin a la malograda teoría altomoderna de la hermandad de las artes<sup>7</sup>.

Buena parte de la culpa de esta temprana manifestación del tópico horaciano en el contexto aurisecular la tiene, por supuesto, la *imitatio* de Virgilio y Ovidio en la poesía bucólica garcilasiana, pero también la enorme influencia ejercida sobre el autor por el ambiente intelectual que se respiraba en Nápoles. Aunque breve, su estancia en Italia será decisiva para cultivar en Garcilaso un espíritu renacentista que superó con creces la mera importación del petrarquismo a España. La impronta patente en sus versos de las lecturas de Petrarca, Ariosto y Sannazaro dará lugar a que el poeta toledano se corone como uno de los principales adalides de la doctrina *ut pictura poesis* en Europa; pues no hay que olvidar que las variantes descriptivas contenidas en su poesía bucólica la convierten en una manifestación ejemplar de la literatura pictoricista del Renacimiento<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Gállego, 1987, p. 127.

<sup>6</sup> Conviene subrayar que la comparación de la literatura y la pintura, entre la palabra y la imagen, entre el pincel y la pluma, ha sido siempre una constante primordial dentro de la historia de las ideas artísticas, como bien señaló Mario Praz (1979) en uno de los estudios emblemáticos en torno a la cuestión: *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. No es ni mucho menos descabellado considerar el parangón entre las artes uno de los más fecundos, si bien polémicos, tópicos de cuantos han cautivado la atención de los teóricos y artistas a lo largo de los siglos. En el caso de la literatura castellana existen pruebas notables de la presencia del tópico en la tradición anterior a Garcilaso. Véanse Chaffee (1982), Taylor (1994) y Ter Horst (1996).

<sup>7</sup> La doctrina *ut pictura poesis* se origina a propósito de la recepción humanista de las comparaciones entre literatura y pintura localizadas en los tratados grecolatinos de poética y se convierte en lugar común tanto dentro de la preceptiva literaria como de la literatura artística de los siglos XVI y XVII, en virtud del vínculo común de la mimesis establecido por Aristóteles. Véase Lee, 1940, p. 203.

<sup>8</sup> Como se plantea en este trabajo, bajo el término de «literatura pictoricista» se agrupan todas aquellas manifestaciones literarias en las que se observa la presencia de cualquiera de las

En la Antigüedad clásica el parangón entre poesía y pintura contó con una fama excepcional a través de la tradición efrástica de los escudos iniciada por Homero, Hesíodo, Esquilo o Virgilio, y se transmitirá a la postre en tratados medievales tales como la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf, hasta tal punto que incluso Petrarca se hace eco de la opinión de Luciano de Samósata sobre Homero localizada en *Los retratos*, popularizando el célebre aforismo procedente de los versos de *Trionfi*, «primo pintor delle memorie antiche», ampliamente repetido, traducido y adaptado durante los siglos XVI y XVII.

No debe sorprender, por consiguiente, el hecho de que Garcilaso participe de una tradición que se venía cultivando en el mundo clásico desde los orígenes de la poesía. Pero, por muy visible que esta fuera —recordemos que en *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena y en *Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana ya advertimos la presencia de écfrasis<sup>9</sup>—, no deja de resultar llamativo que sea precisamente el toledano uno de los primeros poetas europeos en reflejar en sus versos la preceptiva *ut pictura poesis* renacentista; tanto como para hacer mención del ilusionismo de la profundidad pictórica en atención a las figuras vanas representadas en las telas descritas en la «Égloga III», cuando ni siquiera se había

