

Calíope

Journal of the Society for Renaissance
and Baroque Hispanic Poetry



**ARTES HERMANAS:
POESÍA, MÚSICA Y PINTURA
EN EL SIGLO DE ORO**

COORDINADO POR
JESÚS PONCE CÁRDENAS

Calíope, a critical journal of poetry of Spain and the Americas during the Renaissance and Baroque periods, is published biannually by the Society of Renaissance & Baroque Hispanic Poetry, and is provided to members of the Society. Membership is \$70/€70 for two years (students \$50/€50). Americas, payable to: SRBHP, send to: Mark J. Mascia, Secretary/Treasurer, Dept. of Foreign Languages and Cultures, Sacred Heart University, 5151 Park Avenue, Fairfield, CT 06825 [masciam@sacredheart.edu]. Europe, payable to: SRBHP, send to: Ignacio García Aguilar, Dpto. de Literatura Española, Fac. de Filosofía y Letras, Plaza del Cardenal Salazar, s/n, 14071 Córdoba, España [172gaagi@uco.es].

Library subscription, two years \$70/€70

<http://www.srbhp.org>

Please send submissions (English, Portuguese or Spanish), via e-mail attachment, to: Ignacio López Alemany [i_lopez@uncg.edu] (Double-spaced, 30 pp. / 8,000 words max. MLA style current ed.)

Francesco Furini. *La Poesia e la Pittura*.

© Galleria Palatina. Firenze, Italia

The paper used in this publication meets the requirements of the American National Standards for Permanence of Paper for Printed Library Materials Z39.48-1984

Copyright Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry

ARTES HERMANAS: POESÍA, MÚSICA Y PINTURA EN EL SIGLO DE ORO

Coordinado por
Jesús Ponce Cárdenas

CONTENTS

| | |
|---|-----|
| Artes hermanas: poesía, música y pintura en el Siglo de Oro JESÚS PONCE CÁRDENAS | 7 |
| La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg ROLAND BÉHAR | 19 |
| <i>Cupido navigans</i> : Varía fortuna de un motivo iconográfico JESÚS PONCE CÁRDENAS | 39 |
| El lamento de una monja: el madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea JOSEPH ROUSSIÈS | 81 |
| Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica ADRIÁN J. SÁEZ | 119 |
| Hipotiposis y defensa de la pintura: la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible,” de Lope de Vega (1633) ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ | 151 |
| BOOK REVIEWS / RESEÑAS | |
| ANNE J. CRUZ, ed. and trans. <i>The Life and Writings of Luisa de Carvajal y Mendoza. The Other Voice in Early Modern Europe</i> . Toronto: Iter / Center for Reformation and Renaissance Studies, 2014. Dana C. Bultman | 171 |

| | |
|--|-----|
| CAAMAÑO, JUAN MANUEL. <i>The Literary Theory of Juan Carlos Rodríguez: Contemporary Spanish Cultural Critic</i> . Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2008. Francisco López Martín----- | 174 |
| BARNARD, MARY E. <i>Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe</i> . Toronto: University of Toronto Press, 2014. Adrián J. Sáez----- | 178 |
| SUMMARIES / RESÚMENES----- | 183 |

ARTES HERMANAS: POESÍA, MÚSICA Y PINTURA EN EL SIGLO DE ORO

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid

En el ámbito del comparatismo, el estudio de los paralelos entre la poesía y las artes (pintura, escultura, música) está cobrando un auge cada vez mayor. Tomando como eje el haz de relaciones interartísticas, los estudiosos han dedicado especial atención a los contactos entre la lírica y la pintura, ya bajo la enseña horaciana del *ut pictura poesis*, ya desde el terreno de la écfrasis, entendida como “representación verbal de una representación visual” (Heffernan 3) o como “descripción literaria de una obra de arte visual” (Pineda 252). Buena prueba de ese interés creciente en el panorama internacional pueden dar los monográficos que han dedicado a algún aspecto central en dicha materia revistas tan diversas como *Classical Philology*, *XVII^e Siècle*, *Criticón* o *Litoral*.¹ Al lado de la importante labor desarrollada por esas publicaciones periódicas, también es justo recordar el papel que han jugado algunos volúmenes colectivos recientes. Pueden citarse en primer lugar los libros coordinados por Frederick A. de Armas: *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* y *Ekphrasis in the Age of Cervantes*.² Igualmente relevante es el panorama desplegado en *À l’oeil. Des interférences textes / images en littérature*, dirigido por Jean-Pierre Montier.³ Otra excelente aportación crítica es la coordinada por Araceli Guillaume-Alonso junto a Yves Germain sobre *Les couleurs dans l’Espagne du Siècle d’Or: Écriture et symbolique*.⁴

