

EL TÓPICO *UT PICTURA POESIS* COMO DOCTRINA POÉTICA EN EL SIGLO DE ORO

ADOLFO R. POSADA

Universidad del Oeste de Timișoara

adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Resumen: El Renacimiento trajo consigo multitud de reformas inspiradas por el Humanismo. Entre ellas, el sustancial cambio en una preceptiva del arte que abandona progresivamente el estricto dictamen alegórico y moralista de la estética cristiana medieval para adentrarse en el territorio inexplorado de las nuevas doctrinas poetológicas y retóricas, merced a la lectura renacentista de los filósofos y gramáticos grecolatinos. Se configura así una primeriza teoría del arte moderno sobre una serie de tópicos humanísticos de viejo cuño y raigambre antigua. Uno de los lugares comunes más destacados a este respecto fue el tópico horaciano *ut pictura poesis* que inspiró, entre los poetas y artistas del Renacimiento y Barroco, una preceptiva común en torno a la mimesis, el decoro, los medios de expresión y los modos imitativos. No fueron los principales maestros españoles ajenos a esta fiebre de hermanar sistemáticamente, durante el Siglo de Oro, las artes más allá de sus posibilidades y límites. De ahí que en esta propuesta se explore la huella dejada por la preceptiva *ut pictura poesis* como doctrina poética en la España de los Austrias, con objeto de ampliar nuestro conocimiento acerca de los albores de la teoría del arte en la Edad Moderna.

Palabras clave: *ut pictura poesis, poesía y pintura, literatura y artes, écfrasis, Siglo de Oro.*

Abstract: (The topos of *Ut Pictura Poesis* as Poetics Doctrine in the Golden Age) The Renaissance brought along with itself a multitude of reforms inspired by Humanism. Among them, the substantial change in the artistic precepts. Artists and poets progressively abandoned the strict allegorical and moralistic normative of medieval Christian aesthetics and went deep into the unexplored territory of a new poetic and rhetorical doctrine. Thanks to the Renaissance reading of Greco-Latin philosophers and grammarians, it is configured a first theory of modern art on a series of humanistic topics based on the classic Hellenistic aesthetics. One of the most prominent common places in this sense was the horatian *ut pictura poesis* topic, which inspired to the poets and artists in the Renaissance and Baroque a shared normative ruled by the mimesis, decorum, codes and imitative modes. The Spanish Golden Age writers and artists were not unaware of this fever, consisting in

the systematical sisterhood of the arts beyond their possibilities and limits. Taking into account these issues, this paper analyzes the trace left by the poetic doctrine *ut pictura poesis* in the Habsburg Spain, in order to broaden our knowledge about the dawn of art theory in the Modern Age.

Keywords: *ut pictura poesis, poetry and painting, literature and arts, ekphrasis, Spanish Golden Age.*

Los lugares comunes del pensamiento orquestan la cosmovisión de cada periodo histórico. Temas, motivos, tópicos, reunidos en torno a frases lapidarias y máximas, ubican en el eje de coordenadas de la historia las inquietudes reconocibles de las distintas etapas artísticas. Antes de que la modernidad acreditase al genio creador como principal aval estético, la poesía clásica acudía a las fórmulas retóricas, de clara inspiración bíblica y grecolatina, para alcanzar, en imitación de los antiguos, la gloria de los grandes maestros¹.

Así pues, Dante erige su monumento literario sobre los pilares de la concepción cristiana de la vida como peregrinaje y la visión del hombre como *homo viator* para seguir los pasos del espectro de Virgilio. La transgresión de la servidumbre —principio sobre el cual se organiza la sociedad medieval— forja el tópicus del exilio que alienta al Cid para la consecución de sus hazañas y conquistas, pero asimismo instiga el lamento errabundo que acompaña, en el contexto de la literatura anglosajona, a *The Wanderer* en su destierro solitario. La obsesión medieval por la *fortuna mutabile* es cuanto impulsa el mecanismo rotatorio descrito con detalle por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*. Por su parte, los célebres tópicos *ubi sunt?* o *tempus irreparabile fugit* dictan a Manrique el descarnado *ars moriendi* reunido en sus *Coplas*. Y son el *carpe diem* de Horacio y el *collige, virgo, rosas* de Ausonio los lugares comunes que inspirarán a Petrarca la composición de los sonetos que alumbran con su *religio amoris* el Renacimiento europeo.

Será precisamente la poesía petrarquista la fuente primordial de la que emanará una nueva tópicus literaria en la revolución cultural que azotará

¹ Los estudios de Curtius (1976), Egido (1990), Vega Ramos (1992) o Lara Garrido (1997, 1999) son imprescindibles para rastrear los principales motivos literarios del Siglo de Oro siguiendo la herencia grecolatina. Fundamental resulta también en este punto la investigación de García Berrio (1977), quien ha dedicado parte de su trayectoria a analizar la formación de la tópicus horaciana en la Europa renacentista. Labor que, por cierto, ha retomado y ampliado, entre otros, Escobar (2000, 2006).

el viejo continente desde el Cuatrocientos. Imágenes y metáforas como la de la mariposa abrasada por el fuego resonarán en los versos de los poetas italianos del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, y se prodigarán en las composiciones de Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza o Fernando de Herrera². Más allá del *servitium* o *militia amoris* y la tónica petrarquista en torno al erotismo, la cosmovisión del Renacimiento se ve amplificada en diversos lugares comunes que trazan el itinerario lírico de la época: desde los tópicos de filiación estoica y escatológica como el *contemptus mundi*, la *imago mortis* o el *memento mori* —recurrentes en los autores postridentinos—, hasta los célebres adagios de origen horaciano *aere perennius* o *ut pictura poesis*, en virtud de los cuales se hermanan la poesía y la plástica, tematizando el característico parangón de las artes en el Siglo de Oro.