---

variantes descriptivas recogidas por la tradición retórica y poética. Lo descriptivo en literatura implica necesariamente el efecto de poner ante los ojos (*enárgeia*) una imagen del objeto representado (*phantasia*). La preferencia por «literatura pictoricista», en detrimento de otros términos como «literatura efrástica» (véanse Spitzer, 1955; Heffernan, 1993), «literatura icónica» (véase Hagstrum, 1958), «literatura descriptiva» (véase Corbacho Cortés, 1998, p. 55) o «literatura sobre arte» (véase Portús Pérez, 2010), responde a la importancia que cobra en este trabajo el análisis de las descripciones pictoricistas (écfrasis, hipotiposis) en la literatura del Siglo de Oro. La adopción de la etiqueta «pictoricista» permite abarcar un número mayor de manifestaciones literarias que formalizan el tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro más allá de lo estrictamente efrástico, pero separándolas al mismo tiempo de aquellas composiciones cuyo contenido es un encomio pictórico o una exposición teórica del arte —«poemas artísticos» (véase Sáez, 2015)—, cuantas participan de la hibridación de los medios («literatura emblemática») o la literatura caracterizada por una notable prominencia de la iconicidad poética o los artificios iconográficos («literatura icónica»). Aun cuando las dos últimas han sido ampliamente estudiadas por figuras tales como Rafael de Cózar (1991), López Poza (2000) o Egido (2004) y no serán objeto de análisis exhaustivo en este trabajo salvo excepciones, sí abordaré el comentario de «poemas artísticos» por ser, junto a la «literatura pictoricista», una de las manifestaciones poéticas por antonomasia del lugar común en el periodo.

<sup>9</sup> Véase Posada, 2015b. No se toman en consideración en este contexto las múltiples *descriptions puellae* anteriores a Garcilaso, así como tampoco los numerosos *loci amoeni* localizados en las producciones medievales, pues, aunque ligados al tópico *ut pictura poesis* poseen, incluso antes del petrarquismo, una tradición propia como lugares comunes mucho más extensa y visible que la del parangón interartístico. Para un estudio detallado de las fuentes de la *descriptio puellae* en el Renacimiento español, véase Muñiz (2014); para el examen de la écfrasis en Mena y Santillana, véase Chaffee-Sorace (1982).

consolidado tal efecto visual como lugar común en los programas pictóricos y los diálogos artísticos del Cinquecento<sup>10</sup>:

De estas historias tales variadas  
 eran las telas de las cuatro hermanas,  
 las cuales, con colores matizadas,  
 claras las luces de las sombras vanas,  
 mostraban a los ojos relevadas  
 las cosas y figuras que eran llanas;  
 tanto que, al parecer, el cuerpo vano  
 pudiera ser tomado con la mano<sup>11</sup>.

Tal circunstancia no pasó desapercibida para Leo Spitzer, autor a quien le debemos la moderna definición de *écfrasis*<sup>12</sup>. Tres años antes de la publicación del célebre artículo en torno a «Ode on a Grecian Urn» de Keats, el crítico austriaco ya había dedicado un comentario a la estrofa garcilasiana en vista de la doctrina pictoricista ligada a la hermandad de las artes<sup>13</sup>. A través de este decisivo trabajo, sumado a los diferentes estudios que dedica a la cuestión y que ven la luz a principios de la década de 1950, Spitzer introduce un tipo de análisis comparativo, enmarcado en la metodología estilística articulada en torno al concepto de «círculo filológico», que examina las *écfrasis* de pinturas, esculturas, telas u objetos preciosos no como meras secuencias descriptivas sin mayor alcance que el ornamento poético, sino como una sustancial transposición de arte, en razón de la cual es permitido ponderar el carácter imaginativo del medio literario, así como la iluminación recíproca de la literatura y las artes plásticas como un fenómeno productivo para la consolidación de estilos y subgéneros de escasa visibilidad dentro de la tradición crítica, tales como el pictoricismo<sup>14</sup>, la literatura de la *écfrasis*, el encomio pictórico o el blasón poético, entre otros.

---

<sup>10</sup> No solo Garcilaso se convierte en temprano portavoz de la doctrina *ut pictura poesis*, sino que asimismo su amigo Boscán se hace eco de la preceptiva pictoricista, en cuya poesía encontramos referencias tempranas a Timantes. De Armas (2016, p. 158; 2017, pp. 55-56) recuerda que el poeta barcelonés también exploró las cualidades visuales de la poesía a través de la *écfrasis*, si bien con menor fortuna y trascendencia que Garcilaso.