Mención aparte merecen las reflexiones teóricas de una especialista de prestigio como Liliane Louvel, autora de monografías tan conocidas como *Texte/image: images à lire, textes à voir* (2002) y *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire* (2010). No podemos extendernos –desde el marco de una sencilla presentación– en el recuento de los principales hitos bibliográficos sobre las relaciones inter-artísticas, por ello nos limitaremos a señalar aquí la encomiable tarea que ha llevado a cabo Robert D. Denham mediante la compilación de datos y textos que ofrece en *Poets on Paintings. A bibliography* (2010).

**HIPOTIPOSIS Y DEFENSA DE LA PINTURA: LA SILVA
"SI CUANTO FUE POSIBLE EN LO MPOSIBLE,"
DE LOPE DE VEGA (1633)**

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Hay pocos poemas más complejos que la silva "Si cuanto fue posible en lo imposible," texto que Lope incluyó en 1633 en los *Diálogos de la pintura* de su amigo Vincencio Carducho. Aunque solo ha llamado la atención de un puñado de críticos, esta silva resulta esencial para entender el estilo elevado y cuasi cultista que podía cultivar el Fénix cuando lo consideraba conveniente, así como para clasificar los argumentos que Lope empleaba para sostener un arte que equiparaba constantemente a la literatura y que, de hecho, usaba para referirse metafóricamente a su práctica poética. Además, la silva muestra un aspecto del estilo lopesco que puso de relieve el propio Carducho: la viveza gráfica o *enárgeia* de la pluma de Lope.

El presente trabajo muestra estos elementos, y en particular el último, pues se centra en explicar cómo el Fénix construyó su silva sobre cuatro grupos de imágenes muy vívidas a modo de hipotiposis, y cómo estas imágenes sirven para organizar los argumentos centrales de su poema en defensa de la pintura. Para explicar este fenómeno repasaremos en primer lugar el estado de la cuestión sobre la silva barroca en general y sobre las silvas lopescas y la que nos ocupa en particular, poniendo de relieve algunos elementos que los estudiosos han resaltado en ellas, como la metaliteratura, que nos sirven para interpretar este poema. A continuación, resumimos el contexto del poema –la polémica sobre la dignidad de la pintura y la alcabala– y los motivos por los que Carducho recurrió al texto de Lope. Entre ellos haremos hincapié en el estilo descriptivo que el autor del volumen consideraba típico del Fénix y que resultaba especialmente apropiado en un libro consagrado a la defensa de un arte tan relacionada con la hipotiposis como la pintura. Con estos elementos podremos ya abordar el análisis detallado del poema, que emprendemos centrándonos en los cuatro grupos de imágenes en que se divide. Así, explicaremos cómo la primera parte se

organiza en torno a la metáfora del vuelo angélico, que lleva al autor a defender la dignidad de la pintura con especial énfasis en la pintura sacra. Luego, veremos cómo la segunda parte mantiene la imagen angélica pintando un vuelo por los coros que sirve para sostener que la pintura no solo es un arte imitativo, como afirmaba la primera parte, sino también correctivo. A continuación, explicaremos cómo la tercera parte gira en torno a la poderosa imagen de una procesión de héroes y sabios muertos que acuden a rendir pleitesía a la pintura, imagen que el Fénix utiliza para enfatizar el poder de este arte sobre el tiempo y el olvido. Por último, analizaremos cómo Lope construye la última parte sobre una invocación a la pintura, imaginada como reina de las artes y capaz de contener todos los elementos de la creación, tanto los divinos como los humanos. Es una *enumeratio* final que sirve de transición hacia una muy explícita consideración sobre la dignidad de la pintura en los últimos tres versos del poema.