Justamente sobre este último erigirán los más destacados humanistas una primera teoría general de las artes. Antes incluso de su formación y desarrollo como tal en la Ilustración y el Idealismo germano³. Pues el interés por la metáfora de la hermandad de plumas y pinceles, más allá de su evidente rivalidad, ofrecía al erudito renacentista la posibilidad de aunar, bajo unos mismos principios, expresiones artísticas tan dispares como lo fueron para la época la poesía y la pintura. Gracias a la autoridad de Horacio y en función de lo preconizado por el *Ars Poetica*, era posible equiparar las diversas técnicas serviles, entre ellas las disciplinas plásticas, con las mismísimas artes liberales —*Trivium et Quadrivium*—. Razón que explica el enorme interés que despertó el lugar común horaciano en un periodo, no lo olvidemos, carente de una teoría estética y una historiografía artística consolidadas como tales.

Así pues, a partir de la fortuna de los tratados de Alberti y Da Vinci, sumado a la fama y celebridad de Rafael, Tiziano o Miguel Ángel, la poesía dirige su mirada a la pintura, buscando en ella su propio reflejo como creadora de imágenes. Imágenes interiores propias de un arte ciego como achacaba Leonardo, es verdad, pero sin que por ello, siguiendo la postura de Erasmo, dejen de presentar ante nuestros ojos, gracias a la vivacidad de la

² La imagería petrarquista y la formación de los tópicos literarios en torno a ella ha sido estudiada en profundidad por Manero Sorolla (1990). Para un seguimiento detallado en el Siglo de Oro de la metáfora petrarquista de la mariposa, ver Cabello (1990, 1991).

³ Recuérdese que suele situarse el origen de la estética en la obra de Baumgarten (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 1735; *Aesthetica*, 1750) y que rápidamente se consolida como disciplina filosófica independiente gracias al desarrollo que encuentra en los pensadores ilustrados e idealistas germanos: Winckelmann, Sulzer, Lessing, Hamann, Kant, Hegel, Schelling, etc.

pintura verbal, un cuadro imaginario hecho de palabras. Merced al vasto desarrollo que viven en la Italia del *Quattrocento*, la plástica tiene un protagonismo estelar en la España de los Austria tras convertirse en el modelo artístico por excelencia para la estética humanista, no sólo por la novedad que supone el descubrimiento de la perspectiva y los avances en la ciencia óptica, sino por el modo en que las artes del diseño evocan, según la *imitatio* de las formas clásicas, el pasado glorioso de Atenas, Roma, Pompeya o Herculano.

Pero por su parte, la plástica no dudará en apoyarse en el tópicus *ut pictura poesis* para reivindicar su liberalidad como medio expresivo. Se convierten los célebres versos de la *Epístola a los Pisones* en uno de los argumentos recurrentes durante los siglos XVI y XVII para defender las artes del diseño en oposición a quienes las consideran todavía prácticas serviles, pero también frente a un fisco que impone sus gravámenes a la elaboración y comercio de pinturas. De este modo se incentiva el estudio de los elementos constitutivos que vinculan las artes plásticas con la poesía para demostrar mediante el parentesco su nobleza.

No sorprende, por lo tanto, que ya los primeros tratadistas del siglo XV como Cennini, Alberti o Leonardo acudan a la máxima horaciana y a las célebres sentencias de Simónides (vía Plutarco), Aristóteles, Cicerón y Luciano de Samósata (vía Petrarca) para abogar por el carácter liberal que hasta entonces no se le había reconocido a la plástica. Si la pintura es hermana de la poesía, como habían sostenido en el mundo clásico Aristóteles u Horacio, y si ambas responden en último término a una misma naturaleza mimética, ¿no redundaría pues la actividad de los pintores en una práctica liberal semejante a la de los poetas? He aquí la base de la argumentación a la que recurrirán tanto tratadistas como pintores doctos a la hora de reivindicar su estatuto no como meros artesanos sino como artistas de pleno derecho⁴.

Desde luego el tópicus *ut pictura poesis* brindaba a la temprana teoría del arte altomoderna un argumento estético cuyas raíces se hundían en la Antigüedad clásica. Suponía en definitiva una novedad su descubrimiento con respecto al rígido sistema académico heredado de la Edad Media. De ahí que la posibilidad de analizar y reducir las expresiones artísticas a unos

⁴ En España, por ejemplo, desde Francisco de Holanda hasta los tratados pictóricos de Pacheco y Carducho, la idea no deja de resonar en todo el Siglo de Oro. Ténganse en cuenta para un estudio de la cuestión los trabajos de Orozco Díaz (1947), Gállego (1987), Portús Pérez (1999), Sánchez Jiménez (2011) o Sáez (2015), así como el imprescindible artículo dedicado por Pineda (1996) al estudio de la historiografía artística siglodeorista.

mismos principios regente la mentalidad estética predominante durante más de dos siglos, desde Alberti hasta Batteux; y no será hasta la corrección acerca de los límites de las artes, realizada por Lessing en el monumental *Laocoonte*, cuando el tópico horaciano muestre sus primeros signos de agotamiento.