<sup>11</sup> Garcilaso, 1993, pp. 129-130, vv. 265-272. Todas las variantes de los fragmentos seleccionados pertenecientes a obras literarias del Siglo de Oro han sido modernizadas siguiendo las normas ortográficas actuales a fin de facilitar su lectura y comprensión. No obstante, no se ha procedido a la modernización del texto cuando iba en detrimento de la estructura métrica o afectaba al sentido de la composición.

<sup>12</sup> Véase Posada, 2016b.

<sup>13</sup> Véase Spitzer, 1952.

<sup>14</sup> Se opta en este trabajo por emplear la voz «pictoricismo», prestada de Blanco (1998, p. 265), antes que su equivalente «pictorialismo», derivado directamente del inglés *pictorialism*. El

Los criterios introducidos en este particular por el romanista austriaco gozarán de una inopinada fortuna, la cual, lejos de menguar conforme han pasado los años, ha ido acrecentándose, de suerte que existe en estos momentos una inabarcable bibliografía acerca del lugar común como gran motivo del comparatismo interartístico<sup>15</sup>.

Así y todo, aun cuando los trabajos dedicados a la materia han sido numerosos y excelentes, por abundantes y magistrales que estos hayan sido, las aportaciones por número distan mucho de rendir justicia a la verdadera dimensión del tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro<sup>16</sup>. Según el parecer de Ponce Cárdenas, «se podría sostener que el enfoque inter-artístico no ha gozado en el campo del Hispanismo de excesiva prédica [...] si se compara con lo sucedido en otros ámbitos, donde hemos asistido a una verdadera floración de estudios»<sup>17</sup>. Este hecho no deja de resultar harto llamativo, pues como subraya con razón María Pilar Manero Sorolla «la doctrina horaciana de la ‘correlación fraternal’ de las artes está en la base de muchos de nuestros mejores teóricos de la obra literaria

---

término fue difundido por Jean H. Hagstrum en su memorable estudio *The Sister Arts* (1958) para nombrar el estilo que caracteriza la «pintura verbal». Dicho estilo en ocasiones se ha identificado con el concepto de lo pintoresco (*malerish* en el alemán original, *painterly* en inglés) que puso en circulación Wölfflin. A grandes rasgos, el pictoricismo en literatura responde a una serie de trazos lingüísticos o estilemas —deícticos, léxico concerniente al campo de la visión, epítetos y adjetivos que denotan y connotan colorido, apóstrofes, correlativos y enumeraciones, empleo recurrente del presente de indicativo y el imperativo, etc.—, resultado del intento por parte de los escritores de representar la realidad verbalmente bajo una concepción plástica del referente (*ut pictura poesis*). Asimismo, Domínguez Prieto añade que el estilo pictoricista se caracteriza fundamentalmente por componer «unha descripción construída mediante a linguaxe técnica da pintura» (2004, p. 525), con lo cual es habitual del *verbis depingere* la recurrencia de términos procedentes del mundo de las artes plásticas. Sáez, de hecho, considera como principio basilar de esta suerte de composiciones de inspiración artística «el uso de voces características del campo semántico de pintores y escultores» (2015, p. 23) y añade como marcadores estilísticos «el presente verbal (en alternancia)», «la semántica de ubicación espacial», «la enumeración detallada de las partes» o «los marcadores *videndi*» (Sáez, 2018, pp. 225-226).

<sup>15</sup> Véase Denham, 2010.

<sup>16</sup> Una excepción a la regla serían los estudios de emblemática aurisecular, al disponer, por consiguiente, de un excelente repertorio de trabajos dedicados a la cuestión; no obstante, recurriré a ellos cuando convenga, pues buena parte de las referencias al tópico *ut pictura poesis* en el contexto aurisecular se hallan precisamente en las investigaciones enmarcadas en el análisis de emblemas, empresas y otros géneros híbridos de los siglos XVI y XVII. Véase en este punto el artículo que he dedicado al estudio de la evolución de los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro, donde realizo una tentativa de recopilar la bibliografía esencial en torno a la materia (Posada, 2015a). No deje de consultarse asimismo el compendio bibliográfico recogido por Jaquero Esparcia (2018, pp. 1-9).

