

# Mi ra das

Semióticas

Monique Vercamer Duquenoy  
Consuelo Méndez Tamargo  
Compiladoras



Universidad Nacional Autónoma de México

La presente obra está bajo una licencia de:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



## Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

This is a human-readable summary of (and not a substitute for) the [license](#). [Advertencia](#).

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

**Adaptar** — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciente no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciente.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**CompartirIgual** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del:  
texto legal de la licencia completa

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.



## Poesía pictórica. *Ut pictura poesis*: tradición y sentido de la imaginación simbólica. (Algunos testimonios del siglo de oro español)

---

JOSÉ PASCUAL BUXÓ\*

1) Inscrito por Plutarco en sus *Glorias atenienses* y consagrado por Horacio en su *Epístola a los Pisones*, el dicho de Simónides acerca de la íntima semejanza que guardan entre sí la pintura y la poesía se constituyó en el núcleo conceptual de todas las especulaciones renacentistas y barrocas acerca de la naturaleza del arte: *picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*. No es necesario referir de nueva cuenta una historia de sobra conocida; bastará para nuestro actual propósito recordar que la pregonada semejanza de las “artes hermanas” —como también se las llamó desde antiguo a la poesía y la pintura— no reside precisamente en el medio expresivo de la que una y otra se valen, o por decirlo de otra manera, en el sistema semiótico utilizado (verbal e icónico, respectivamente), cuanto en su común propósito de darnos su particular representación artística de cosas semejantes que son, en sustancia, los múltiples avatares de la aventura humana. Pero si no es del caso referir con pormenor los testimonios históricos acerca de la persuasiva semejanza de aquellas artes, no es posible dejar de aludir brevemente a la conocida fuente teórica de la que emanaron todos los argumentos de esa causa intemporal: la *Poética* de Aristóteles.

Es cierto que el propósito del estagirita era el de considerar únicamente “la poesía en sí misma y en sus especies”, así como la función específica que correspondía a cada una de éstas (epopeica, trágica, cómica, ditirámbica, aulódica...), pero al indagar el fundamento de tales especies poéticas tuvo que echar mano de un concepto general capaz de englobarlas a todas; ese concepto clave es el de *mimesis*, a partir del cual estableció Aristóteles el modo

\* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

peculiar con que cada una de éstas realiza su “imitación” de diferentes clases de objetos, ya sean naturales, artificiales o meramente imaginarios. No puede ocultarse que el término *mimesis* y sus sucesivas traducciones e interpretaciones han dado pábulo a no pocas ambigüedades, pues si bien es verdad que *imitar* significa esencialmente la producción de un determinado objeto hecho o ejecutado a semejanza de otro, está claro que la “imitación de la naturaleza”, es decir, de las cosas que pueblan el mundo, sólo puede hacerse de manera indirecta o figurada a través de ciertos recursos semióticos, vale decir, artificiales o artificiosos, como son el dibujo, los colores, las palabras, el ritmo o la melodía. De ahí que, para evitar sesgadas interpretaciones, quepa aclarar que el concepto de *imitación* no alude a una mera réplica o reproducción de los objetos imitados, sino a una *representación simbólica de sus características más relevantes*.

Desde el mismo principio de su tratado, Aristóteles puso en espontánea relación el arte de la pintura con los de la poesía y la música, por razón de que todos estos se constituyen como modos particulares de *mimesis* o, diciéndolo mejor, de *representaciones artísticas* de ciertos aspectos de la realidad humana o natural (Aristóteles, trad., 1946).<sup>1</sup> Cuando se trata de “representar a seres que actúan” (y dado que —según Aristóteles— es fuerza que los hombres sean buenos o malos) al poeta le toca imitar a personas que se diferencian por su virtud; lo mismo hacen los pintores, pues si bien Polignoto pintaba a “personas mejores” y Pausón a “peores”, Dionisio tenía preferencia por representar “a iguales”, de suerte que —aun sin decirlo con estas palabras— Aristóteles no sólo daba por hecho que la poesía y la pintura se corresponden en lo que respecta a la representación mimética de los caracteres humanos, sino que aun daba a entender que había pintores cuyas obras podrían —por semejanza o analogía— relacionarse sin dificultad con los asuntos correspondientes de la tragedia o la comedia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En su “Introducción”, García Bacca define *imitar* como “aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir, el ser y sus operaciones reales en *pura presencia*”.