Por ello, en el momento álgido de su desarrollo como lugar común del pensamiento, el tópico *ut pictura poesis* llegó a entrañar para los primeros tratadistas modernos una teoría del arte prototípica. Es el lema que encumbra la figuración como fundamento de las artes; y tal será su fortuna que acabará por elevarlo al primer plano teórico-artístico como normativa poética. Nos encontramos pues ante el primer intento de reducir las diferentes expresiones a unos mismos esquemas estructurales.

El criterio predilecto empleado, como sabemos, no será otro que el de la mimesis. Bajo su égida, poesía y pintura responden a unos mismos parámetros sistemáticos al convertirse por igual en espejos y remedos de la naturaleza. Si las artes plásticas se hermanan como técnicas en virtud del diseño, no sucedía menos con el principio aristotélico de la imitación, que evidenciaba la consanguineidad de los pinceles, cinceles y plumas a la hora de representar el universo humano y su entorno en tablas y papeles.

Se inicia así una preceptiva poética suscrita al lema *ut pictura poesis* en el contexto renacentista⁵. La principal consecuencia es el trasvase de conceptos teóricos en una fecunda iluminación recíproca de las artes. Máxime teniendo en cuenta que la plástica carecía de tratados artísticos que se hubieran conservado desde la Antigüedad, como tantas veces se ha subrayado, y por ello el pintor erudito se ve en la obligación de recurrir a las poéticas y retóricas clásicas en busca de una base sólida para sostener su disciplina.

En consecuencia, todo ello repercute en la discusión humanista en torno al nada fortuito parangón de la plástica con las principales artes liberales consagradas hasta entonces: la poesía, la filosofía y la retórica⁶. De

⁵ No obstante, aunque la hermandad celebrada por teóricos como Dolce o Lomazzo vivió una gran difusión en el Renacimiento, tampoco fue ajena a sonadas disputas. Recuérdese que ya Leonardo criticaba la falsa visualidad de la imagen poética y dudaba del poder de poner el objeto representado ante los ojos del lector por medio de la palabra. Entre los poétólogos uno de los más críticos con respecto a la consanguineidad de las artes fue Castelvetro, como bien recuerdan Manero Sorolla (1988, p. 178) y Vega Ramos (1992, pp. 326-327).

⁶ Cabe recordar que, si bien la doctrina pictorialista se encuentra implícita en la práctica poética, el tópico *ut pictura poesis* no deja de proceder por ello de un sinfín de abusos interpretativos de la máxima horaciana (ver García Berrio, 1977). Por más que la

forma que si humanistas como Ludovico Dolce adaptaban el decoro poético al campo de las artes plásticas con el concepto de la *convenevolezza* (conveniencia) y se inspiraban en los principios de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio*) para definir los parámetros pictóricos (*inventione, disegno, colorito*)⁷, los poetólogos renacentistas, caso de Herrera en sus *Anotaciones*, acudirán a conceptos pictóricos como el claroscuro o los lejos para iluminar ciertos pasajes poéticos de clara inspiración plástica.

Como recuerda Méndez Rodríguez, impulsados por la fiebre *ut pictura poesis* los poetas “comenzaron a pensar y crear sus propias poesías con el empleo de conceptos pictóricos”⁸. Se produce, pues, una correspondencia afín y una temática análoga entre tablas y papeles. Es el caso de los mencionados lejos pictóricos aplicados a la poesía; o en el contexto plástico, el desarrollo de la alegoría y el intento de narrar en imágenes según el concepto de pintura de historia o *grande genre*⁹. Una iluminación recíproca de las artes, traducida en un trasvase de conceptos teóricos de la retórica y poética a la pintura y un retorno de géneros y técnicas pictóricas a la poesía: retrato, paisaje, bodegón, lejos, claroscuro, colorido, perspectiva, etc.

Tomando en consideración este último enfoque acerca de la fecundidad de la preceptiva *ut pictura poesis*, es posible apreciar una doble vertiente dentro del tópicus horaciano: a) como argumento teórico, que aboga por la liberalidad de la pintura y establece una teoría específica de las artes del diseño; y b) como una doctrina práctica, que fomenta la mutua

hermandad de las artes repose sobre un juicio exagerado por parte de los comentaristas de Horacio, se quiera o no, el lugar común “desata en el Siglo de Oro (por vía comparativa y analogía) toda serie de paralelismos creativos que el tiempo ha convertido en críticos”, Egidio, 1990, p. 196.

⁷ Victoria Pineda (1996, pp. 401-406) ha incidido en cómo los autores del Quinientos llevaron la adaptación plástica de los términos retóricos hasta sus últimas consecuencias. Tal fue el caso de Pomponio Gaurico, quien en el célebre *De Sculptura* (1504) aplica los términos y categorías relacionados en la retórica con la virtud visiva de las palabras para analizar y enjuiciar las artes plásticas: *sapheneia* o *perpicuitas* (claridad), *nitidora* (nitidez), *enárgeia* o *diatiposis* (visualidad), etc.

⁸ El texto de Luis Méndez Rodríguez de donde se extrae esta cita procede de su artículo “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro” (s. f.), perteneciente a la Exposición Virtual de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla titulada “Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro”. Recuperado en <http://expobus.us.es/omeka/exhibits/show/arguijo/fuentes-mitologicas> [20.10.2019].