<sup>17</sup> Ponce Cárdenas, 2012a, p. 1.

o poética»<sup>18</sup>. Hablamos, por lo tanto, de una tarea dentro de los estudios hispánicos que, pese a lo advertido por Javier Portús Pérez en *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, sigue sin contar con una visibilidad acorde a su profusión en la poesía y preceptiva auriseculares, máxime si se tiene en cuenta «la conciencia casi generalizada entre las capas intelectuales de nuestro país de la bondad de esta fórmula»<sup>19</sup>.

Es verdad que la bibliografía acerca de la comparación entre literatura y artes plásticas en los autores más reconocibles de nuestras letras —Garcilaso, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo— supera con creces las expectativas generadas, gracias a las valiosísimas aportaciones de numerosos críticos que se han sumado a la labor iniciada en su día por el profesor Emilio Orozco Díaz<sup>20</sup>. Resulta indiscutible que el estudio de las relaciones entre poesía y pintura en el contexto siglodorista atrajo rápidamente la atención de los primeros comparatistas hispánicos, convirtiéndolo en «una de las ocupaciones clásicas de la crítica de la poesía hispana del Siglo de Oro, que ha sabido responder así a una preocupación y tendencia indiscutible entre los poetas áureos»<sup>21</sup>; sin embargo, a partir del éxito de la definición moderna de la écfrasis, las aproximaciones interdisciplinarias se distanciaron sobremanera de las perspectivas clásicas enraizadas en la historiografía artística y la retórica, explorando así nuevos derroteros, más acordes a la mentalidad semiótica de la segunda mitad del siglo xx.

La primera consecuencia de este hecho estriba en que el interés por las obras descriptivas o caracterizadas, en su defecto, por una tendencia natural de explorar las propiedades visuales de las palabras, se vio limitado al estudio de las descripciones de arte y no al conjunto amplio de prácticas y fenómenos ligados a la tradición del lugar común. Todo ello supuso, por ende, dejar de lado ciertas

---

<sup>18</sup> Manero Sorolla, 1988, p. 179.

<sup>19</sup> Portús Pérez, 1999, p. 31.

<sup>20</sup> Además de los trabajos clásicos de Orozco Díaz (1947, 1955, 1968a, 1968b, 1969, 1977, 1988), Spitzer (1952, 1954, 1955), Vosters (1973, 1987, 1990) o Bergmann (1979), resultan de referencia obligada las investigaciones de Álvarez (1988), Egido (1989, 1990, 2004), Cancelliere (1990), De Armas (1998, 2004, 2005, 2006, 2008, 2013a, 2013b, 2016, 2017), Blanco (1998, 2010, 2012), Ruiz Pérez (1999), Sánchez Jiménez (2006, 2009a, 2009b, 2011, 2013, 2014, 2015a, 2015b, 2016, 2017), Neri (2007), Béhar (2012, 2017), Gherardi (2013, 2017), Sáez (2015, 2017a, 2017b, 2018), Mercado (2015), Zulaica López (2016, 2017), Jaquero Esparcia (2018, 2019), Lucas Alonso (2019), Castellví (2020) o los trabajos de los ya mencionados Portús Pérez (1992, 1999, 2010) y Ponce Cárdenas (2010, 2011, 2012a, 2012b, 2013, 2015). Las contribuciones de los artículos se suman a la labor de teóricos como García Berrio (1977), Ferrari (1983), Manero Sorolla (1988, 1990, 2005), Elorriaga del Hierro (1990), Vega Ramos (1992, 2002), López Grigera (1994), Pineda (1996, 2000), Corbacho Cortés (1998), De la Flor (1999), López Poza (2000), De la Calle (2005), González García (2015) o Agudelo Rendón (2017), por citar algunos nombres destacados.

