Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 63 (2016)

Heft: 3: Fascículo español. Teoría/S

Artikel: El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea

Autor: Fernández, Natalia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-632618

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea

Ut pictura poiesis. Las raíces clásicas del comparatismo interartístico[1]

En el principio, fueron unos pocos versos incluidos en el *Arte poética* de Horacio, versos que aspiraban a aclarar un cierto aspecto de la naturaleza de la poesía:

> Ut pictura, poiesis: erit, quae, si propius stes,
> te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
> haec amat obscurum, uolet haec sub luce videri,
> iudicis argutum quae non formidat acumen;
> haec placuit semel, haec deciens repetita placebit[2]. (vv. 361-365)

En rigor, el pasaje horaciano constituye un guiño tempranísimo a la estética de la recepción. Así lo interpretó Antonio García Berrio: «el mismo texto, por sí, transmite literalmente la relativización de la verdad artística del gusto. El poeta, como el pintor, se mueve en un mundo de perspectivas»[3]. Las dos artes no se comparan propiamente en su dimensión formal, sino en su proyección pragmática: es la reacción de los intérpretes lo que se equipara, no las realizaciones artísticas en sí mismas. Sin negar la importancia del planteamiento y atisbando, de hecho, las posibilidades de aplicación del sentido originario de los versos horacianos al estudio de las artes del Barroco, lo cierto es que, en los siglos posteriores, el *ut pictura*

[1] Sobre las ramificaciones y enfoques de la crítica comparatista es fundamental el panorama ofrecido por Adolfo Rodríguez Posada, «A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro», *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 126-156.

[2] «Pintura y poesía se parecen, / pues en ambas se ofrecen / obras que gustan más vistas de lejos; / y otras, no estando cerca, desmerecen. / Cuál debe colocarse en parte obscura,/ cuál de la luz no tema los reflejos / ni del perito la sutil censura / por la primera vez agrada aquella; / esta, diez veces vista, aún es más bella». Cito por Tomás de Iriarte (trad.), *Arte Poética de Horacio o Epístola a los Pisones traducida en verso castellano,* en *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, IV, Madrid, Imprenta Real, 1805, pp. 1-124.

[3] Antonio García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo. 'Ut pictura poiesis'», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 291-308, p. 294.

Natalia FERNÁNDEZ, «El sentido de la comparación poesía-pintura», *Versants* 63:3, fascículo español, 2016, pp. 59-77

poiesis se desgajó de su contexto originario, convirtiéndose en tópico *per se* y erigiéndose en *auctoritas* indiscutible para justificar, ahora sí, cualquier comparación entre las que llegaron a considerarse *artes hermanas*. No en vano, el propio García Berrio, en su artículo clásico sobre el tema, califica el proceso como un auténtico «abuso interpretativo». Abuso o no, lo cierto es que, como recuerda Ana Lía Gabrieloni[4], la asimilación entre poesía y pintura proporcionó una «constitución al sistema de las artes» hasta el siglo XVIII.

No deja de resultar curioso que una expresión sacada de contexto llegase a alcanzar tal grado de influencia en la historia de las ideas. La fórmula *ut pictura poiesis*, agramatical en rigor, se convirtió en la manera inmediata de sugerir la hermandad entre las artes visuales y la literatura: *como la pintura, la poesía*, podríamos traducir. Teoría del arte y teoría de la literatura convergen justo en el momento en que se concibe la comparación entre el cuadro y el poema, la imagen y la palabra. Y, como puede fácilmente preverse, el encuentro entre ambas disciplinas hizo posible la eclosión de un espectro multifacético de enfoques que termina, a veces, situando el tópico muy lejos de su sentido originario. Pero no todo empezó con el *ut pictura poiesis*, aunque la fecundidad del sintagma pueda hacernos pensar que sí[5]. Es un hecho bien conocido que la primera comparación explícita entre poesía y pintura se debe al poeta Simónides de Ceos (*ca.* 556-468 a.C), que planteó el símil en unos términos especialmente afortunados: la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla. Se afirmaba así no sólo la equiparación de ambas artes, sino la absoluta interconexión de su alcance semiótico y de sus modos de representación. Porque si la imagen tenía capacidad para

[4] Ana Lía Gabrieloni, «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana*, http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.VNpYevmG9qg [10-02-2015].

[5] El parangón entre las artes se remonta a los orígenes mismos de la reflexión sobre lo literario, una vez consumada la desacralización de la palabra poética. Sólo cuando la poesía dejó de ser algo divino y se hizo humana, pudo ponerse en relación con la pintura: «La equivalencia entre estas dos prácticas representativas, figuración pictórica (o escultórica) y figuración poética, obedece, pues, a una fractura del hombre griego con su pasado, a una radical transformación de los vínculos que lo ligaban a un modo de pensar y de ver el mundo, a una ruptura con un tipo de mentalidad cuya 'superación' depende en gran medida de una nueva delimitación entre el terreno humano y el divino» (Neus Galí, *Pintura silenciosa, poesía que habla*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 20). Y es ahí, en esos tiempos remotos de la Grecia Clásica en que los pilares de la cultura occidental comenzaban a forjarse, donde hay que situar los primeros atisbos de una idea destinada a inspirar verdaderos ríos de tinta y que se utilizó como argumento en las polémicas más dispares.

contar una historia más allá de su apariencia estática, el valor descriptivo de la palabra podía sugerir contenidos visuales –y el alcance pragmático de esta idea será muy aprovechado especialmente en contextos religiosos–. La clave de todo esto era, en primera instancia, la percepción de la palabra como imagen de las cosas. La intuición de Simónides activaba los tres pilares del arte como proceso comunicativo: la creación, la obra en sí y la recepción, y permitía comprender la relación poesía-pintura desde cada uno de ellos. En la base de todo esto, latía ya seguramente el planteamiento que habrá que tener siempre en cuenta en los enfoques posteriores. Las dos artes son comparables porque, aunque cambian medios y formas, el propósito último de ambas es el mismo: el planteamiento de Simónides era el primer esbozo de la doctrina de la imitación.