⁹ Ciertamente es que en el abuso del criterio *ut pictura poesis* para justificar la liberalidad de las artes plásticas se cruzaron líneas imposibles y se restringió muchas veces el papel de la pintura a una imposible poesía silenciosa. Pero ello dio pie a alcanzar el estatuto deseado, propiciando el nacimiento del concepto artístico que ha marcado el destino de las artes figurativas durante más de tres siglos: el concepto de bellas artes.

iluminación de las artes. Pero asimismo, dentro de la propia *praxis* vinculada al lugar común, se observan otras dos modalidades intrínsecas a su desarrollo en el plano literario: c) como mecanismo formal y estructural; y d) como motivo de composición y fuente de inspiración temática de carácter erudito.

La confluencia de todas estas vertientes y modalidades señaladas da lugar en la práctica poética a diferentes fenómenos de clara inspiración plástica: el pictorialismo como estilo; la formación de géneros menores en la lírica siglodorista —retrato, bodegón, paisaje; el fomento de las figuras enérgicas —descripción, hipotiposis, écfrasis, blasón—; y por supuesto, la fortuna de los tópicos ligados a la pintura verbal (*verbis depingere*) —*descriptio puellae, locus amoenus, Deus pictor, Superbi colli*—.

Esta última perspectiva acerca de los efectos formales y temáticos que conlleva el tópico *ut pictura poesis* como doctrina poética en el contexto aurisecular ha sido estudiada por una nómina amplia de investigadores cuyos orígenes se remontan, como los especialistas parecen acordar, a las primeras publicaciones emblemáticas de Orozco Díaz en la década de 1940¹⁰. No obstante, interesa destacar en este trabajo aquellas reflexiones que exploran los procedimientos por los cuales la dimensión imaginativa de la poesía se potencia de manera que las palabras acaban por poner el objeto representado ante los ojos del lector: esto es, el modelo en que, al abrigo del tópico *ut pictura poesis* y el ideal pictorialista del Siglo de Oro, la poesía deviene en una pintura elocuente.

Así pues, parece probable que el lugar común horaciano repercutiese en una mayor consciencia de la capacidad visual del arte verbal en el Siglo de Oro. En este sentido, ya cuestionaba López Grigera, a propósito de la profusión de la hipotiposis en la época, “si el realismo hispánico tenía que ver con alguna mayor preferencia por esta figura en nuestro país”¹¹. Cobran importancia para el estudio de la cuestión, por lo tanto, aquellas figuras que convierten la poesía en una pintura que habla y al lector en un espectador de la imagen interior¹².

¹⁰ Ver Posada, 2015.

¹¹ López Grigera, 1994, p. 139.

¹² Ideal que, como bien sostiene Egido (1990, p. 194), se convertirá asimismo en central una vez inmersos en la estética barroca. Prueba de la difusión de la doctrina pictorialista entre los poetas barrocos es la censura de Góngora de la técnica pictórica de los lejos aplicada a la poesía, así como la crítica dirigida por Quevedo a los poetas hortelanos, reflejo en ambos casos de la obsesión que siente la época por el colorido y la luz, fruto de la influencia pictórica en los versos auriseculares.

Y he aquí que, aun cuando los avances en el campo en el que nos movemos han sido enormes gracias a las aportaciones de investigadores como Aurora Egido, Javier Portús, Frederick A. De Armas, Antonio Sánchez Jiménez, Jesús Ponce Cárdenas, Juan Luis González García, Flavia Gherardi o Adrián Sáez, quizás este aspecto señalado haya sido menos investigado y explorado en el contexto de nuestras poéticas: la teoría en torno a la virtud visiva de la poesía y el papel que desempeña en su proceso de transformación en la moderna literatura.

Cabe señalar que el carácter imaginativo del medio verbal proviene del modo en que ciertas figuras del discurso conectadas con la facultad de la *enárgeia*, como bien habían señalado la mayoría de retóricos clásicos y renacentistas —desde Dionisio y Quintiliano hasta Erasmo y Vives—, tienen la capacidad de poner ante los ojos del oyente/lector el objeto representado gracias al poder imaginativo de la *phantasia*. De ahí que Vega Ramos afirme y con razón que la doctrina *ut pictura poesis*, constituida alrededor de la máxima horaciana, fuese en realidad, en el campo de la poética, una preceptiva en torno a la virtud visiva de la descripción evidente: *ut pictura descriptio*¹³.

Lo cierto es que si resulta interesante el tópicus horaciano para el estudio de la dimensión imaginativa de la literatura áurea es por cuanto permite tomar consciencia a los teóricos humanistas de una nueva concepción del arte verbal en clave visual: un arte considerado ya no sólo como forma sonora y rítmica —determinada por la armonía musical que favorece la *concinntitas*—, sino también como proyección imaginativa o enérgica —fomentada por la claridad o *perspicuitas* del estilo que repercute en la representación—. O lo que es lo mismo, un híbrido artístico que supone la justa medida entre dos términos opuestos: un arte tanto musical como visual, tan sonoro como imaginativo, tan rítmico como enérgico.