Al estudiar "Si cuanto fue posible en lo imposible" es imprescindible tener en cuenta que el poema se inscribe en uno de los géneros más destacados del XVII: la silva. Este molde poético ha llamado mucho la atención de los críticos porque uno de los poemas más importantes del siglo, las *Soledades* de Luis de Góngora, está precisamente escrito en silvas, pero ese dato no debe hacernos perder de vista las enormes contribuciones de Lope al género. No solamente escribió en silvas algunas de sus composiciones más influyentes, como el diálogo entre el ruiseñor y el tordo de *La Filomena* (54-91) (1621) o todo el *Laurel de Apolo* (1630), que destacan con luz propia entre los poemas metaliterarios del siglo. Además, el Fénix introdujo este molde poético en España, pues la primera silva de nuestras letras es el "Apolo," en la segunda parte de las *Rimas* (1604). Estas silvas lopescas que hemos mencionado responden a algunos de los rasgos esenciales del género, que han clasificado estudiosos como Eugenio Asensio, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Patrizia Campana o Esteban Folgar Brea. Y es que, dentro de la variedad temática e indefinición intrínseca que han notado Montero y Ruiz Pérez (50-52),¹ las silvas de Lope, y dentro de ellas la que nos interesa, se caracterizan por la presencia de importantes pasajes descriptivos (Asensio 23) y, sobre todo, por el carácter metapoético (Montero y Ruiz Pérez 35) que ya resaltara Marcella Trambaioli en el "Apolo" y que es evidente en los otros ejemplos que hemos citado. En este sentido, Campana resalta que tal "modelo puede llegar a constituir

dentro de la producción lopiana un pequeño subgénero, pues desde la primera de sus silvas hasta el final de su vida, Lope no cesará de utilizar este molde métrico para hablar de la propia poesía, preferentemente en su vertiente polémica" (253).

Dentro de las silvas metaartísticas de Lope les debemos conceder un lugar particular a las dedicadas al arte de la pintura, pues el Fénix escribió dos de ellas, la que nos ocupa y la también interesantísima "Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo," poemas que según Campana nacieron inspirados por la silva quevediana "El pincel" (254).² Parece una opinión razonable, especialmente dado el grado de influencia mutua entre Lope y Quevedo desde finales del reinado de Felipe III. Sin embargo, convendría matizarla, pues el Fénix llevaba interesado en la pintura desde mucho antes de conocer a Quevedo y, sobre todo, usaba siempre estas referencias pictóricas como metáforas de sus problemas literarios (Sánchez Jiménez, *El pincel*). Por ello debemos considerar estos poemas sobre pintura como paralelos al "Apolo," *La Filomena* y el *Laurel de Apolo*, es decir, como silvas metapoéticas con sentidos diversos que responderían a sus peculiares circunstancias de composición y a los intereses del poeta en esos momentos de su carrera.

Desgraciadamente, la crítica no se ha ocupado de estas dos silvas, y en particular de la de 1633, con una asiduidad suficiente para poder determinar qué intereses literarios perseguía Lope con ellas.³ Sobre "Si cuanto fue posible en lo imposible" tenemos solamente unos comentarios de Asensio y unas referencias de pasada de otros autores. En cuanto a Asensio, afirma que

la silva está construida como una escala de Jacob de la pintura, capaz de volar a *la deidad inaccesible* y de allí ir bajando peldaños: el "paranympho alado" de la Anunciación, los coros angélicos, las esferas, la vida humana, dominando el tiempo y la muerte, inmortalizando sabios y capitanes, hasta rivalizar con la naturaleza produciendo árboles, frutos y flores, creando campos y mares, para remóntar de nuevo a los planetas y a los reyes. (45)

Como veremos abajo, son comentarios en su mayoría acertados, aunque la imagen de la escala de Jacob de sentido primero ascendente y luego descendente no funcione perfectamente, pues el poema se resiste a

adaptarse a un esquema tan directo. De modo semejante, Folgar Brea asevera que “la silva es una exaltación de las virtudes que tiene la pintura para retratar el mundo y servir como documento para la posteridad, así como para inmortalizar a quienes lo merecen” (101). Estos resúmenes, y unas breves referencias de Vosters (280), Campana (254), Sánchez Jiménez (*El pincel* 142-44) y Natalia Fernández Rodríguez (“Imaginería” 635 y 639; “Tú, exenta” 65) son todo lo que tenemos al respecto.⁴

De entre estos comentarios conviene ahora volver al de Folgar Brea, que inserta el poema en su contexto polémico, que es la defensa de la dignidad de la pintura. Y es que la silva de Lope aparece al final del diálogo quinto, en el centro del libro de Carducho. Allí se encuentra precedida de una serie de exclamaciones del Maestro –vocero del autor– sobre la excelencia de la pintura, al final de las cuales Carducho introduce el texto que nos interesa. Pero pasemos a las entusiastas afirmaciones del Maestro acerca de la pintura:

¿Qué provechos no tenemos por su medio? ¡Qué de bienes nos comunica, y pone presentes los pasados y por venir, y los que por la distancia larga estamos imposibilitados de ver y conocer, y todo con tanta alma y propiedad! Afectuosamente suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita parca. Pedí al famoso frey Lope de Vega que con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos dijese algo a este pensamiento, y me envió esta silva. Léela advertido, para que, absorto a la maravilla, celebres la excelencia de la pintura, si no es que con la viva presencia de los objetos que te ofrece el poema, pare la artificiosa armonía de las potencias y sentidos. (80r-80v)

Estas líneas nos proporcionan bastante información acerca de las circunstancias para las que Lope escribió su poema. En medio de uno de los más acendrados panegíricos de la pintura de un libro ya de por sí polémico, Carducho asevera que el texto del Fénix es una petición suya, pues el pintor quería un poema que versara concretamente sobre el tema de la tercera parte de la silva: cómo la pintura “suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita parca.” Es decir, según Carducho la silva de Lope responde a un encargo en un contexto plenamente militante: la controversia acerca de la naturaleza de la pintura (arte mecánico o liberal) y, por consiguiente, sobre si ese arte estaba o no sujeta a la alcabala que grababa las transacciones

comerciales (Bass 16; Díez-Monsalve Giménez y Fernández de Miguel; Gállego; Lafuente Ferrari; Portús Pérez 28, 79; Sánchez Jiménez, *El pincel* 135-44; Scheffler 487-88).⁵

Es sabido que el Fénix intervino en esta polémica del lado de los pintores y que contribuyó a ella no solo con la silva que nos ocupa, sino también con la deposición incluida en el *Memorial informativo* de 1629 (17r-22r), entre otros muchos textos (Portús Pérez 88-89). Y sabemos asimismo que Lope lo hizo motivado sin duda por su amor a la pintura, “dama que quise tanto desde que nací a sus puertas” (Vega Carpio, “Silva” 82v), pero también por intereses profesionales, que en ese momento pasaban por una alianza con Carducho (Sánchez Jiménez, “Lope”). Si fueron estas las consideraciones que movieron a Lope, está claro que a Carducho le incitaba el deseo de contar entre sus filas con un aliado de la talla del Fénix, tanto por el prestigio del poeta madrileño como por su conocida afición por la pintura.

Además, existe una razón incluso más interesante, pues está relacionada con el estilo lopesco y con una cualidad del mismo que Carducho consideraba especialmente cercana al arte de la pintura: la *enárgeia*. Juan Luis González García ha puesto de relieve cómo desde la Antigüedad los tratados de retórica apreciaban particularmente las descripciones vívidas (hipotiposis), de las que decían, cuando eran efectivas, que poseían *enárgeia* o viveza (González García 38) y que movían con singular eficacia al lector. Pues bien, Carducho consideraba que Lope era un *euphantasiotos* (Sánchez Jiménez, “Furor” 103), es decir, un poeta especialmente dotado para estas hipotiposis y los efectos consiguientes. Así lo sugiere en estos mismos *Diálogos* que incluyen la silva que nos ocupa, pues Carducho encomia con entusiasmo las comedias del Fénix, y en particular las sensaciones que provocaban sus descripciones, sus hipotiposis:

Nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen [...]. Pues ¿qué si pinta un campo? Parece que las flores hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un invierno, hace erizar los cabellos y abrigarse; si un estío, se congoja y suda el auditorio. (61v)

Por supuesto, esta capacidad de hacer que la imagen representada mediante la hipotiposis parezca presente o “manifiesta” (González

García 38) se relacionaba directamente con una de las cualidades que más frecuentemente se invocaban para elogiar la pintura: el ilusionismo. Se trata de una capacidad de raigambre clásica, pues aparece ya en Plinio y sus anécdotas sobre las uvas de Zeuxis y el caballo de Apeles, y por tanto no debe extrañar que se esgrima en las polémicas áureas sobre la dignidad de la pintura. En suma, Lope le convenía a Carducho porque era un gran poeta y un personaje de renombre: no en vano se refería a él en el texto como “el laureado español frey Lope de Vega Carpio, tan conocido y admirado de las extranjeras naciones como estimado de la suya” (61v). Pero hay también un factor más puramente literario en esta ecuación: Lope también le convenía a Carducho porque tenía un estilo que el pintor-apologeta consideraba “pictórico.”