<sup>2</sup> Para Aristóteles, la epopeya y la tragedia coinciden en que ambas son imitación de personas nobles, en tanto que la comedia es imitación de personas de inferior calidad social o moral.

No entremos ahora a deslindar la entidad moral de los individuos representados artísticamente —asunto del que Aristóteles se ocupó largamente en su *Retórica*— sino tan sólo al hecho mismo de su reviviscencia figurada por medio de diversos sistemas semióticos, puesto que las semejanzas que destaca la *Poética* entre pintura y poesía obligaban también y necesariamente al discernimiento de sus diferencias, esto es, a distinguir el “modo con que se realiza la *imitación* de cada uno de los objetos”, esto es, de lo que hoy podríamos llamar su diferente estatuto semiótico (verbal, iconográfico, melódico, rítmico, etcétera). Con todo, por sobre esas diferencias, confirmaba el filósofo la correspondencia esencial de aquellas artes que, aun imitando de diversos modos y con diversos medios, tienen finalmente por objeto un conjunto de experiencias compartidas por una misma comunidad histórica; dicho con otras palabras, la imitación artística es un fenómeno cultural que responde y se asimila a un vasto panorama de ideas, creencias y convenciones compartidas. Y algo más podía concluir Aristóteles, y es que siendo el ejercicio de la mimesis connatural al hombre, no sólo lo hace el más apto para la imitación o representación figurada de las cosas de la naturaleza, sino que lo convierte en el único ser que goza con la copia imitativa de los *fantasmas*<sup>5</sup> que pueblan su conciencia; de suerte, pues, que la representación artística sería el modo más libre y deleitoso por el cual logra descubrir el hombre los múltiples sentidos del mundo que lo rodea y de los ocultos repliegues de su propio ser. En efecto, la mimesis es capaz de convertir el espesor inaccesible de las cosas del mundo en imágenes o representaciones autónomas que, al ordenarse, se hacen finalmente comprensibles al espíritu humano; al disfrute en que se adunan la intencionada configuración de la naturaleza y la comprensión de su sentido trascendente solemos dar el nombre de *placer estético*.

2) La literatura artística —aquel género de escritos que versan sobre el arte de la pintura y la vida y la obra de los pintores— no fue

---

<sup>5</sup> Imagen de las cosas sensibles que, desprovista de su materia, se forman en la fantasía. (Aristóteles, *De anima*).

muy rica ni abundante en el Siglo de Oro español. Generalmente menospreciada por la crítica, contamos ya con el meritorio estudio y antología de Francisco Calvo Serraller (1991), que nos permite acercarnos a los principales textos de la época con el fin de indagar cuál haya sido el pensamiento de los muy contados españoles que trataron —siempre a la vera de los influyentes tratadistas italianos— acerca de las consabidas relaciones entre la pintura y la poesía.

En 1600 y en Madrid publicó Gaspar Gutiérrez de los Ríos una *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles...* (Calvo, F., 1991: 67-84) cuyo propósito inmediato bien pudo haber sido la defensa jurídica de algún pintor o pintores opuestos al pago de las alcabalas con que la hacienda real gravaba sus obras, tratándolas como si fuesen meros productos artesanales, pero cuyos fundamentos históricos y teóricos instalan a ese autor olvidado en la mejor tradición aristotélica. En efecto, don Gaspar dedicó el capítulo décimo de su tratado al tema “De la emulación y la competencia<sup>4</sup> que tiene la pintura y artes del dibujo con la poesía”, donde afirma, sin preámbulos, que “si el fin del poeta es imitar las cosas al natural, el del pintor es el mismo”; el primero imita con palabras, el segundo, con colores; y así como “el poeta guarda en sus versos la proporción de los números y de las sílabas, el pintor (...) guarda asimismo sus proporciones geométricas y aritméticas”. Por este modo, decía, “el verso da contento al oído; la pintura y las artes del dibujo regocijan la vista”. De esto podemos entender que las construcciones verbales regidas por la sucesiva cadencia de los versos, se corresponden con el rítmico trazo del dibujo; unos y otros —claro está— igualmente organizados de conformidad con la necesaria armonía del espíritu que las anima.