Si bien esta dimensión ha sido estudiada en profundidad en el marco teórico renacentista por Vega Ramos¹⁴, y recientemente Silvia Ștefan¹⁵ ha abordado la cuestión en el contexto de las *Anotaciones* de Herrera —su gran portavoz en la España de los Austrias—, falta quizás por concretar cuál fue

¹³ “El lugar común del *ut pictura poesis* se teoriza, realmente, como *ut pictura descriptio*, tal como demuestra su aplicación a la crítica práctica de obras y autores concretos. Las discusiones en torno a la obra de Michelangelo y a la *enargeia* de Homero muestran que la noción de pictorialidad de la poesía se sustenta sobre la descripción evidente”, en Vega Ramos, 1992, p. 334.

¹⁴ Vega Ramos, 1992, pp. 285-343.

¹⁵ Ștefan, 2016, pp. 157-163.

el protagonismo, dentro de las poéticas y retóricas españolas más destacadas del periodo, del lema *ut pictura poesis*. El objetivo no sería otro que explorar, sobre la base de la teoría imaginativa renacentista en torno a la *descriptio*, si la incidencia de lo pictórico en la poesía fue tal que demandó un concepto novedoso de lo poético, no sólo como arte rítmico y musical, sino asimismo como imagen interior y concepto visual en su avance, desarrollo y mutación en la moderna literatura.

No hace falta insistir en que la visualidad poética fomentó numerosos proyectos y experimentos de resultados y fortunas dispares. Como plantea la tesis clásica de Orozco Díaz¹⁶, lo plástico preside el Barroco y eso se traduce en la profusión de una poesía inclinada a la visualidad, la alegoría y el concepto, la traducción de la realidad en términos plásticos y la adaptación al medio verbal, por imposible que resulte, de los principales avances en torno a la imagen en los Siglos de Oro. Un género marcadamente descriptivo como la silva o el amplio despliegue que ofrece la imagen interior dentro del conceptismo barroco —tanto en su vertiente propiamente conceptista como en su contrapartida culterana— dan fe de la verdadera dimensión del tópico *ut pictura poesis* en la España postridentina. No se limitó a una fórmula vacía para hermanar de forma ingenua pintores y poetas, pinceladas y versos, imágenes y palabras. Antes bien, se trata de una visión poética nueva para un nuevo tiempo literario, distinto y cada vez más alejado de la lírica de los cancioneros.

La circunstancia no dejó de tener su reflejo en las principales poéticas españolas del Siglo de Oro, donde se despliega una teoría de la imagen literaria en virtud de la descripción minuciosa. Poseemos, por suerte, un referente en cuanto al estudio de la repercusión del lugar común horaciano entre nuestros teóricos. Se trata del estudio que dedicó Manero Sorolla a la materia. En él confirma la investigadora que en efecto es Herrera el primer teórico español que acude al tópico *ut pictura poesis* y la reflexión en torno a la *enárgeia* para favorecer una mejor comprensión de las célebres estrofas descriptivas de la *Égloga III* de Garcilaso. En su revisión de Herrera, Manero Sorolla concluye que en las *Anotaciones* se aprecia ya “la decantación de un artista perteneciente a la traditística poética y aún, él mismo, poeta, a hacer depender la poesía del arte pictórico, a través de la composición de la *ekphrasis*”¹⁷.

¹⁶ Orozco Díaz, 1947, p. xii.

¹⁷ Manero Sorolla, 1988, p. 180.

En su recorrido por la teoría poética española en busca de los vestigios de la doctrina pictorialista en el contexto del Siglo de Oro, Manero Sorolla¹⁸ localiza asimismo el lugar común en diferentes tratados, entre ellos el célebre *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, pero sin dejar de repetir sus autores el dictamen platónico acerca de la hermandad de las artes según la condena de la mimesis. No obstante, lo interesante para nuestro caso es destacar que las poéticas españolas del siglo XVII insisten en la influencia de la pintura sobre la poesía, por cuanto permite “hacer del lenguaje poético algo más objetual, más visible a los ojos”¹⁹. Esta última premisa se verá cristalizada con la agudeza compuesta y alcanzará su máximo apogeo en la poética conceptista de Gracián²⁰, donde la imagen interior del *verbis depingere*, según la facultad intelectual del entendimiento, desempeña un papel esencial para explicar la esencia imaginativa del hecho literario.

Junto con las obras señaladas y estudiadas por Manero Sorolla, vale la pena destacar otras muchas referencias al tópicus *ut pictura poesis*, en especial aquellas procedentes de los tratados retóricos más destacados del periodo —Vives, Fox Morcillo, Salinas, Brozas, etc.— que discuten la descripción evidente como paralelo poético de la pintura. Existe una tercera vertiente, conforme al parecer de Egidio²¹, constituida por las poéticas implícitas en las obras de los propios autores del Siglo de Oro: la *Égloga III* de Garcilaso o la silva *El pincel* de Quevedo; el *Guzmán* de Mateo Alemán, el *Persiles* de Cervantes o los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina; así como las comedias nuevas de Lope (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La quinta de Florencia*) y Calderón (*El pintor de su deshonra*, *Darlo todo y no dar nada*). De hecho, son las obras literarias las que adelantan ya en la *praxis* las preceptivas pictorialistas más destacadas del Siglo de Oro. Pues

¹⁸ Manero Sorolla, 1988, pp. 181-182.

¹⁹ Manero Sorolla, 1988, p. 183.