Desde Platón, ya lo sabemos, la noción de mímesis apuntala de forma explícita cualquier comparación entre artes o modos de representación. Tradicionalmente, por efecto de la mediación aristotélica, la mímesis se identifica con la imitación, aunque parece que, en origen, el término englobaba también otras nociones como *representación, forma de expresión* o *expresión formal de lo anímico*, tal como propuso H. Koller en 1954 mediante las fórmulas *Darstellung*, *Ausdrucksform* y *Formwendung des Seelischen*[6]. Ese sentido amplio de la mímesis permite concebir las comparaciones entre las artes de una forma casi intuitiva, al tiempo que permite comprender los pilares de la postura platónica –nada proclive al arte por el arte, por otro lado–. La equiparación entre las artes que Platón establece en el Libro X de la *República* no posee, en rigor, una orientación estética. La conveniencia de expulsar a los poetas de la ciudad ideal se sostiene, en parte, sobre la equivalencia poesía-pintura en lo que ambas artes tienen de imitativas. En su base, la ontología platónica convierte los objetos empíricos en meras copias de la Idea, y el arte, poético o pictórico, descendería aún un escalón más en esa jerarquía de lo real. Como el cuadro, el poema, serían meras copias de una copia. Sin que el paralelo entre las artes constituyese *a priori* el objetivo de la reflexión platónica, sus palabras sembraban las primeras semillas del *ut pictura poiesis*. Y lo hacían en negativo, convirtiendo la hermandad entre las artes por lo que

[6] Neus Galí, *op. cit.*, p. 95.

ambas tienen de miméticas en el argumento prioritario para vetar a los artistas, creadores de imposturas, en esa república ideal[7].

La primera formulación de la identidad poesía-pintura en el contexto de una reflexión estética sistemática fue desarrollada por Aristóteles. Aunque en el fondo de sus planteamientos latía la misma teoría mimética que en Platón, el realismo del estagirita, que chocaba de raíz con el idealismo platónico, derivó hacia derroteros completamente distintos:

> En la mente de este enemigo de lo irracional no había lugar para ninguna comprensión vaticinadora de la poesía. Una vez rechazada la posibilidad de una creación poética inspirada, sólo había lugar para otro tipo de poesía, la mimética. Es una coincidencia bastante notable que la cualidad negativa que Platón atribuía a las formas más inferiores de la poesía, se convirtiera ahora en la propiedad suprema de toda poesía y arte. Al no compararse ya con formas más elevadas, en las obras de Aristóteles pierde su significado negativo[8].

La equiparación poesía-pintura era la consecuencia natural de una teoría del arte en la que, por un lado, sólo existía un tipo de poesía –mimética– y, por otro, la idea de mímesis había perdido su connotación negativa. Por eso el acercamiento artístico no se limitó a la díada poesía-pintura sino a la categoría, más amplia, de artes visuales (arquitectura, escultura y pintura) y artes acústicas (poesía, música y danza), precedentes remotos de nuestras «bellas artes»[9]. Esta plena asimilación de las *bellas artes* bajo el marbete común de *artes imitativas* es lo que justifica que, en momentos en los que Aristóteles reflexiona sobre poesía, pueda aducir ejemplos pictóricos[10]:

---

[7] Wadyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1982, pp. 128-132. Recuerda, asimismo, cómo en la teoría platónica convergen dos modos de poesía: la inspirada y la artesanal, y es esta última la que se sitúa al nivel de la pintura, porque la primera, al proceder directamente de la inspiración, ni siquiera podía situarse entre las artes. Esa dualidad es la que explicaría las aparentes contradicciones y ambigüedades que subyacen a la postura de Platón en torno a la visión de las artes y a sus posibles paralelismos.

[8] Wadzslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 133.

[9] *Ibid.* No es este el lugar para profundizar en el alcance del término *technê*, que es el vocablo aristotélico que se ha traducido por *arte*. En «Autonomía en la Estética de Aristóteles», accesible online en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/esaristoteles.pdf [12-12-2015], matiza Freddy Sosa que «el concepto aristotélico 'arte' (*technê*) pareciera coincidir con nuestro concepto 'técnica'». De ahí la conveniencia de entender las artes visuales y acústicas de Aristóteles como *bellas artes* y no como *artes* en sentido englobante, aun siendo conscientes de lo anacrónico e inexacto del término.

[10] Sintetiza las referencias a la pintura en la *Poética* aristotélica Marisa C. Álvarez, *Ut pictura poiesis: hacia una investigación de Cervantes, don Quijote y los emblemas*, Ann Arbor, UMI, 1990, pp. 8-12.