Nada de esto era nuevo, y por tal razón Gutiérrez de los Ríos lo presentaba ya como verdad inconcusa, esto es, recibida y aprobada por los sabios de Europa. Cabe destacar la actitud persuasiva con que nuestro autor pone en parangón los principios rectores de la poesía y la pintura: “los números y las sílabas”, esto es, la armonía

---

<sup>4</sup> *Emulación* en el sentido de imitación de la virtud, no en el de enemistad o contrariedad; y *competencia*, no en el de disputa o contienda, sino en el de suficiencia o capacidad de obrar.

y cadencia de las palabras de que se forma el verso, son equivalentes o comparables a la disposición del dibujo hecha de conformidad con la proporción geométrica y aritmética de sus figuras; en ambos casos, se alude al sistema compositivo que rige cada arte. Pero no es sólo formal la semejanza entre la pintura y la poesía, sino también sustancial, ya que ambas “deben representar las cosas de manera que parezca que las estamos viendo”: los pintores (cuyos paradigmas eran para nuestro autor el Apeles Ticiano y el español Juan Fernández de Navarrete, llamado el Mudo) deben “pintar las personas de manera que nos parezca que están hablando y *con el espíritu y con las demás cosas nos engañan pareciéndonos verdaderas*”; el poeta, por su parte, “debe significar todo esto con palabras elocuentes, amplias... tan significantes de [lo] que se dice que no se puede subir más arriba, ni hablarse por otra vía mejor ni más a propósito”. Por tales razones, concluye, “llama Simónides Poeta a la pintura poesía muda, por ser significada en colores, y a la poesía pintura que habla por ser pintada con palabras”. Se halla, pues, implícita en esta elegante paradoja la idea de que ambas, poesía y pintura, son una especie particular de lenguaje que, aun valiéndose de diferentes soportes materiales, cumplen una misma función: la de ser artefactos significantes.

Detengámonos un momento en estas observaciones de Gutiérrez de los Ríos; primero, obviamente, en el sentido que debemos acordarle a la palabra *engaño*,<sup>5</sup> que no está aquí empleada en tanto que ‘falacia’ o ‘fraude’ sino como ‘habilidad’ o ‘ingenio’, esto es, alguien ducho en la representación artificiosa de cosas esencialmente verdaderas; después, en la especial correspondencia o semejanza establecida entre los lenguajes propios de cada una de las artes comparadas: “engañar con visos de verdad”. No es un mero oxímoron elegante por medio del cual se unen sintácticamente dos términos de significación contraria, sino una perspicaz intuición porque, aunque los colores no se constituyan de suyo como signos estables de un sistema de representación particular,

<sup>5</sup> *Engaño*, anota Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o español*, proviene de “la palabra francesa *engignier*, *id est fallare ab ingenio*”; e *ingenio* vale tanto como “fuerza natural del entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias...” (1611).

podemos, al igual que hacemos con las palabras, encomendarles la tarea de significar ciertas cosas que ni las palabras ni los colores son por sí mismos. Claro está que Gutiérrez de los Ríos no pensaba en el color separado del dibujo, esto es, de la figura colorida, pues el dibujo —había dicho antes— es “el principio, planta y fin” de todas las artes figurativas, el que permite en suma —al igual que lo hacen las palabras en su propio ámbito— “imitar la variedad de cosas que se comprenden en esta naturaleza”.

Por otra parte, nuestro autor tampoco hablaba genéricamente de dibujos y palabras, sino de su actualización concreta en el contexto de una “representación” particular, ya sea que se las organice por medio del discurso verbal o de la armónica conjunción de figuras y colores, esto es, formando parte de un poema o de una pintura en que el artista se obliga a “representar las cosas *de manera que parezca que las estamos viendo*”. Colores y palabras son, pues, entidades esencialmente “visibles”, no sólo para los ojos, sino para la imaginación y el entendimiento; de ahí que unos y otras se constituyan como entidades plenamente significantes o —como podríamos decir nosotros— capaces de cumplir una plena función semiótica. Y es tanta la capacidad significativa atribuida a la pintura por Gutiérrez de los Ríos, que no sólo la hace homologable con la poesía por la manera viva y patente —esto es, evidente y persuasiva— con que ambas pueden representar cosas, personas, acciones y pasiones, sino que incluso compiten ventajosamente con la historia, pues si en ésta “leemos las cosas como negocio (o asunto) pasado”, en las pinturas las “*vemos como cosas presentes, que es cosa que tiene más fuerza*”.<sup>6</sup>