<sup>21</sup> Osuna y Sánchez Jiménez, 2012, p. 309.

composiciones, aun estando fuertemente enraizadas en la tradición del tópico *ut pictura poesis*, por el mero hecho de no encajar con la definición moderna de écfrasis brindada por Spitzer y difundida por sus seguidores. «For all their variety», defiende Webb, «these definitions place a central importance on a certain type of referent: the visual arts (a category which sometimes includes and sometimes excludes buildings and monuments). But this was not its ancient sense»<sup>22</sup>.

De esta forma nos encontramos con que, cuando atendemos al caso de muchas piezas examinadas en este trabajo, en especial cuantas salieron de la pluma de aquellos autores áureos de menor renombre, cuyo brillo en el firmamento poético se ha visto siempre eclipsado por el esplendor de los grandes monumentos literarios de nuestras letras, rara vez han vuelto a ser objeto de reflexión desde la publicación de los magistrales trabajos de Orozco Díaz. He aquí, pues, una de las principales justificaciones de esta investigación: cartografiar el tópico *ut pictura poesis* más allá de la literatura ecrástica y emblemática como medio de recuperar un legado que sigue sin contar con la visibilidad que quizás se merece.

Esta es una de las grandes razones que explican por qué las obras de los autores más representativos de la doctrina pictoricista junto a Garcilaso, Cervantes, Lope o Quevedo en el Siglo de Oro —Hurtado de Mendoza, Cetina, Bonilla, Paravicino, Espinosa, Jáuregui, Bocángel, Barrios, Ovando, etc.— no han gozado de gran apoyo entre los grandes especialistas y, en contadas ocasiones, se ha vuelto a proceder a su comentario conjunto desde la publicación de *Temas del Barroco* del profesor Orozco. Y ni que decir tiene cuando hablamos de los autores pertenecientes a la épica culta como Barahona de Soto, Cristóbal de Virués, Bernardo de Balbuena, Diego de Hojeda o José de Villaviciosa, cuyas obras han sido poco exploradas en este sentido, a pesar de encontrarse en ellas posiblemente el mayor paradigma de la literatura ecrástica en el contexto aurisecular<sup>23</sup>.

Por desgracia, no se trata únicamente de que las figuras referidas apenas hayan suscitado la atención que merecen a este respecto, sino que, en ocasiones, así es el caso de obras como *La casa de la Memoria* del insigne Vicente Espinel o la singular *Selva de Aranjuez* atribuida a Gregorio Hernández de Velasco, no han sido ni siquiera objeto de un estudio individual, cuando menos hasta donde alcanza mi conocimiento.

No deja de sorprender, en resumen, la discreta correspondencia que ha existido entre el considerable número de escritores auriseculares —desde Garcilaso hasta Bocángel, desde Hurtado de Mendoza hasta Paravicino, desde Herrera

<sup>22</sup> Webb, 2009, p 1.

<sup>23</sup> No obstante, Lara Garrido (1994), Vilà (2001, 2005, 2016) o Zulaica López (2016, 2017) han ayudado con creces a visibilizar la recurrencia de la écfrasis en la épica culta.

hasta Ovando— que reflejaron en sus obras la doctrina *ut pictura poesis*, y la respuesta moderada que, desde la historiografía hispánica, se le ha venido dando a la materia. Este hecho llama más la atención si cabe al contar con dos tempranas publicaciones como *El espíritu del barroco* de Díaz-Plaja o el ya mencionado *Temas del Barroco* de Orozco Díaz, sin olvidar dos herramientas bibliográficas tan valiosas como *Fuentes literarias para la Historia del arte español* de Sánchez Cantón y *Contribución de la literatura a la historia del arte* de Herrero García<sup>24</sup>, tanto más útiles cuanto que recogen una colección de textos donde se evidencia la clara iluminación recíproca de las artes en los siglos XVI y XVII.

Eso sí, sería muy injusto no subrayar la valiosa aportación de los especialistas anteriormente citados y tantos otros que serán mencionados en las páginas que siguen, gracias a los cuales el vacío que pudiera existir hasta hace dos décadas con respecto al estudio de la comparación entre literatura y pintura en autores de renombre como Cervantes, Lope, Góngora o Quevedo ha quedado más que subsanado<sup>25</sup>.