En el caso de “Si cuanto fue posible en lo imposible,” este estilo se basa no solo en la relación efrástica con uno de los grabados del libro (*Ars magna naturae renovat omnia*),⁶ sino en el uso de una figura retórica: la hipotiposis, es decir, la imagen vívida apoyada en *circumstantiae* o *accidentia* (detalles) (Sánchez Jiménez, “Furor” 103) que no siempre estaban relacionados con el grabado al que acompañaba. En efecto, Lope no defraudó a Carducho, y construyó la silva que envió a su amigo sobre una serie de hipotiposis que vamos a analizar a continuación, comenzando por la que estructura la primera parte del poema (vv. 1-17) y que tiene por eje la imagen angélica y el vuelo hacia la deidad.

Y es que la silva se abre con una atrevida imagen aérea que describe a la pintura como una fuerza alada en poderoso ascenso hacia “la deidad inaccesible” (v. 4)⁷:

Si cuanto fue posible en lo imposible
hallar imitación la ciencia humana,
pintura soberana,
volaste a la deidad inaccesible,
dando cuerpo visible
a la incorpórea esencia,
de tu pincel intrépida licencia,
y vistiendo de joven hermosura. (vv. 1-8)

Este retrato que, recordemos, Asensio comparaba con una especie de “escala de Jacob” (45), podría evocar connotaciones positivas: las altas miras del arte de la pintura y su capacidad para representar la

divinidad. Sin embargo, también podría suscitar evocaciones negativas, recordando la imagen de un personaje como Ícaro, destruido por haber porfiado en un ascenso antinatural. Como es sabido, Ícaro se asociaba frecuentemente con la soberbia, por lo que estos primeros versos podrían esconder una advertencia a la pintura, o al menos marcar un peligro que se ha de evitar. No obstante, Lope consigue controlar esta connotación negativa mediante dos estrategias principales. En primer lugar mencionaremos la más gráfica: en los versos 10-17 el Fénix nos presenta a la pintura como una figura alegórica de forma presuntamente humana y dotada de alas. Estas alas servirán de conexión con el v. 18, con un “las” del que son antecedente, y están presupuestas en el verbo principal que sostiene la larguísima frase de estos versos iniciales, “volaste” (v. 4). Pese a sustentar gráficamente la imagen inicial del poema, las alas en sí aparecen tan solo en el v. 11, aunque ya se anticipan en el “hombro” del verso anterior. Según estos versos, la pintura “viste” (v. 8) de alas este hombro, acción que enfatiza la capacidad de este arte para coronarse a sí misma.

y vistiendo de joven hermosura
a la intelectual sustancia pura,
y el hombro, porque al vuelo correspondas,
de alas. (vv. 8-11)

Desde luego, ni esta habilidad ni la mención de las alas despejan las connotaciones icáreas, pues Ícaro también las tenía y pues esta autocoronación también podría ser considerada un acto de soberbia. Más bien, la precisión aparece en los vv. 11-13, donde las alas se alejan de la iconografía de Ícaro y se acercan a la de los ángeles:

que bañen rizos de oro en ondas
que adora el sol y que respeta el viento,
bebiendo luz al presto movimiento.

Aquí, los “rizos” visten a la figura de una parafernalia angelical que confirma el v. 14:

como se mira paraninfo alado.

Por supuesto, esta corrección impone unas evocaciones angélicas que eliminan rápidamente cualquier connotación icárea y, por tanto, negativa, del ascenso de la pintura hacia la divinidad.