La idea de que el discurso histórico toma como materia sucesos del pasado, en tanto que la poesía y la pintura nos hacen percibir como un acto de absoluta presencia todas las cosas representadas por su intermedio, bien valdría una reflexión más detenida, puesto que es asunto de capital importancia para establecer la diversa enti-

---

<sup>6</sup> Se advierte en esto un claro eco de Alberti (1436), quien en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, alentando a los jóvenes para que se esforzaran en su aprendizaje, decía que “la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos” (Libro II, p. 84).

dad semiótica de la narración historiográfica, no sólo respecto del relato literario, sino también de la llamada “pintura de historia”, en cuanto que ésta tiene como referente extra artístico alguna persona o suceso memorable.<sup>7</sup> Desde luego, el origen de la idea se halla en la comparación aristotélica entre la historia y la poesía: a la primera le corresponde tratar de hechos particulares, contingentes y pasajeros; a la segunda —en cambio— asuntos universales y, por ende, al igual que los del discurso filosófico, de valor más permanente y esencial.

A más de esta crucial diferencia entre las artes de la reviviscencia histórica y la invención artística, al tratadista español le interesaba ponderar las virtudes intelectuales que necesariamente deben poseer los artífices de la pintura y de la poesía: a éstas —afirmaba— no se atreve a llegar quien no esté dotado de una gran capacidad de inventiva y de una amplia cultura humanística, en tanto que el recuento de los hechos de la historia puede hacerse aun de manera “inconsiderada”, esto es, sin un cabal conocimiento y competencia en la disciplina. Y, así, decía:

Para hacer y escribir historias... aun los que no saben, inconsideradamente se atreven a tanto sin entender lo que hacen, ni tienen reglas, estilo, ni estudios, ni letras humanas [...] Pero para *la invención de pintarlas*, esculpirlas, ordenarlas en estas artes, no se atreve cualquier artífice dellas, sino los muy grandes y preeminentes. (Gutiérrez de los Ríos, en Calvo, F., 1991: 67-84).

Más aún, la representación pictórica aventaja a la escritura de la historia y aún de la misma poesía, ya que

las historias pintadas y relevadas [esculpidas], bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender, y que es

<sup>7</sup> Conviene hacer una distinción conceptual entre lo que los tratadistas de la pintura llaman *historia*, entendida como la “fábula” o argumento de la obra pictórica —semejante también en esto a la obra literaria— y la *pintura de historia*, cuyo fin es el de representar artísticamente acciones y pasiones de personas que verdaderamente existieron y las experimentaron. Se trata, en tales casos, de convertir determinados sucesos históricamente documentados en la materia prima de una fábula o narración artística: así, la *pintura de historia* y la *novela histórica* serían composiciones semánticamente equivalentes si bien manifestadas por medios semióticos distintos.

más cierto su provecho. *Éstas se ven casi en un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más*; las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oírlas, lo cual se halla en pocas gentes, y mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer... (Gutiérrez de los Ríos, en Calvo, F., 1991: 67-84).

Quizá no exageraba Gutiérrez de los Ríos respecto del general analfabetismo que entonces reinaba en España, ni sobre la seducción ejercida por las imágenes tanto en personas cultas como ignorantes, pero en su afán de persuadir a los jueces de que la pintura era arte liberal y no ruin y mecánica, echaba mano de un argumento supremo: las artes del dibujo y la pintura, al igual que la poesía, son el resultado de una “invención”, esto es, de un proceso productivo-creador que presupone la comprensión y el análisis previo del objeto a imitar; pero tiene, además, la pintura —como virtud nacida de su propio sistema semiótico fundado en la significación icónica e inmediatamente perceptible de las cosas— la superior capacidad de la *evidencia*, esto es, de ofrecer la imagen visual completa y simultánea de las cosas representadas (Lausberg, 1975). Con todo, tales hipérboles no podían ocultar el hilo de un ovillo complejísimo: sin “letras”, esto es, sin información literaria, los pintores y escultores carecerían de la materia en que fundar sus “invenciones”,<sup>8</sup> y bien podría ser ésta la principal sujeción de la llamada “pintura de historia”, que requiere fatalmente de recurrir de testimonios documentales para que sus “figuras” parezcan apegarse a una “verdad” convencionalmente acordada.