En efecto, la labor conjunta de los investigadores referidos ha acabado por destacar sobradamente, como demandaba Orozco Díaz en *Temas del Barroco*, que «esta orientación visual, plástica, esencialmente pictórica, preside [...] en esta época el desarrollo de la poesía»<sup>26</sup>. Aun cuando los avances en este campo han sido enormes en las últimas décadas, existe todavía un largo camino por recorrer dentro de los estudios hispánicos en cuanto al examen del tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro. Habiendo puesto en evidencia diferentes trabajos el calado del lugar común y a juzgar por la transcendencia sobre todo que tuvo la doctrina pictoricista para fomentar la dimensión imaginativa de la poesía en la época altomoderna, queda todavía por inspeccionar palmo a palmo la profundidad de un terreno apenas sondeado en muchos de sus tramos. Y no solo se limita el recorrido de esta senda, poco explorada en comparación con otras tendencias, al marco de la crítica, sino también al de la teoría<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Véanse Díaz-Plaja (1940), Sánchez Cantón (1941), Herrero García (1943) y Orozco Díaz (1947).

<sup>25</sup> Como anotan Osuna y Sánchez Jiménez, «la tendencia general dentro de los estudios sobre éfrasis en la poesía áurea es privilegiar la obra de unos pocos autores, por este orden Lope, Góngora, Garcilaso y Quevedo» (2012, p. 311).

<sup>26</sup> Orozco Díaz, 1947, p. xii.

<sup>27</sup> Siguiendo este hilo de ideas, es oportuno advertir que, al asumir la definición de Spitzer, los críticos hispanistas especializados en la materia han analizado por regla general hasta ahora, como se ha venido argumentando, una parte reducida del enorme corpus de manifestaciones que se enmarcan dentro de la literatura pictoricista como expresión del tópico *ut pictura poesis* en el contexto aurisecular. Pero no nos confundamos: no debemos dejar de insistir en el valor de las aportaciones de críticos como Spitzer, Bergmann, Egido, De Armas, Portús Pérez, Sánchez Jiménez, Ponce Cárdenas o Sáez en cuanto al análisis de las transposiciones de arte de nuestro

En efecto, contamos con el formidable soporte de especialistas como García Berrio, López Grigera, Manero Sorolla, Vega Ramos o Guillermo Serés, los cuales han incidido en el tópico *ut pictura poesis* en mayor o menor medida desde la tradición retórica y la preceptiva poética siglodorista, sin olvidar tampoco las aportaciones en torno a la écfrasis de Bergmann y De Armas<sup>28</sup>. Sin embargo, resulta necesaria una revisión teórica diferente hasta las ahora registradas para ofrecer respuestas sólidas a ciertos fenómenos poéticos característicos de la literatura pictoricista áurea, fenómenos que, en mayor o menor grado, no han sido objeto tal vez de una reflexión a la altura de la problemática que suscitan. No porque las aportaciones realizadas hasta el momento resulten poco rigurosas o efectivas, insisto; bien al contrario, ofrecen orientaciones valiosas e imprescindibles para la lectura cabal de aquellos poemas y pasajes novelísticos compuestos a la luz de las artes plásticas, favoreciendo por igual la comprensión de la mentalidad retórico-poética implícita en las obras clásicas de nuestra literatura<sup>29</sup>.

---

Siglo de Oro se refiere, pues sin sus brillantes aportaciones no habría sido posible consensuar las diferentes lecturas reunidas en estas páginas. Aun así, no debemos olvidar que la mayor contribución acerca de la cuestión debatida ha llegado de la mano de Orozco Díaz; en cambio, al haber sido sus reflexiones formuladas al margen de la crítica de la écfrasis por ser anteriores a la eclosión del comparatismo interartístico en la década de 1990, el profesor granadino no recoge, como es natural, la problemática que ha venido generando la tensión entre la tradición retórica clásica y la teoría semiótica contemporánea a propósito del concepto de écfrasis. Y dado que los mayores avances en el campo de la retórica en España han seguido un curso distinto, aunque paralelo, a la teoría y crítica ecfográfica, y siendo a su vez posteriores a los trabajos pioneros de Orozco, parece conveniente actualizar la materia siguiendo una óptica alternativa hasta la ahora seguida para tratar, en la medida de lo posible, de encauzar las dos principales vertientes de estudio del lugar común: por un lado, las investigaciones en torno a la «pintura verbal» en las retóricas y poéticas españolas renacentistas; por otro, la teoría de la écfrasis aplicada al contexto aurisecular.