> En general, lo imposible debe referirse a la poesía, a la imitación de lo mejor, o a la opinión corriente. Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente. Aunque resulte imposible que existan personas como las que Zeuxis pintaba, sin duda es mejor que así las hiciera porque el paradigma debe superar a la realidad[11].

La mediación aristotélica fue crucial en la historia de las ideas, y, durante siglos, gran parte del camino recorrido por la teoría artística y literaria remitió a los planteamientos del estagirita, bien para asimilarlos –y, a veces, radicalizarlos, como sucedió, primero en el Renacimiento y luego en el Neoclasicismo–, bien para transgredirlos en nombre de un ideal de libertad –como, en parte al menos, en el Barroco y, ya de forma radical, en el Romanticismo–. Fue Aristóteles quien esbozó la posibilidad de establecer una relación entre la poética y la estética, sentando las bases de las elucubraciones posteriores. Pero lo cierto es que, como señala Hernández Guerrero, «es sólo a partir del Helenismo cuando se establece el paralelismo entre poetas y artistas visuales aplicando criterios creativos, espirituales e, incluso, divinos»[12]. Y es en esa estela de influencia griega donde habrá que situar el *ut pictura poiesis* horaciano y todo lo que vendría después.

Poesía y pintura en el Siglo de Oro: teoría del arte y teoría de la literatura

Aunque, en origen, la comparación interartística había emergido de la reflexión poética, en contacto con el espectro cultural del Renacimiento, el parangón se filtró hacía la teoría del arte, convirtiéndose en un lugar común para afirmar el carácter intelectual, y no mecánico, de la primera. La tratadística italiana del Humanismo, con adalides como Leonardo Da Vinci o Leonardo Battista Alberti, en el siglo XV, y Giorgio Vasari, Gio Paolo Lomazzo o Federico Zuccaro, en el XVI, nació justamente con el objetivo primario de dignificar

[11] Aristóteles, *Poética*, ed. Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002, §1461b.
[12] José Antonio Hernández Guerrero, «Teoría del arte y Teoría de la literatura», accesible online en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [10-12-2015].

socialmente la pintura desde presupuestos artísticos[13]. Su exclusión del sistema de las Artes Liberales constituía la raíz filosófica de una polémica que terminaría irradiándose hacia el terreno sociopolítico y que seguiría todavía muy viva en la España del Seiscientos cuando, en 1625, el fiscal del rey quiso lograr que los pintores pagaran el impuesto de la alcabala, una obligación de la que los artistas liberales estaban exentos y que situaba a la pintura al nivel de los oficios manuales[14]. El problema tenía una dimensión socioeconómica obvia para quienes no deseaban verse en la obligación de pechar, pero era la teoría del arte la que proporcionaba el arsenal básico de argumentos. Y en este vértice en el que confluían lo social y lo artístico, halló pleno sentido el recurso al *ut pictura poiesis*:

> Los teóricos defendieron siempre la nobleza de este arte [la pintura] y la necesidad de incluirla en el sistema de las artes liberales aludiendo tanto a su utilidad social y religiosa como al importantísimo contenido intelectual que conllevaba. Y no encontraron una fórmula más afortunada para argumentar en favor de estas pretensiones que la famosa ecuación antigua: *ut pictura poiesis*. Asimilando la creación pictórica a una actividad cuya nobleza y liberalidad no admitían dudas, como la poesía, demostraban por comparación la bondad intelectual de la creación artística[15].

Muchos escritores se implicaron activamente en la controversia poniéndose del lado de los pintores y reivindicando con la palabra –y a veces con la palabra poética, como sucedió con el caso ejemplar de Lope de Vega–, la nobleza del arte de pintar. Como poetas, ellos lo hacían desde un terreno privilegiado, desde quienes se sabían cultivadores de un arte cuya excelencia y liberalidad no admitía reservas. El *ut pictura poiesis* adquirió entonces un valor militante aprovechable tanto por los propios escritores como por los teóricos del arte, tal como demuestran los

---

[13] Recuerda a propósito Marisa C. Álvarez, *op. cit.* p. 2: «Al no existir una teoría pictórica en la Antigüedad clásica, los críticos trasladaron a la pintura fundamentos y cualidades de la poesía, y los defensores de la pintura pasaron al lienzo los objetivos de un arte para el que no fueron formulados. Surgió así una teoría sinestética de las artes que fundía en un mismo plano lo poético y lo visual».

[14] Explica pormenorizadamente el episodio Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

[15] Javier Portús Pérez, «*Ut pictura poiesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194, p. 178.

Diálogos de la pintura, de Vicente Carducho[16], publicados en 1633, una obra que nacía con el propósito fundamental de confirmar la excelencia de la pintura y donde el recurso a la comparación con la poesía se perfiló enseguida como pilar argumentativo:

> Y pues la Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención (que como dijo Aristóteles a veces se deben imitar la una a la otra), oigan con admiración e imiten al grande Homero cuán noble y artificiosamente pinta el airado Aquiles o al fuerte Ayax. Oigan a Virgilio cuanto pinta a Dido furiosa y enojada contra Eneas[17].