He aquí implícitamente planteada la discusión de un tema central para la exégesis artística: el sentido de cada una de las obras pictóricas o literarias, ¿es tan sólo el que le acuerdan intencionalmente sus autores o es, más bien, resultado de una libre reinterpretación de ideas y valores previamente elaborados por los

---

<sup>8</sup> Se alude aquí a la expresa lección de L. B. Alberti (1436) cuando “aconseja al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para los poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de estos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también ira en provecho de sus *invenciones*, que en pintura suponen la mayor alabanza” (p. 115).

*discursos ideológicos* dominantes?<sup>9</sup> Más aún, para los estudiosos modernos, las disquisiciones de Gutiérrez de los Ríos prefiguraban ya el falso conflicto que suele plantearse entre la “verdad” histórica y la “ficción” artística, conflicto que ya había sido superado por Aristóteles al postular para las obras de arte su carácter “verosímil”, esto es, que son una representación imaginaria y persuasiva que —más allá de su investidura figurativa— remiten a una condición humana esencial, razón por la cual no entran en conflicto con la verdad accidental de las pasiones y acciones efectivamente sufridas. El registro de los sucesos efectivamente comprobables en la realidad del mundo es tarea de los historiadores; la representación imaginada —semióticamente construida y textualmente manifestada— de ciertos aspectos ejemplares del suceder humano pertenecen a otro género de realidades, las que se sustentan en la fantasía y el entendimiento, y no son obra de las meras circunstancias, sino del trabajo creador de poetas y pintores.

3) Si Gutiérrez de los Ríos fue un abogado salmantino, profesor de ambos derechos y, quizá por influjo de su padre de oficio tapicero, bien instruido en el arte del dibujo, Vicente Carducho fue un pintor profesional, miembro del taller de Annibale Zuccaro y, junto a su maestro, contratado en 1585 por Felipe II para realizar las decoraciones de El Escorial. Ya en su madurez, publicó los *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), que los críticos modernos han considerado como uno de los “principales tratados barrocos” (Calvo, 1991: 271-338). Precisamente en el “Diálogo cuarto” se ocupó “De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de *la simpatía que tiene con la poesía*”, de cuya riqueza teórica apenas podremos dar aquí unas ligeras vislumbres.

Decía Carducho (1633), para iniciar su monólogo magistral —puesto que la función dialógica es en su tratado apenas una presuposición didáctica— que “del saber al hacer hay gran diferencia”,

<sup>9</sup> Si bien sea éste un tema que requiere de amplio desarrollo, me limito a decir aquí —para entendernos— que doy el nombre de *discursos ideológicos* a todos aquellos que manifiestan una “visión del mundo” compartida por una determinada comunidad histórica, independientemente del género al que tales discursos se adscriban.

con lo cual daba pie a considerar la existencia “en el hombre [de] dos pintores: uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo práctico, y el otro exterior, operativo y práctico”. El “interior —proseguía— pinta en la memoria o en la imaginativa los ojos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común: a estos objetos perficiona este pintor interior (...) y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta pintura”. He ahí, dicho de manera implícita, en qué reside la principal comunidad y semejanza entre pintura y poesía: las imágenes que aquella representa a los ojos, la poesía las hace patentes a la memoria —que es receptáculo de imágenes— y al entendimiento, a quien incumbe determinar el sentido o la idea que esas imágenes transmiten. De esta suerte, pintura y poesía son artes igualmente figurativas: la primera por modo sensible y directo, la poesía por modo indirecto y evocatorio al hacer visibles a la imaginación las propias figuras de las cosas significadas.