Tampoco logra atraer la peligrosa imagen de Ícaro la cercanía con las "ondas," el "sol," el "viento" y la "luz," abajo, porque se interpone la segunda estrategia a que acude Lope para evitarla: el énfasis en la imitación y sus posibilidades a la hora de acercarse a Dios. Esta palabra clave de la teoría artística aristotélica aclara ya desde el segundo verso de la silva cuál es el tema de la misma (el arte sacro) y aleja la connotación icárea. Además, esta connotación inoportuna se despidió mediante una serie de modificadores que modulan la "intrépida licencia" (v. 7) de la pintura. Y es que estos versos dejan muy claro que acercarse a la divinidad es "imposible" (v. 1), que la pobre "ciencia humana" (v. 2) no puede llegar nunca a la "deidad inaccesible" (v. 4) y que, por tanto, los magníficos intentos de la pintura por representar la divinidad no son sino una "licencia" (v. 7). Es decir, Lope subraya la grandeza inalcanzable de Dios y la inmensa distancia entre lo divino y lo humano. Y lo hace no solo con el sentido de la frase, sino también con su forma, pues los complicadísimos versos iniciales, llenos de hipérbatos y antítesis, sirven para evocar un ascenso arduo. El tema es siempre la dificultad de la imitación de lo divino mediante los recursos humanos, "dando cuerpo visible / a la incorpórea esencia" de la deidad (vv. 5-6). Si este intento de representar lo irrepresentable ha aparecido en los versos iniciales como una alegoría de la propia pintura, volando hacia Dios y dotada de alas, se concreta ahora (a partir del v. 8) en una imagen plenamente pictórica. En ella el ser dotado de alas no es ya la propia pintura, sino los personajes que representa, y concretamente los ángeles. Porque Lope se refiere a un ángel al elogiar cómo la pintura representa la "intelectual sustancia pura" (v. 9) de estos seres vistiéndolos del velo visible de las formas y colores del lienzo, que presenta metafóricamente como ropajes: "vistiendo de joven hermosura" (v. 8). A esta referencia la acompañan las menciones a las alas, plumas y rizos arriba analizadas, que sustentan, pues, una doble interpretación: son las alas que permiten que la pintura se eleve hacia Dios (las que viste ella misma, pues), pero también las que ella pinta en los ángeles, acto cuasi imposible que representa ese ascenso del arte. La alusión es clarísima en los versos siguientes:

como se mira paraninfo alado
 parar las plumas al virgíneo estrado,
 o entre la nieve de un portal al hielo
 hacer con ellas a la tierra cielo. (vv. 14-17)

En ellos Lope evoca en primer lugar al arcángel san Gabriel: él es el mensajero o "paraninfo alado" que acudió "al virgíneo estrado" para darle a María la noticia de la Anunciación, uno de los asuntos preferidos de la pintura religiosa de la época. Y, en segundo lugar, el Fénix presenta una escena consecuencia de la anterior: la aparición de ángeles en el portal de Belén en medio del tóxico frío de la noche navideña, otro clásico de la pintura sacra. Estas escenas angélicas sirven para confirmar la imagen dominante de estos versos iniciales de la silva: el arduo vuelo de la pintura hacia la divinidad se convierte en un reposo contemplativo ante la Virgen o el portal, pues la imitación pictórica se ha acercado "cuanto fue posible en lo imposible" a la esencia divina. En suma, es una primera parte del poema en la que Lope sustenta la excelsitud de la pintura en su capacidad imitativa, y concretamente en su habilidad para representar lo divino, que el autor exalta con una serie de imágenes angélicas.

La siguiente sección (vv. 18-35) enlaza con la primera mediante las imágenes de las alas y del vuelo. Lope sigue invocando a la pintura imaginando que esta vuela por entre unos coros angélicos que funcionan como una metáfora de su dignidad, a su vez debida a la capacidad del arte para dar forma a las ideas y sustraerse al poder del tiempo. Esta vez la sintaxis es menos compleja, pero pese a ello los versos entrañan cierta dificultad por su ornato elevado y por su adopción de algunos recursos típicos de la poesía ingeniosa e incluso cultista del momento. Nos referimos a los zeugmas de los vv. 18-19 ("las," referido a "alas" y "sus," referido a "ángeles") y, sobre todo, al hipérbaton y transposición de los vv. 20-21, que separa una frase adjetival ("más alto") de su sustantivo ("lugar"). La atrevida sintaxis sirve para expresar cómo la pintura rasga la frontera del último de los cielos y, desde allí, contempla todo el mundo a sus pies, incluyendo el sol:

Justamente las tienes,
 pues a volar entre sus coros vienes,
 que si hubiera más alto que los cielos
 lugar que penetraras,
 los zafiros rasgando de sus velos,
 al sol por sombra de tus pies dejaras. (vv. 18-23)

El resto de la frase regresa a una sintaxis más directa, pues explica los motivos por los que la pintura merece un lugar tan excelso. Estos son,

concretamente, tres: la capacidad de dar forma al pensamiento; su facultad para ejercer la *correctio* (con una alusión al *paragone delle arti*); y su habilidad para escapar del poder del tiempo.