<sup>28</sup> Téngase en cuenta la amplia tipología elaborada por De Armas (2005, pp. 21-22) y ampliada por el propio autor en De Armas (2013, p. 61, n. 3).

<sup>29</sup> Mi tesis doctoral *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular* (Universidad de Santiago de Compostela, 2017) presenta un tramo de la investigación dedicado a revisar la tradición poética ligada al tópico interartístico en el Siglo de Oro. El objetivo no es otro que intentar evidenciar la difícil circunstancia que ha venido ocasionando la aplicación sistemática de la definición moderna de écfrasis al Siglo de Oro, pues contradice la preceptiva retórica a la que responden los textos literarios clásicos de nuestra literatura y limita sus verdaderas posibilidades de estudio. Comparto, en este sentido, la revisión histórica del concepto de écfrasis realizada por Webb (2009) y Plett (2012), por considerarlas útiles a la hora de consensuar los fundamentos teóricos sobre los que pivota el análisis crítico que aquí se presenta. Aunque la investigación de Webb rechaza parcialmente el sentido moderno de Spitzer, en este trabajo se respetará, no obstante, la diferencia entre las definiciones modernas de hipotiposis (Erasmus, Alfonso de Torres, Dumarsais, Fontanier) y écfrasis (Spitzer, Krieger, Heffernan) para no generar una mayor confusión terminológica.

En otras palabras, no ha existido una correlación entre las dos tradiciones bajo cuyas perspectivas se ha venido abordando el estudio de la comparación de literatura y artes plásticas en los siglos XVI y XVII. Así pues, por un lado, desde el comparatismo se ha restringido el examen de la écfrasis a las transposiciones de arte como fuentes de intermedialidad, ignorando por defecto un buen número de piezas descriptivas consideradas para la época igualmente enérgicas (hipotiposis, blasones poéticos, topotesias, encomios pictóricos, etc.); por otro, desde la tradición retórica, el estudio del tópico *ut pictura poesis* en el Renacimiento y Barroco en España rara vez se ha enfocado a propósito del concepto de iluminación de las artes como un posible mecanismo productivo para explicar el origen y desarrollo de ciertas manifestaciones líricas de interés («retrato», «bodegón», «poemas emblemáticos», «epigrama ecfrástico», etc.). La perspectiva que aquí se introduce propone, por lo tanto, conciliar ambas vertientes para ofrecer un análisis lo más completo posible del parangón entre las artes, la iluminación recíproca entre ambas y la literatura pictoricista en el contexto aurisecular.

Asimismo, en el caso de las inquisiciones dedicadas al Siglo de Oro desde un enfoque comparatista y ecfrástico, cabe destacar que no se ha tomado en consideración la tensión presente en los tratados de retórica de la época entre descripción, hipotiposis y écfrasis en el contexto de autores como Luis Vives, Antonio Lulio, Juan Lorenzo Palmireno o Alfonso de Torres<sup>30</sup>; pero igualmente extraño resulta que, desde los estudios de la teoría literaria concernientes a la preceptiva siglodorista, en contadas ocasiones se haya sopesado la relación entre mimesis y el imprescindible concepto de *phantasia*<sup>31</sup>, cristalizada en la

---

<sup>30</sup> Tómense como referencia para el estudio de las figuras enérgicas en los tratados retóricos del Siglo de Oro el trabajo de Elorriaga del Hierro (1990) y las ediciones modernas de Vives (1998) y Torres (2003). Este último brinda en *Rhetoricae Exercitationes* (1569) una definición de la hipotiposis que es clave para entender la concepción pictoricista de la figura en el Siglo de Oro y el consiguiente interés que despertó entre los poetas áureos el *verbis depingere* para rivalizar gracias a él con los pintores en cuanto a la capacidad de generar imágenes: «Otros la llaman hipotiposis, enérgia, evidencia, representación; es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído» (Torres, 2003, p. 317).