Por otro lado, afirmaba Carducho, las “manos” del Pintor externo “no hacen más que copiar la pintura que da la memoria o la imaginativa, y como primeros instrumentos obran y *procuran remitir a la materia visible aquellas ideas que están en el discurso del entendimiento concebidas*” (1633). Seguía Carducho en todo esto las doctrinas aristotélicas sustentadas por Lomazzo y Zuccaro, según las cuales, el pintor docto ha de corregir y enmendar la realidad natural con la razón y el hábito del entendimiento; si bien habrá otro género de pintores puramente “prácticos” o empíricos —aunque hábiles muchas veces en la ejecución— que, sin mediar ninguna consideración teórica, se limitan a copiar del natural las “especies” o imágenes que entraran por los sentidos, “sin más reparos que los que le dio el objeto” mismo, esto es, reducidos a su pura exterioridad perceptible y sin dotarlos de otra significación que trascienda su inmediato aspecto material.

Se insinúa aquí la radical diferencia existente entre la copia o reproducción mecánica de las cosas naturales, de aquel otro tipo de representación artística por medio de la cual las figuras son “significantes” de contenidos intelectuales o emocionales que trascienden su pura apariencia exterior; en otras palabras, se intuye —aun sin declararlo todavía— el concepto de la *significación simbólica* de las

obras artísticas y, por ende, de la que bien podríamos llamar la densidad semántica de sus lenguajes. De esta esencial distinción entre los meros “copiadores del natural” y los “doctos pintores” se concluye que estos últimos conciben sus obras pictóricas de modo semejante a como proceden los artistas de la palabra, organizando la materia de sus poemas de conformidad con una serie de operaciones intelectuales y recursos expresivos adecuados a la “idea” o disposición interna de la materia o asunto que traten (Panofsky, 1984).

La analogía entre los procedimientos intelectuales de la pintura y la oratoria ya había sido postulada en el siglo XV por L. B. Alberti, en su afán por reconocer en el pintor una competencia artística comparable con la de los humanistas cultivadores de las “ciencias institucionales”, a saber, la poesía, la gramática, la retórica, la dialéctica, la filosofía, la matemática, etcétera. Precisamente en la última parte del “Diálogo cuarto” Carducho establece una correlación específica entre la composición pictórica y la poética, esto es “la *propiedad* de aquello que se pretendió pintar”. Lo *proprium*, dice la Retórica, no se ciñe a la mera competencia del poeta u orador para elegir las voces más atinadas, sino que se extiende a la “virtud” de las partes para encajar armónicamente en un todo, es decir, a lo *prepon* o conveniencia que han de tener entre sí todas las partes constitutivas del discurso: *inventio*, *dispositio*, *pronuntiatio*.<sup>10</sup> De esta suerte, lo “propio” no afecta solamente a la adecuada selección de las voces en el arsenal de la lengua respecto de la materia a tratar, sino al “decoro” interior, esto es, a la adecuación del tono discursivo a la condición social y moral de los individuos o asuntos representados. No basta, pues, que la materia o asunto de una obra esté provista de una reconocida dignidad humana, es indispensable hallar la forma más adecuada a su representación, ya sea icónica o verbal.

Pues bien, el Discípulo de Carducho ha comprobado cómo en muy “valientes<sup>11</sup> pinturas” pudo faltar la “propiedad y conveniencia...

---

<sup>10</sup> En correspondencia con esto, también Alberti advertía en la obra pictórica tres etapas de elaboración: circunscripción de las superficies, composición de las figuras y recepción o distribución de las luces y sombras.

<sup>11</sup> *Valiente* en la acepción registrada por el *Diccionario de Autoridades* de “excelente, primoso u especial en su línea”.