²⁰ Es en la generación de poetas del bajo Barroco donde se encuentran la mayor proyección de la doctrina *ut pictura poesis* en el contexto de la literatura áurea. No sólo es que se llegue a identificar la capacidad del poeta de “pintar” el objeto representado mediante palabras y hacerlo más visible, sino que llega incluso a constituirse en la segunda mitad del siglo XVII un género en España definido como tal: “pintura” (ver Alban Davies, 1975). Algunas de sus muestras más destacadas las encontramos en *Ocios de Castalia* (1663, ed. 1987) de Juan de Ovando y *Flor de Apolo* (1665, ed. 2005) de Miguel de Barrios.

²¹ Egidio, 1990: p. 196.

cualquier preceptiva, como concluye Azaustre, “simplemente intenta ordenar lo que ya existe en el uso”²².

Dejando al margen estas manifestaciones del tópico *ut pictura poesis* —explícitas en el caso de las retóricas de las autoridades españolas; implícitas cuando hablamos de las obras de los poetas—, interesa explorar por último el lugar que ocupa el tópico en las principales poéticas españolas, máxime cuando las opiniones de los autores se distancian de los modelos teóricos grecolatinos y renacentistas, y por lo tanto, suponen una novedad con respecto a la preceptiva pictorialista procedente de Italia.

Es el caso de Francisco Cascales, quien en sus *Tablas poéticas* (1617) se sirve de la anécdota artística acerca del escudo que portaba la escultura de Minerva de Fidias para ilustrar, mediante la evidencia de la comparación interartística, el precepto poético en torno a la unidad de la obra:

Dize Rodigino que Phidias hizo la estatua de Minerva y en el campo del escudo se esculpió él con tanto artificio que no se podía mudar ni quitar sin destruir toda la estatua. Assí los episodios an de estar tan bien enxeridos con la fábula que sin quedar ella destruida no se puedan quitar²³.

También en las *Cartas filológicas* (1634) recurre Cascales, a imitación de Aristóteles y Horacio, a la comparación de poesía y pintura como argumento retórico para poner en evidencia las carencias del estilo de Góngora a causa de su menoscabada oscuridad:

La poesía es como la pintura (testigo Horacio), la cual mucho tiempo se usó sin sombra. Inventóla Polignoto con gran felicidad; porque realmente, la sombra hace campear las demás partes, que estaban sin ella lánguidas y casi muertas. Eso también debe hacer el poeta, traer algunos pasos de recóndita erudición que levante la poesía, y con eso parecerá docto y hará lo que los poetas griegos y latinos con grande alabanza hicieron; porque siendo todo obscuro, es pintar noches, que aunque pintura valiente, es desagradable y no para ordinaria²⁴.

²² Azaustre, 2009, pp. 45-46.

²³ Cascales, *Tablas poéticas*, p. 58.

²⁴ Cascales, *Cartas filológicas*, pp. 189-190.

Se aprecian en estos pasajes ecos tanto de la *Poética* de Aristóteles como del fundamento estético que encierra la propia comparación de plumas y pinceles en la epístola de Horacio. Cascales se vale de la analogía con la plástica, por un lado, para defender la unidad de la obra como precepto esencial, y por otro, para condenar el hermetismo de los versos de Góngora. Este último paralelo es especialmente llamativo, por compararse el estilo gongorino con una pintura monocroma negra, pues no existe en ambos casos posibilidad alguna para el contraste y el claroscuro —tan del gusto barroco— por verse emborronada la erudición poética, de por sí oscura, con la propia oscuridad del estilo culterano.

Mayor interés despiertan en este sentido las comparaciones poético-pictóricas incluidas por Alonso López Pinciano en *Philosophía antigua poética* (1596). A diferencia de los tratados posteriores de Cascales o Carvallo, cuyas comparaciones se limitan a seguir como norma lo expresado por los modelos grecolatinos y renacentistas, en el diálogo de Pinciano encontramos perfilada la preceptiva *ut pictura poesis* en todo su abanico de lecturas, por cuanto “pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte”²⁵.

No obstante a Pinciano no le interesan tanto las bases de la hermandad cuanto las divergencias entre las expresiones artísticas. Al igual que Comanini, se enfrenta al argumento de la naturalidad de la pintura esgrimido por los pintores doctos y defiende la poesía en su diálogo recurriendo al argumento catártico y afectivo procedente de Aristóteles y Pseudo-Longino: “Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas”²⁶.

Pero al margen de estas disquisiciones tópicas en el Renacimiento vinculadas al lugar común como argumento estético y cuyo origen se encuentra en las posibles fuentes italianas que Pinciano pudo consultar, conviene destacar la reflexión incluida en su tratado en torno a los poemas compuestos por “descripciones largas que no fueron ni son ciertas y verdaderas”²⁷. Desde luego, se cumple aquí lo defendido por Vega Ramos con respecto a la función del *ut pictura poesis* como *ut pictura descriptio*, pues la finalidad de Pinciano no es otra que evidenciar a través de la hipotiposis la problemática que se plantea acerca del referente poético, el fundamento de la mimesis artística y la distinción a partir del vínculo con la verdad entre la poesía y la historia.

²⁵ Pinciano, *Philosophía*, p. 96.

²⁶ Pinciano, *Philosophía*, p. 97.

²⁷ Pinciano, *Philosophía*, p. 141.