Carducho estaba actualizando el locus clásico de la pintura como poesía muda y la poesía como pintura elocuente, afirmando, con ello, la absoluta interconexión entre ambas artes y ensalzando, en primera instancia, la labor de los pintores justamente por su identificación con los poetas. Esta primordial función reivindicativa y polémica del *ut pictura poiesis* hizo que el tópico resaltara especialmente, también en el Barroco y también en España, en el dominio de la teoría artística, pero lo cierto es que será en el ámbito de la reflexión poética donde, desprovisto de ese cariz demostrativo, el parangón desplegará sus posibilidades teóricas. No podía ser de otra manera en un momento, el Siglo de Oro, en el que la vinculación texto-imagen, entendida en un sentido amplio, se situó en la base de la práctica cultural y literaria[18]. Los propios escritores contribuyeron, desde sus obras, a apuntalar la hermandad artística,

---

[16] Para Sánchez Cantón, constituyen Vicente Carducho y Francisco Pacheco «sumas ambos del saber teórico de los artistas de nuestro gran siglo» (*Fuentes literarias para la historia del arte español*, 2, Madrid, C. Bermejo, 1934, p. IX.) De ahí que las palabras de ambos puedan considerarse especialmente representativas en estos asuntos. En cualquier caso, el argumento comparatista para dignificar la pintura fue un lugar común en toda la teoría artística española del siglo XVII, como puede comprobarse en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

[17] Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, f. 60.

[18] No es este el lugar de profundizar en la importancia que lo visual, y lo pictórico en concreto, adquieren en el modelo escópico del Siglo de Oro y en el modo en que esto se proyecta hacia lo literario, pero pueden citarse algunos ejemplos vinculados a diversos ámbitos que nos permitan vislumbrar el potente sustrato visual de la cultura áurea: la meditación imaginativa perfilada ya desde el Quinientos en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y, en relación con ella, la apelación a la imagen mental en la predicación; la literatura de emblemas, empresas y jeroglíficos, de importancia creciente desde el siglo XVI; el teatro del XVII, su conexión con el arte total y la reiterada conexión con la pintura; el visualismo inherente a la estética conceptista en poesía...

como sucede en el conocidísimo ejemplo de Cervantes cuando, en el capítulo LXXI de la segunda parte del *Quijote*, afirma el hidalgo:

> Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (*Don Quijote de La Mancha*, II, LXXI)

Es sólo uno de los múltiples ejemplos que podrían aducirse[19] y que hacen de la equiparación poesía-pintura una herramienta teórica para aclarar la naturaleza y alcance de la primera. En la base de todo ello, la afirmación subyacente de la proyección visual-imaginativa de la palabra y, a su vez, del fundamento retórico de la imagen, que *todo es uno*, podríamos decir con don Quijote, y que teóricos, poetas y artistas asumieron por principio durante dos siglos, llevando a sus últimas consecuencias el *ut pictura poiesis*.

Cuando la comparación interartística se adujo en el ámbito de la teoría literaria no se hizo con ningún propósito reivindicativo, porque no hacía falta, sino para ilustrar y aclarar las problemáticas tradicionales: la inspiración y el proceso creador, la imitación, la composición, los propósitos de la obra y la recepción; los mismos ejes sobre los que giraban las poéticas clásicas de Aristóteles u Horacio. Porque la hermandad poesía-pintura no se cuestionaba en sí misma, sino que se asumía como algo natural e incontrovertible. Aún quedaba mucho para 1766, fecha de publicación del celebérrimo *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, de Lessing, donde se negaba la posibilidad de establecer paralelismos entre dos artes esencialmente distintas. La piedra angular del planteamiento de Lessing se situaba en el carácter temporal de la poesía frente a la espacialidad de la pintura, que quedaba limitada por el «momento único», mientras que «al poeta nada le obliga a concentrar su cuadro en un momento dado»[20]. En la segunda mitad del siglo XVIII las cosas cambiarían, sí, pero, durante el Siglo de Oro, los tratadistas vislumbraron una identidad de base que afirmaron en muchos momentos, que

[19] Ejemplos muy interesantes son los que se incluyen en Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Anejo XXVII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1943.
[20] Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 63.

se filtró de forma obvia hacia la creación literaria y que, en última instancia, era, a la vez, causa y efecto de una cosmovisión que terminaría priorizando lo visual-figurativo sobre cualquier otra cosa. Entre las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, publicadas en 1580, hasta la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, de 1648, aparecieron la *Philosophia antigua poética* (1596) de López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales y el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui[21]. Varios hitos en la teoría poética española que muestran, a veces de forma sutilísima, cómo Clasicismo y Barroco pueden revelarse en la manera de mirar a la poesía y a su hermandad con la pintura. Y por eso, más que en la comparación teórica poesía-pintura, la pervivencia del tópico en el Barroco terminará cifrándose en la afirmación constante del sustrato visual de la palabra: «Corta esfera –dice Gracián– le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos»[22].