El primer argumento conecta con los analizados en la primera sección. Antes veíamos que la pintura “vestía” con colores y líneas la forma angélica (una esencia sin materia) de velo humano; ahora encontramos que este arte le otorga colores a los embriones de ideas que se van formando en la imaginación humana:

pues en ideas aún apenas claras
a la imaginación colores formas. (vv. 24-25)

A continuación, Lope evoca otra idea propia de la teoría artística (y literaria) del momento: la *correctio*. David H. Darst explica que la *correctio* era un corolario de la ya mencionada concepción del arte como imitación que abre esta silva lopesca: dentro de esta *imitatio*, un tipo concreto de mimesis es la *electio*, palabra que sirve “para describir el proceso artístico que intenta emular la naturaleza escogiendo diferentes aspectos de ella para formar una composición mejor de lo que se ve en el mundo objetivo” (Darst 12). Y, a su vez “el concepto de ELECTIO se encuentra [...] a menudo contaminado por un aspecto no mimético que llamaré CORRECTIO. Se fundamenta en el privilegio artístico tanto de escoger las partes más correctas –artística y moralmente– de la naturaleza como de mejorar lo que se encuentra allí” (Darst 13). Es decir, los artistas que practicaban la imitación con *electio* y *correctio* acudían a una licencia que les permitía mejorar la naturaleza que estaban imitando, y superarla así con su arte: con la *electio*, escogían de la naturaleza lo más apropiado (aunque eso supusiera elegir diversos sujetos de que componer uno, como el famoso cuadro de Zeuxis sobre Elena de Troya); y con la *correctio* incluso eliminaban los aspectos menos apropiados de la naturaleza. Pues bien, Lope se sirve de la idea de *correctio* para señalar que la pintura es un arte tan excelsa que corrige a la propia naturaleza:

y con arte parece que reformas
de la naturaleza los defetos,
y entre mudos concetos
los cuerpos que de espíritus informas

relievas con acciones diferentes
en superficie plana. (vv. 26-31)

Es, de hecho, una idea muy apropiada para el contexto de un libro que defiende la pertenencia de la pintura al exclusivo elenco de las artes liberales, caracterizadas por la importancia de procesos mentales como la *electio* y la *correctio*. Además, Lope conecta este gran debate sobre los tipos de imitación y sobre las artes liberales con otra de las controversias del momento: el *paragone* que discutía cuál era el arte superior, la pintura o la escultura, tema evocado con la mención del relieve y de la “superficie plana,” en los vv. 30-31 (Vosters 280).

Por último, Lope completa la lista de argumentos sobre la excelencia de la pintura con una alusión a la fama que nos recuerda el lenguaje de la petición de Carducho sobre el “voraz tiempo” y “la solícita parca,” arriba citado:

haciendo ver a su pesar presentes
de los contrarios de la vida humana,
tiempo voraz y inexorable muerte
–poder vencido de tu imperio fuerte–,
las primeras historias. (vv. 32-36)

Se trata de un clásico humanista que Lope extiende aquí a la pintura –normalmente lo aplicaba a la poesía–: la pintura consigue materializar en el lienzo elementos no presentes, en una especie de conjuro que vence a las fuerzas más poderosas del mundo, el tiempo y la muerte.

La tercera sección del poema (vv. 36-57) incide en esta idea, fijándose en primer lugar en la historia en general, pues el pincel tiene la virtud de resucitar los grandes hechos y librarlos del olvido:

Las primeras historias,
cuyas hazañas, libros y memorias,
que entre las sombras del olvido habitan,
a tus rayos fenices resucitan. (vv. 36-39)

En este momento el poema cambia el sujeto, que se desplaza de lo general (la historia) a lo particular, deteniéndose en una imagen muy llamativa, una de las hipotiposis más destacadas de la silva. Y es que en este punto Lope presenta una procesión de “ilustres sabios, capitanes

fuertes" (v. 48) muertos que acuden a rendirle pleitesía a la pintura.⁸ Ella los recibe adecuadamente calzada con un "coturno ilustre" (v. 40):

y así, rendidos al coturno ilustre
de estrellas de oro y lazos de diamantes
que vencedor confiesan,
la estampa humildes besan,
y para que les des eterno lustre
y con tu mano cándida levantes
sus cadáveres fríos
del túmulo de mármoles sombríos,
ilustres sabios, capitanes fuertes,
burlando silbos, despreciando muertes,
rompiendo hierros y olvidando olvidos,
salen agradecidos
a la inmortalidad de tus pinceles. (vv. 40-52)