<sup>31</sup> *Phantasia* fue el término empleado por los antiguos para referirse a la imaginación. La facultad imaginativa del intelecto proyectaba en la mente además visiones interiores o *phantasiai*. Los retóricos antiguos —Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Pseudo-Longino— trataron de describir los principales mecanismos para activar la *phantasia* de los oyentes/lectores. Entre ellos, la metáfora, la personificación o la descripción detallada eran las principales figuras retóricas señaladas por los retóricos grecorromanos, capaces de poner ante los ojos (*enárgeia*) los objetos y realidades representadas. Para un estudio con propiedad de la cuestión, véase Serés (1994).

noción de poesía *enarrativa* discutida por Pinciano en los diálogos que dan vida a *Philosophía antigua poética*<sup>32</sup>.

Claro que los rasgos formales visuales en el Siglo de Oro han sido examinados convenientemente en razón del estilo pictoricista de Góngora y sus imitadores<sup>33</sup>; pero, por la contra, no se ha contemplado su análisis como una herramienta crítica alternativa a los estudios comparatistas sobre intermedialidad —los cuales establecen la principal directriz sobre la que se fundamenta la mayoría de trabajos encuadrados dentro de la rama, como bien han señalado Osuna y Sánchez Jiménez<sup>34</sup>—, a fin de examinar la naturaleza de la imagen en la literatura, que sigue siendo una de las grandes asignaturas pendientes de la teoría literaria contemporánea.

Por último, merced a las valiosísimas reflexiones ofrecidas por Portús Pérez, parece necesario profundizar en la constitución de aquellos subgéneros líricos (paisaje, retrato, naturaleza muerta, ruina, caricatura, etc.) fruto de una evidente inspiración pictórica. Tales manifestaciones fueron objeto de una primera aproximación en las tempranas investigaciones de Díaz-Plaja u Orozco Díaz y contaron con una notable presencia en las memorables antologías de la poesía barroca editadas por José Manuel Blecua en la década de los 70 y 80. Con todo, falta por determinar y valorar si podemos considerarlas subgéneros de pleno derecho, resultado de una adaptación literaria siguiendo el modelo pictórico; o, en todo caso, si nos hallamos ante una consabida distorsión propiciada por el sentido metafórico que comporta en todo momento la mera comparación entre dos expresiones tan opuestas como la literatura y la pintura.

Comoquiera que sea, lo que parece indiscutible es que la fortuna del tópico *ut pictura poesis* se tradujo en España, al igual que en Italia, Francia o Inglaterra, en una corriente literaria pictoricista que se inicia con Garcilaso y deriva en último término en la teoría gracianesca del concepto como absoluta expresión de la virtud visiva de las palabras. Una idea poética, la hermandad de las artes, y una metáfora controvertida, la «pintura verbal», que, conforme deviene el Renacimiento en Manierismo y el Manierismo en Barroco, acaban

---

<sup>32</sup> Véase Posada, 2019a, pp. 108-114.

<sup>33</sup> Entre otros, por Lara Garrido (1987), Cancelliere (1990), Blanco (1998, 2010, 2012), Ponce Cárdenas (2010, 2013) y Villamía (2012).

<sup>34</sup> «Pese a la destacada tradición de los estudios de emblemática y la importancia de las contribuciones reseñadas, en estos años hemos observado cómo se desarrollaba una tendencia muy seguida en los estudios sobre relaciones de artes gráficas y pintura: la que se ocupa directamente de cuestiones de éfrasis o de comparar representaciones poéticas y pictóricas de un tema determinado» (Osuna y Sánchez Jiménez, 2012, p. 311).