Creación, imitación, composición

En el Renacimiento, la vieja idea de la mímesis, desarrollada originalmente por Platón y Aristóteles –y que, como vimos, fundamentó las primeras intuiciones relacionadas con el comparatismo–, adquirió una importancia capital en la teoría artística, primero, y, ya desde mediados del siglo XVI, literaria[23]. La imitación, entendida no ya como copia sin más de la realidad, sino como representación perfeccionadora, se colocó en la base de las poéticas clasicistas. Y, vislumbrando parcialmente esa

[21] Dentro del inmenso corpus de tratados de poética y retórica de los siglos XVI y XVII, se han seleccionado únicamente tratados de poética en castellano situados cronológicamente entre 1580, fecha de la publicación de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, considerado el primer ejercicio moderno de teoría literaria; y 1648, en que aparece la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, epítome de la teoría poética en el Barroco. Analizaremos aquellos pasajes en los que haya una referencia explícita, o muy evidente, a la comparación interartística, y no entraremos en asuntos muy interesantes para comprender la cultura de la época, pero que desbordan los límites de este trabajo, como la teoría sobre algunas formas poéticas híbridas entre la imagen y la palabra (emblemas, jeroglíficos, laberintos, polesias mudas o poemas cúbicos) que analiza, por ejemplo, Juan Díaz Reginfo en su *Arte poética española*, de 1606.

[22] Citado en Fernando Checa & José Miguel Morán, *El barroco*, Madrid, Istmo, 1994, p. 125.

[23] Wadyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 305.

interpretación de la mímesis como principio unificador de todas las artes que afirmaría Charles Batteux en 1746[24], muchos tratadistas españoles del Siglo de Oro sitúan ahí, en el ámbito de la creación imitativa, la hermandad poesía-pintura. Fernando de Herrera, primer crítico literario moderno, cita literalmente el topos de Simónides de Ceos, aquel antecedente remoto del *ut pictura poiesis* que se asomaba, sin quererlo, a la teoría mimética:

> Debió ver [Garcilaso] la pintura de Ícaro y Faetón, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides. Y hace su argumento con la semejanza e igualdad del caso de ellos al suyo[25].

El fondo ecfrástico o narrativo del poema garcilasiano que comenta Herrera es lo de menos en una concepción que hermana literatura y pintura sobre la base de la imitación. Pero, aunque la obra herreriana está plagada de reflexiones teóricas sobre la literatura, no es propiamente un tratado de poética, sino que los diferentes asuntos surgen a la luz del comentario de los versos garcilasianos. En la *Philosophía Antigua Poética*, López Pinciano, en cambio, sí desarrolla una teoría literaria sistemática, y expone su doctrina de la mímesis entendida como propiedad natural del hombre de la que participan tanto la poesía como el resto de las artes y actividades humanas:

> Assí que la poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje. Y, porque este vocablo imitar podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y arte [...] ¿Qué hace el çapatero, sastre, bonetero, calcetero, sino imitar y remedar el pie, pierna y cabeça del hombre? ¿Qué el armero, sino lo que todos estos quatro? ¿Y qué el pintor, sino lo que todos cinco y mucho más?[26] (Ep. III, Frag. I)

---

[24] «Batteux funda la unidad de las bellas artes sobre la idea abstracta de belleza y de ella, en lugar de desarrollar reflexiones paralelas y técnicamente controladas sobre la poesía, la pintura y la música, deduce los rasgos que les son comunes. El principio de 'la imitación de la bella naturaleza' constituye el fundamento de todas las artes y no comporta ninguna excepción '...il n'y a qu'un seul goût qui s'etend à tout, et même sur les moeurs'», José Antonio Hernández Guerrero, *op. cit.*

[25] Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. Inoria Pepe & José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

[26] Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 196.

Y es sobre ese eje como se hermanan las dos artes citando, de nuevo, la fórmula de Simónides a partir de una reflexión en torno a la ontología platónica:

> Assí que el pintor dista tres grados de la verdad, lo qual haze el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte[27]. (Ep. II, Frag. III)

Pero lo cierto es que la identificación poesía-pintura no era únicamente la consecuencia natural de un sustrato imitativo común a todo lo humano. Para el Pinciano, la idea de imitación poética se interpretaba en un sentido amplio, trascendente, en cuya base latía el parangón horaciano, tal como matiza Sanford Shepard:

> Su doctrina de que la literatura debe abarcar todo cuanto existe en el cosmos, amparada por el *Ut pictura poiesis* de Horacio, concede a la literatura un alcance que parece negarle intransigentemente la sentencia aristotélica, obligándole a buscar su propia interpretación[28].

Esta noción de mímesis halla su fundamento en la imaginación, una «tabula rasa» –y la metáfora de corte escópico no es casual[29]– «en la que escriben los sentidos. Una nueva disposición de los materiales del mundo perceptible produce las fantasías de la mente»[30]. Y las fantasías de la mente, las percepciones sobre los objetos de la naturaleza, son las que se trasladan al arte, poético o pictórico. Desde esta perspectiva, las ideas surgen del mundo físico, y no del *Nous*, como sostenía el neoplatonismo defensor de ese *disegno interno* que describiría Federico Zuccari en 1607[31].

---

[27] Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 169.

[28] Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962, p. 50.

[29] Este planteamiento estaba en la base de la epistemología aristotélica. En la empresa «Ad omnia», que Diego de Saavedra Fajardo incluye en su *Idea de un príncipe político-cristiano*, Múnich, 1640, se representa el alma como un lienzo en blanco a punto de ser pintado. Lo recuerda Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 211.

[30] Sanford Shepard, *op. cit.*, p. 34.

[31] En su tratado *L'Idea de' pittori, scultori ed architteti*. Una síntesis del concepto, muy influyente en la teoría artística, puede verse en John S. Hendrix, «Humanism and Disegno: Neoplatonism at the Accademia di San Luca in Rome», *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*, 1, 2007, http://docs.rwu.edu/saahp_fp/1 [06-01-2016].