No parece casual por consiguiente, dado el alcance de la fortuna de la preceptiva *ut pictura poesis* y el modo en que lo plástico preside la estética del Siglo de Oro, que Pinciano introduzca como acicate para la discusión entre los personajes del diálogo un minucioso poema descriptivo titulado *Paraíso*²⁸. El pleito que mantienen Ugo, Pinciano y Fadrique en torno a la problemática que establece la descripción con respecto a la definición mimética del Estagirita, da pie a una interesante comparación que prueba el carácter visionario del autor, toda vez que adelanta numerosas cuestiones que se volverán centrales con el paso de las décadas:

el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y describe las otras cosas, es también poeta como el que imita afectos, acciones y costumbres humanas. Y tan fina poesía es la descripción del puerto que Virgilio, en el primero de su *Eneida*, hace y la que, en el segundo, de las dos serpientes que enlazan al Laocón, como la acción de Eneas, cuando a Turno dio muerte; de manera que, en razón de poema, tan imitación es la primera como la segunda, y la segunda y las dos como la tercera. Y así no me parece se debe dudar, de aquí adelante, en este particular²⁹.

La reflexión de Pinciano en este punto es de máximo interés para la teoría del arte que se desarrollará a lo largo del nuevo siglo, pues anticipa la jerarquía de los géneros a la que los tratadistas del arte europeos, desde Pacheco hasta Félibien, prestarán tantísima atención en la plenitud del Barroco.

En primer término, reivindica el teórico vallisoletano la labor del pintor de herbajes o naturalezas muertas, género menor que alcanza en España, como ha explicado Sánchez Jiménez³⁰, una importancia social y artística que la poética de Pinciano no deja de manifestar. Esta equiparación novedosa entre poetas y pintores a propósito de los flamantes bodegones se justifica como no podía ser de otra manera a propósito de las pinturas verbales de Virgilio, reiterando una vez más el carácter analógico del tópico *ut pictura poesis* como preceptiva poética.

Pero en segundo término también es posible evidenciar una opinión contraria a la de Horacio en cuanto al abuso de los paños púrpuras: es decir,

²⁸ Modelo que dicho sea de paso antecede los paisajes paradisiacos descritos con todo lujo de detalles por Soto de Rojas (1993) en su célebre poema barroco.

²⁹ Pinciano, *Philosophía*, pp. 147-148.

³⁰ Sánchez Jiménez, 2011, pp. 231-274.

las extensas descripciones que no buscan mover los afectos mediante la imitación de acciones humanas, sino pintar la realidad según sus circunstancias poniéndola ante los ojos del lector. Así pues, el personaje de Fadrique osa, como procederá Lope de Vega años más tarde con objeto de la comedia nueva, ir *contra el antiguo* para favorecer el nuevo gusto por las pinturas verbales que el lector renacentista ha desarrollado. Equipara, por lo tanto, la topotesia del puerto imaginario a la narración de la derrota de Turno por parte de Eneas, dejando en evidencia la lectura sesgada, abusiva e interesada que realizaron los humanistas de la epístola horaciana³¹.

Sin embargo, la aportación de Pinciano a la teoría descriptiva de la época con motivo de las disquisiciones en torno a la mimesis no se limita a lo señalado, sino que introduce un argumento del todo novedoso y que marcará el devenir de las figuras descriptivas en las teorías literarias futuras:

Así que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisimilitud, serán poemas; y no lo serán, si de imitación carecen; que el que describiese a Aranjuez o al Escorial así como están, en metro, no haría poema, sino escribir una historia en metro y así no sería hazaña mucha, porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingir la que sea verisímil y llegada a razón³².

Destaca de este pasaje que Pinciano recurra a la descripción para ilustrar la clásica distinción entre poesía e historia. En este contexto en concreto, entre la hipotiposis poética frente a la descripción historiográfica de los primeros tratados de arte que aparecen en la época. Es más, si analizamos en perspectiva el juicio de Fadrique en torno a la descripción evidente, nos percataremos de que contradice la actual distinción que

³¹ Recuérdese que Horacio era contrario a las extensas descripciones que trataban de presentar ante los ojos de la audición objetos preciosos tales como trapos de púrpuras (*purpureus pannus*): “Muchas veces, a preámbulos serios y que mucho prometen se les cosen uno o dos trapos de púrpura para que reluzcan de lejos, describiendo un bosque y un altar de Diana, y el serpentear de las aguas que corren por campos amenos, o la corriente del Rin, o el arco que sigue a la lluvia; pero ése no era el momento de tales asuntos. También sabes, tal vez, representar un ciprés; ¿pero eso a qué viene, si quien te paga lo hace para que lo pintes a él nadando desesperado después de un naufragio? Se empezó a hacer un ánfora: ¿por qué, al correr de la rueda, es un cántaro lo que sale? En fin, que sea lo que tú quieras, con tal de que sea homogéneo y tenga unidad”, en Horacio, *Arte poética*, pp. 384-385, 15-25.

³² Pinciano, *Philosophía*, p. 148.

establecemos, desde la redefiniciones de Spitzer, Krieger y Heffernan³³, de la figura estilística de la écfrasis. Según este juicio, cuanto consideraríamos actualmente una écfrasis —la pintura verbal de Aranjuez y el Escorial “así como están”— no sería objeto de la poesía sino de la historiografía artística. Una actitud común en el Siglo de Oro, para cuyos autores no interesaba tanto la descripción minuciosa del objeto de arte (écfrasis), cuanto la descripción de la naturaleza y los objetos que la componen en términos pictóricos (hipotiposis³⁴).