siendo defecto que de todos puede ser juzgado”. Y esto es así, arguye el Maestro, porque siempre ha de guardarse la “propiedad del hecho y de la forma de cada cosa” y repararse mucho “en la variedad de las fisonomías y de los cuerpos de los hombres (...) porque —ejemplificaba— diferente proporción conviene a Baco que a Mercurio, a Hércules diferente que a Paris, y lo que conviene a Circe no conviene a Minerva...”. Insistía, pues, en que por medio de la pintura ha de conocerse fácilmente la “torpeza y liviandad de la mujer de Putifar, en su rostro y acción, como el honesto recato en el de Iosef”, o dicho diversamente, la contextura moral de las personas representadas por las “historias” o asuntos que sirven de canevas temático a las representaciones pictóricas. Pero tal propiedad, añadía, no es cosa que pueda percibirse únicamente con la vista, o “con sólo lo teórico, mas justamente si con elegantes y propios *conceptos actuados*, adornándolos de gravedad y hermosura y gracia en los trajes, en las acciones y en las fisonomías”, tal como hicieron los grandes pintores de la Antigüedad (Apeles, Parrasio, Timantes...). Y puesto que “*la Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención*”, imiten los pintores al grande Homero cuando “pintó” artificiosamente al airado Aquiles y a Virgilio cuando “pinta a Dido furiosa y enojada”.

Pero esta “simpatía” o concordancia entre poesía y artes plásticas no sólo se comprueba en la obra de los poetas antiguos, que son modelo admirable para los pintores de hoy, sino también en la de los modernos. De ahí que el maestro Carducho estableciera un parangón entre los ingenios de la Antigüedad clásica con los de su España contemporánea, porque también en ella poetas como Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, José de Valdivielso, Juan de Jáuregui, Juan Ruiz de Alarcón o Lope de Vega Carpio, “pintan<sup>12</sup> copiosas y doctas tablas”. En las obras de Pérez de Montalbán, “¿qué pinturas no se han oído, *siendo los versos como los lienzos*, y juzgando los oídos como los ojos? Y en el *Polifemo* y *Soledades* de Luis de Góngora “parece que vence lo que pinta, y que no es posible

<sup>12</sup> *Pintar*, define el *Diccionario de Autoridades*, vale metafóricamente por “describir por escrito u de palabra alguna cosa”.

que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”. Recordemos que no sólo los pintores procuraban trasladar a sus obras las cualidades expresivas y los contenidos en que se extiende el discurso poético, sino que también los poetas se esforzaban por crear en sus versos las persuasivas ilusiones del espacio, el color y la luz como parte consustancial de sus descripciones. A propósito de esto, ya el Abad de Rute había comparado las descripciones poéticas de las *Soledades* con aquel tipo de pintura sobre tela de temática paisajística y costumbrista a la que daban el nombre de “lienzos de Flandes”:

La poesía en general es pintura que habla, y si alguna lo es, lo es ésta; pues en ella, como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos y carcerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro (Fernández de Córdoba, F., citado en Gónzora, 1994, versión: 126).

Pero no nos quedemos en lo exterior de este panegírico, vayamos al meollo de esas comparaciones que llegan al extremo de postular la semejanza e íntima correspondencia entre la poesía y la pintura, toda vez que —según el decir de Carducho— las palabras “pintan” en el entendimiento lo que los colores y las formas manifiestan a los ojos. Al finalizar la lección, incita a su Discípulo a que se detenga a considerar, “no sólo con los sentidos, mas con las potencias el alma”, las patentes “simpatías” o conformidades entre las artes del dibujo y de la palabra, porque sobre las evidentes diferencias semióticas de sus signos y sus diversos modos de articulación, imágenes y palabras comparten una dimensión figurativa, explícita en las primeras e implícita o sugestiva en las últimas.

Al logro de esa condición pictórica de sus versos aspiraban los poetas del Siglo de Oro. Por su lado, los pintores trabajaban sus cuadros siguiendo a su manera los preceptos de la retórica literaria, porque, como bien sabemos, en la mente de los hablantes, las palabras no evocan tan sólo los conceptos abstractos de las cosas, sino también sus imágenes, y éstas no sólo remiten a una representación

exterior de las cosas, sino también a las ideas, acciones y pasiones susceptibles de ser significadas por su intermedio. Por supuesto, esa capacidad significativa de las cosas no proviene de su propia naturaleza, sino que es consecuencia del arte, resultado palpable de una voluntad semántica y de la aplicación de ciertos recursos apropiados a ella para cumplir la milagrosa tarea de dar voz y sentido trascendente a nuestras mudables experiencias del mundo.