La postulación aparentemente simplista de una identidad poesía-pintura se enraizaba en los fundamentos mismos de la teoría mimética del Pinciano y apuntaba hacia una comprensión profunda de la dinámica de la creación estética.

Traspasado ya el umbral del siglo XVII, en 1602, Luis Alfonso de Carvallo vuelve a incidir en la importancia decisiva de la *imaginativa* como base de la génesis poética. Como Pinciano, y en línea con las teorías médicas de la época –Huarte de San Juan a la cabeza[32]–, confiere a la imaginación un sustrato fisiológico y hace depender el talento, en primera instancia, de ella. Es ahí donde resulta pertinente, y casi natural, la comparación interartística:

> Y para esta [ciencia] de la poesía es menester gran inmaginativa, y esta es la differencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mesmo a todas las artes que consisten en proporción, figura y armonía, como son el escrivir, eloquencia, astrología, medicina, governació[n], matemática, pintura y milicia. En las quales no puede aventajarse el que no tuviere sutil imaginativa[33]. (I, §5)

En línea con lo que hacía arriba el Pinciano al hablar de la imitación, la identificación poesía-pintura se enmarca en un parangón amplísimo de diversas actividades humanas unidas por su fundamento imaginativo; actividades definidas, por otra parte, mediante dos términos que nos recuerdan precisamente a la teoría de las artes plásticas –*proporción* y *figura*– y que parecen atribuir a todas esas artes una base figurativa y, por tanto, visual. Al hablar específicamente de la misión del poeta, Carvallo matiza:

> La materia del poeta es tratar de cosas verdaderas o fingidas, las quales ha de hallar y buscar la invención primera parte de la poesía, y esto con la imaginativa, y no solo inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa y de differente officio que tiene el entendimiento[34]. (I, §5)

---

[32] En el *Examen de ingenios para las ciencias*, publicado en 1575, postula la existencia de causas naturales en la base de todos los procesos creativos.

[33] Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo & Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Aldus, 1958, p. 70.

[34] Luis Alfonso de Carvallo, *op.* cit., p. 74.

Porque ambas –imaginación e invención– sientan los pilares de la mímesis artística tal como la concibe Carvallo, y es justamente ahí donde se postula una comparación más precisa entre las artes hermanas, y se sitúa el supuesto sentido del *ut pictura poiesis*:

> [...] se finge la persona del amor, soberbia, humildad, o de otra virtud, vicio o affecto, q[ue] verdaderamente no sea persona [...] y aquí se reduce la costumbre de fingir la persona de un río, provincia o ciudad, y otras desta forma, cuyas personas puede también pintar el buen pintor.
> Carballo. Y aún esa pienso yo que es la licencia que Oracio da comúnmente a poetas y pintores[35]. (I, §6)

La mímesis artística se vincula con la invención en el sentido de imitar ficciones (I, §6), y es en el ámbito de la expresión alegórica, o lo que Carvallo llama *fábulas intelectuales o metafísicas*, donde las actividades creadoras de poetas y pintores podían asimilarse de forma especialmente intensa.

La imitación como pilar del hermanamiento artístico se pone de manifiesto también en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, publicadas en 1617. El tratado está organizado en dos grandes bloques: *Poesia in genere*, donde se teoriza sobre la naturaleza de la poesía, y *Poesia in specie*, donde se profundiza en los diferentes géneros. El *ut pictura poiesis* late desde los fundamentos iniciales del tratado:

> Pierio. En nombre de Dios, pregunto, ¿qué cosa es la poesía?
> Castalio. La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse. Assí que nuestros hechos no sólo los imita la poética, pero también otras artes, como son la pintura, música y dança[36]. (Tabla primera)

Más allá de la imitación, común a múltiples artes, poesía y pintura coinciden en los objetos:

> Infiérese de aquí, las actiones y la fábula ser el blanco de la poesía. Y más, que se puede hallar poesía que carezca de affectos y costumbres; pero que carezca de

[35] Luis Alfonso de Carvallo, *op.* cit., p. 82.
[36] Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. [04-01-2016].

> actión, no jamás. Esto mesmo acaece en la pintura. Que de Polignoto se dize que pintava maravillosamente los affectos; y de Zeuxis, que jamás pintó cosa que en el semblante y colores significase la disposición del ánimo y costumbres[37]. (Tabla segunda)

Y dentro de la fábula, cobra una importancia decisiva la composición. Retomando los pilares de las poéticas clásicas, pondera la relevancia de la verosimilitud y la necesidad en la disposición de los acontecimientos, y, como ya hemos visto en otros casos, se utiliza el concepto de *proporción*, trazando naturalmente un pasadizo hacia las artes plásticas: «se juntan según el verisímil y necessario, y se atan estas partes accessorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado»[38] (Tabla segunda). Acto seguido, ilustra su punto de vista con la traducción de un pasaje de la *Epístola a los Pisones* de Horacio en el que aparece diáfana la comparación pictórica:

> Si a un rostro hermosíssimo de dama
> algún pintor juntasse el largo cuello
> de un caballo con mucha varia pluma;
> y deste cuello descendiesse un cuerpo,
> formado de diversos animales,
> de osso los bragos, de león la espalda,
> de águila el pecho, de dragón los senos,
> de tal manera que aquel rostro bello
> en un negro pescado rematasse.
> Llamados a mirar tal monstruo, ¿acaso
> podréis la risa refrenar, amigos?
> Pisones generosos, parecido
> a esta tabla sería aquel poema
> donde figuras vanas, monstruosas,
> como sueños de enfermo se describen
> sin que conforme el pie con la cabeça[39]. (Tabla segunda)

Porque llegará un momento en que el recuerdo de anécdotas y lugares comunes relacionados con la composición pictórica para ilustrar algún aspecto referente a la creación poética se convierte en algo natural. Es

---

[37] *Ibid.*
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*

justamente lo que encontramos en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, publicado en 1624, una obra con intención polémica que, más que una preceptiva, presenta un conjunto de ideas sobre el arte de escribir. En plena eclosión del cultismo poético, Jáuregui reprende el exceso de expresiones afectadas, y utiliza como autoridad a Apeles:

> Así reprendía Apeles el yerro de aquellos pintores que no juzgaban ni sentían *quid esset satis*, cuál fue lo suficiente en el afecto de extremar sus obras. Cicerón lo refiere [In Oratore]: *In quo Apeles pictores quoque eos peccare dicebat, qui non sentirent, quia esset satis*[40]. (Capítulo II)

La manera de entender la creación artística en el Siglo de Oro, la inspiración, la imitación y la composición de la obra de arte, era muy proclive a la eclosión del comparatismo interartístico. La imaginación, entendida en su sentido fisiológico, se convirtió en catalizadora de la mímesis clásica y sustentó una comprensión uniforme del sistema de las artes, al tiempo que sustentaba la fuerza visual de la palabra. Pero no todo se quedaba ahí.

Como si por los ojos la hubiera visto. La recepción visual de la poesía

La infinita versatilidad del *ut pictura poiesis* explica que, en el ámbito de la teoría literaria, pudiera recurrirse al tópico para iluminar no sólo el proceso de creación poética, como ya se ha visto, sino la recepción en todas sus posibles ramificaciones. No en vano, como sugeríamos arriba, el pasaje horaciano en su contexto original se relacionaba con la manera de interpretar la obra artística más que con su génesis. A los tratadistas del Siglo de Oro no se les escaparon las posibilidades que tenía el parangón interartístico para explicar los efectos de la poesía sobre el lector incidiendo, en concreto, en el impacto visual de la palabra. La importancia de este factor era indiscutible en una época, la Contrarreforma, en la que el *movere* –que se unía al *docere-delectare* horaciano originario– llegaría a fusionarse con la demostración *ad oculos* que tanto explotaron

[40] Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 84. El pasaje ciceroniano corresponde a *Orator* XXII, §73.

los predicadores y artistas. En su comentario a la Égloga III de Garcilaso, una composición manifiestamente ecfrástica, Fernando de Herrera comenta los versos a partir de la reflexión sobre una concepción pictórica de la que participan ambos, poeta y comentarista. En la octava 34, Garcilaso se asoma a la teoría artística del Clasicismo:

> Destas historias tales varïadas
> 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.

Lo que Garcilaso pondera aquí es justamente el poder ilusionista de la pintura, esto es, la capacidad de reproducir una imagen como si fuera real, ambición de los artistas del Renacimiento italiano que había impulsado, en el Quatrocento, el desarrollo de la perspectiva. Los versos garcilasianos inspiran la reflexión de Herrera sobre su idea del arte pictórico:

> Toda la fuerça de la pintura consiste en hazer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se representen al sentido de ver con la mesma eficacia i representación, forma i figura en que se hallan en el mesmo ser natural, i éste es el sugeto de la pintura. El verdadero medio para conseguir este efeto, después de la práctica del diseño, es la prospetiva[41].

Aunque, a la luz de su postura favorable al hermanamiento de las dos artes, podría suponerse la proyección de su teoría pictórica hacia la recepción del texto literario[42], lo cierto es que las consideraciones herrerianas sobre la pintura parten más del tema de la égloga que de una reflexión sobre la naturaleza y efectos de la poesía. Hay que esperar de nuevo a la *Philosophía Antigua Poética* para encontrar una exposición sistemática de estas cuestiones. El Pinciano parte de la aversión platónica contra los

[41] Fernando de Herrera, *op cit.*, p. 971.

[42] Puede verse Mª Pilar Manero Sorolla, «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 Menéndez Pelayo*, LXIV, 1988, pp. 171-191, p. 180.

artistas para concluir con un parangón interartístico que nos sitúa, ahora, en la perspectiva de la recepción:

> Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas; por esso no son tan culpados acerca de Platón. Assí que, aunque mienten, mienten sin daño tanto; pero un poeta que con una ficción que jamás pasó y tan distante de la verdad, alborote los ánimos de los hombres, y que, unas veces, los haga reyr de manera que se desompongan, y otras, llorar, de suerte que les lastime el coraçón y le perturben tanto, esto es acerca de Platón malo[43]. (Ep. II, Frag. III)

Ya sabemos que esta perspectiva que parece privilegiar a la poesía en su alcance pragmático, no se mantendrá en el pleno Barroco de Baltasar Gracián, quien incidirá justamente en lo contrario. Pero, antes de llegar a ese centralismo visual de la segunda mitad del Seiscientos, desde la teoría literaria se insiste en aproximar poesía-pintura a la luz de sus efectos comunicativos y expresivos sobre los receptores –observadores, lectores u oyentes. Carvallo, por ejemplo, propone el origen pictórico de la materia poética. La poesía sería, literalmente, otra forma de pintar, mediante letras y versos en lugar de figuras, pero el efecto denotativo sería equiparable:

> Estas figuras pues que los antiguos pintaban, vinieron los poetas a trasladarlas en letras, y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es una de las razones por las que dixo Oracio in Poetii. Tenían ygual licencia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un rey con tres cuerpos para denotar la conformidad de los tres reyes hermanos llamados los Geriones, bien puede el poeta con este proprio intento y fin, pintarlo y fingirlo ansí en sus versos[44]. (I, §9)

El planteamiento de Carvallo llega a trazar una línea genealógica entre ambas artes abriendo sugestivas posibilidades de análisis y matizando, por cierto, todavía más su concepción de la génesis del arte y la imitación. Pero donde la comparación interartística alcanza una fecundidad inédita es en el Diálogo III, cuando, dentro de su revisión de las tipologías discursivas, se detiene en la descripción. Su punto de partida es claro: «En esta descripción imita al pintor el poeta más que en otra cosa»[45] (III, §13). No se trata únicamente de equiparar objetivos o valores expresivos de dos artes consideradas hermanas por razones que ya conocemos; se trata aquí

[43] Alonso López Pinciano, *op. cit.* p. 169.
[44] Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.* p. 111.
[45] Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 73.

de afirmar la posibilidad de que la poesía se aproveche de técnicas propias de la pintura y, sobre todo, de atribuir abiertamente una proyección visual a la palabra. No era algo inédito, si recordamos aquella *tabula rasa* que el Pinciano situaba en la imaginación y que, en cierto modo, se actualiza en el discurso de Carvallo:

> Y quando supiere el poeta la cosa que ha de describir, para que salga la descripción perfecta enterarse ha muy bien de lo que ha de describir, y representarlo ha en su fantasía como si con los ojos lo hubiera visto, y luego conforme la figura que dello ha concebido lo que deziendo por las más proprias palabras que hallare, y por los vocablos que mas propriamente lo signifiquen, desmenuçándolo parte por parte por el estylo y orden que mejor lo dé a entender, para que mediante estas cosas el oyente venga a concebir en su imaginativa la figura que en la suya antes estaba, de modo que más le parezca verla que oyrla. En esta descripción imita al pintor el poeta más que en otra cosa[46]. (III, §13)

La importancia de la imaginativa en la creación poética, y que vimos arriba con más detalle, se desdobla simétricamente hacia la recepción cuando media un texto descriptivo, una perfecta hipotiposis:

> Dezir y contar una cosa parte por parte, sin dexar nada, con todas sus particularidades, con tanta propiedad que la tal cosa parezca verse más que oírse quedando su idea y figura en la memoria como si por los ojos la hubiera visto[47]. (III, §13)

Y en ese *como si* late el *ut* horaciano tal vez con más viveza que nunca. Carvallo traslada a la teoría literaria las claves de la meditación imaginativa que había previsto San Ignacio ya en 1548 y que se llevarán a su máxima expresión en la predicación y la retórica barrocas. Pero, además, latía aquella noción retórica de *enargeia*, tan relevante en la catarsis aristotélica, que preconizaba la creación verbal de imágenes visuales para apelar a las emociones de los oyentes. Es de suponer que Cascales tenía presente este planteamiento cuando reflexiona sobre el deleite provocado indistintamente por lo visto o leído, independientemente de lo cruel o desagradable del asunto:

> Allí el alarido de la gente, los clamores, las oraciones, las lágrimas de los circunstantes. Si bien el acto mueve a dolor, la descripción dél bien hecha causa

[46] *Ibid.*
[47] Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 70.

> delectación, y se halla el lector contentíssimo de aver leído aquella actión tan bien imitada. Assí mesmo, ¿a quién no atemoriza ver a un toro, a un león, a un tigre que está desmembrando y haciendo pedaços a un hombre? Pues si esto mesmo lo veis pintado en una tabla o en un mármol, ¿no os agrada infinito la buena expression y imitación de aquel riguroso caso?[48] (Tabla primera)

Porque esa *descripción bien hecha* –no podía ser de otro modo– se entendía seguramente a la manera pictórica que había matizado Carvallo.

La importancia del elemento visual en la cultura del Barroco derivó hacia una priorización de la imagen por encima de todo lo demás, y el comparatismo interartístico explícito claudicó ante lo que se consideraba evidente. No fue algo repentino. Ya se ha visto que, si a finales del siglo XVI, aún parecía natural citar a las autoridades clásicas que sustentaban el parangón –Simónides ante todo, como sucedía significativamente en Herrera y el Pinciano–, en el XVII el paralelismo de ambas artes se daba por supuesto, y, o bien se mencionaba de pasada para ilustrar otros asuntos, o bien se profundizaba en los resquicios formales y estructurales del parangón, como hizo Carvallo en un texto que apunta a los fundamentos mismos de la concepción estética seiscentista. Los tratados de poética revelaban la cara teórica de aquella savia que animaba en la literatura del Siglo de Oro y que hacía guiños constantes a la teoría del arte.

Natalia FERNÁNDEZ
Universität Bern

[48] Francisco Cascales, *op. cit.*