Como se puede ejemplificar tomando como referente los pasajes señalados de *Philosophía antigua poética*, se llega a concebir la poesía, gracias a la virtud imaginativa de la descripción evidente o hipotiposis, como una verdadera pintura verbal (*verbis depingere*), la cual se enjuicia ya en la época con los mismos criterios con los que se juzgan las imágenes pictóricas. Tal es el alcance de la doctrina *ut pictura poesis* entre los poetas y tratadistas que los propios actos tanto de describir con la pluma como de figurar con los pinceles se designan en el Siglo de Oro con el mismo verbo: “pintar”.

Comparación disparatada en honor a la verdad desde nuestra mentalidad estética, pero que no deja de reflejar una incógnita que ha jalonado la trayectoria de la máxima horaciana en su evolución como lugar común: si se concibe la poesía como una pintura elocuente es por cuanto ofrece la posibilidad de considerarla en términos visivos. Existe un grado pictórico en la propia naturaleza de la poesía de la misma forma que existe un halo poético en la pintura. Hablamos de la existencia de un fenómeno estético más allá de la mera metáfora abusiva y el error interpretativo de los versos de Horacio.

³³ En contra del significado original de la écfrasis como descripción general de una realidad, Leo Spitzer la define como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1955, p. 207). La definición del romanista austriaco inspira la posterior de Murray Krieger, mucho más restrictiva en cuanto al referente: “the imitation in literature of a work of plastic art” (1992, p 265). No obstante, la definición más extendida en el ámbito académico se la debemos a James A. W. Heffernan: “verbal representation of visual representation” (1993, p. 3).

³⁴ En mi tesis doctoral (*La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular*, 2017) dedico una serie de capítulos a discutir cómo el concepto renacentista inspirado por Cicerón de pintura verbal (*verbis depingere*) era mucho menos restrictivo que la écfrasis. Mientras la écfrasis se define como una descripción de un objeto de arte, tomando como criterio conceptual el referente, la hipotiposis procede a la inversa, prestando atención al modo de presentar el objeto en correspondencia a los estilemas característicos que evocan la imaginación de lo figurado: deícticos, verbos de la visión, presente histórico, gradación, léxico colorista, tecnicismos artísticos, etc.

La discusión en torno al *ut pictura poesis* es fruto del moderno desarrollo de la pintura, pero también es reflejo de la reforma poética iniciada en el Renacimiento en virtud de la exaltación del poder visivo de las palabras, que concluirá con la conversión finalmente de la poesía antigua en la moderna literatura. Tales vertientes y dinámicas establecen el marco conceptual del debate estético que en este trabajo se ha introducido y que no ha alcanzado ni alcanzará todavía a resolverse: ¿es realmente pictórica la poesía y es realmente poética la pintura? ¿Es necesaria una doble dirección tanto verbal como pictórica para analizar con propiedad las imágenes literarias? ¿Son en verdad los poetas capaces de hacernos ver todo cuanto describen o se trata tan sólo de una vaga ilusión de nuestra mente producida por la imagen residual de nuestros ojos? ¿Hablamos en verdad de imágenes en la literatura o únicamente nos dejamos seducir por una metáfora que nunca ha significado más que una bella comparación entre dos términos antitéticos?

BIBLIOGRAFÍA

- Azaustre Galiana, Antonio, "Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*", en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. Alberto Blecuca, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Gredos, 2009, pp. 29-50.
- Barrios, Miguel de, *Flor de Apolo*, ed. Francisco J. Sedeño Rodríguez, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.
- Cabello, Gregorio, "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)", *Estudios humanísticos. Filología*, 12, 1990, pp. 255-278.
- Cabello, Gregorio, "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en lírica áurea, o el drama espiritual que se combate a sí" (2ª parte)", *Estudios humanísticos. Filología*, 13, 1991, pp. 57-76.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Curtius, Ernst R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Davies, Gareth Alban, "«Pintura»: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, pp. 288-313.
-

-
- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Escobar, Ángel, “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Myrtia: Revista de filología clásica*, 15, 2000, pp. 123-160.
- Escobar, Ángel, “El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 26 (1), 2006, pp. 5-24.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987.
- García Berrio, Antonio, “Historia de un abuso interpretativo «Ut pictura poesis»”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-308.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lara Garrido, José, *Del Siglo de Oro (Método y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997.
- Lara Garrido, José, *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.
- López Grigera, María Luisa, *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Manero Sorolla, María Pilar, “El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, 1988, pp. 171-191.
- Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- Méndez Rodríguez, Luis, “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro”, *Exposición Virtual de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla “Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro”*, s. f. Recuperado en <http://expobus.us.es/omeka/exhibits/show/arguijo/fuentes-mitologicas> [20.10.2019].
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- Ovando, Juan de, *Ocios de Castalia en diversos poemas*, ed. Cristóbal Cuevas, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1987.
- Pinciano, Alonso López, *Obras completas. Tomo I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Pineda, Victoria, “Renacimiento italiano y Barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)”, *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 397-416.
- Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999.
-

- Posada, Adolfo R., “A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro”, *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 126-156.
- Posada, Adolfo R., *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.
- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: La pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Soto De Rojas, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1993.
- Spitzer, Leo, “The «Ode on a Grecian Urn» or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, 7 (3), 1955, pp. 203-225.
- Ștefan, Silvia-Alexandra, *Imitatio în poezia lui Fernando de Herrera (1534-1597)*, București, Ars Docendi, 2017.
- Vega Ramos, María José, *El secreto artificio: “qualitas sonorum”, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.
-