4) Es bien conocido el gusto de los poetas y oradores antiguos no sólo por la descripción directa de paisajes naturales y de personas, consideradas tanto en su aspecto físico como en su contexto moral, sino además y particularmente la réplica verbal de obras pictóricas y escultóricas: la parsimoniosa descripción que hace Homero en la rapsodia decimoctava de la *Iliada* del escudo de Aquiles labrado por Hefesto (en cuya dimensión humana cabe la representación de todo un universo cósmico, natural y social) está en el origen de una particular especie poética: la *ekphrasis* o descripción literaria de obras de arte. Así, en la *Antología palatina* se ofrecen numerosas descripciones de obras escultóricas; la *Tabla de Cebes* y las novelas de Aquiles Tacio y de Longo fundan sus respectivos relatos en la descripción de pinturas; Luciano dedica uno de sus *Diálogos*, el titulado precisamente “Imágenes” (*eikónes*), a la discusión de la famosa frase de Simónides; y Filóstrato consagra una de sus obras más famosas, *Imágenes*, a las descripciones de cuadros. Al inicio de esta obra, con la que se proponía “describir diversos ejemplos de pintura, bajo la forma de charlas destinadas a los jóvenes para que fueran capaces de interpretar y apreciar lo valioso del arte” (Filóstrato, trad., 1996), resume Filóstrato los argumentos a favor de la nobleza y calidad de la pintura, mismos a los que continuarían remitiéndose los tratadistas españoles del siglo XVII, algunos de los cuales arriba hicimos mención:

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra esa sabiduría que debemos a los poetas —ya que los poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes— y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el artista participa de la razón (Filóstrato, trad. 1996).

Toda esta íntima trabazón de la poesía con la pintura, bien fuese porque ésta se adecua a los recursos retóricos de la primera para el logro de sus representaciones plásticas, ya fuese que la poesía sirviera de glosa e interpretación de las mimesis icónicas, el hecho es que tanto a la una como a la otra se les concedía *de facto* un estatuto plenamente textual, esto es, el de ser un conjunto articulado de signos que remiten, por modo diverso, a contenidos semánticos semejantes o equiparables. Esta hipótesis, expresada preferentemente a través de comparaciones metafóricas que no ocultan, aunque velen, su verdad, dio origen a otra nueva especie semiótica, la de las *empresas* y los *emblemas*, que se constituyen como la expresa reunión y correspondencia semántica de una imagen y uno o más textos verbales.

Inspirado fundamentalmente en los poemas griegos de la *Antología palatina*, el humanista boloñés Andrea Alciato como para darse un lúdico respiro en sus absorbentes especulaciones de jurista, inventó los *Emblemas* (1531/1985), ese juguete intelectual que muy pronto mostraría ser un espléndido medio, no sólo para la educación literaria, filosófica y artística de los educandos, sino un incitante aparato semiótico capaz de integrar la lectura e interpretación simultánea de estímulos verbales e iconográficos; esto es, de comprobar en la misma página o el mismo lienzo la confirmada “simpatía” y correspondencia de lo pictórico con lo poético.

## Referencias

- Alciato, A. (1531/1985), *Emblemas*. S. Sebastián (ed.). Madrid: Akal.
- Alberti, L. (1436/1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. R. De la Villa (trad. e intro.). Madrid: Tecnos.
- Aristóteles (1946, versión), *La poética*. J. García Bacca (trad. e intro.) (2<sup>a</sup> Edición), México: UNAM.
- Calvo Serraller, F. (ed.) (1991), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro español*. Madrid: Cátedra.
- Carducho, V. (1633/1979), *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. F. Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner.
- Filóstrato (1996, versión). *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*. C. Miralles (intro.), F. Mestre (trad. y notas.). Madrid: Gredos.

- Góngora, L. (1994, versión). *Soledades*. R. Jammes, R. (ed). Madrid: Castalia.
- Gutiérrez de los Ríos, G. (1600). Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles... En Calvo Serraller, F. (ed.). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro español* (pp. 67-84). Madrid: Cátedra.
- Lausberg, H. (1975). *Manual de retórica literaria*. Sub voce "evidentia" (I). Madrid: Gredos.
- Panofsky, E. (1984). *Idea: contribución a la historia de la teoría el arte*. Madrid: Cátedra.