De nuevo, Lope contrasta la capacidad de la pintura con la de la escultura (*paragone*), pues los sabios y héroes de esta impresionante procesión dejan su escultórico "túmulo de mármoles sombríos" para recibir el "lustre" de la pintura. Sin embargo, más que enfatizar su superioridad sobre la escultura, estos versos resaltan la capacidad de la pintura para otorgar la "inmortalidad," derrotando al tiempo y al olvido, que era también el motivo central por el que el Fénix alababa a la pintura en la sección anterior. Además, el *paragone* de los versos precedentes sirve para equilibrar (y anunciar) una comparación muy querida de Lope: la que contrasta pintura y literatura, comparación que introduce al hablar de los "pinceles".

con que más breve que las plumas sueles
cifrar el ornamento
del mundo superior, y con maestra
mano cuanto nos muestra
el uno y otro esférico elemento. (vv. 53-57)

Por una parte, estas "plumas" sirven para enlazar con las que adornaban las alas del paraninfo (y de la pintura) en la sección inicial del poema. Sin embargo, esa conexión es solamente superficial, pues, por otra parte, las plumas de los versos que comentamos ahora no son literales, sino metonímicas: representan la literatura, y en concreto la poesía

descriptiva, pues Lope se refiere a ellas interesándose por su poder por representar el cielo ("el ornamento / del mundo superior"). Y es una capacidad que el Fénix considera aquí inferior a la de la pintura, que puede hacerlo de modo más "breve." Volvemos, pues, al razonamiento de los primeros versos del poema, que era religioso: la pintura es un arte superior por su capacidad para tocar temas sacros. A ellos une Lope ahora los de la naturaleza, pues encomia la pintura porque puede imitar "con maestra mano" lo que contiene la esfera celestial y la terrestre (v. 57).

Esta maestría universal sirve para conectar con la cuarta y última sección del poema (vv. 58-92), que se construye como una extensa invocación a la pintura, a la que Lope imagina como reina de las artes. Para ello el Fénix representa a la pintura sosteniendo no solo el paradójico pincel (instrumento a un tiempo débil y fuerte), sino también *regalia*, y concretamente un cetro:

A ti, que con tan débil instrumento,
si bien para mostrar que reina fuiste,
pintando siempre, artífice, tuviste
el pincel en la diestra
y el cetro en la siniestra. (vv. 58-62)

La imagen lopesca transforma ese atributo en la vara del pintor, el "tiento," que el Fénix usa para construir un juego de palabras ('tiento' / 'tener o andar con tiento'). Con él el tiento del pintor se convierte en su buen juicio, en el "tiento prudencial" con el que la pintura gobierna como si de veras fuera una reina:

con tanto tiento prudencial registre
la diversa república que entabla
con leyes de color libro de tabla,
pues tu justicia allí distributiva
al lienzo las reparte,
dando su parte igual a cada parte. (vv. 63-68)

Lope alude aquí a la importancia de las proporciones en la pintura e insiste en la comparación de ese arte con la literatura, pues el cuadro aparece descrito como un "libro de tabla" sujeto a "leyes de color." Tales metáforas políticas parecen ser las que más le interesan al Fénix en estos versos, en que se alude a la prudencia, a una "república," a "leyes de

color” y a la “justicia [...] distributiva,” campo semántico que pone de relieve la imagen central de esta sección, que es la de la pintura como reina de las artes.

Los versos siguientes se mantienen en la estructura de la apelación a la pintura como reina, pero desarrollando los motivos de su dignidad. En esta ocasión estos giran en torno a la capacidad ilusionista de la pintura:

a ti, que en perspectiva
acercas lo más lejos
entre confusas nieblas y reflejos,
dulce mentira viva,
engaño que deleita de tal suerte
que por menos hermoso
deja lo natural quien llega a verte. (vv. 69-75)

El pasaje comienza con otra mención técnica: si los anteriores habían partido de los instrumentos del pintor (pinceles y tiento), este se basa en un recurso pictórico, la perspectiva. Lope la encarece por su capacidad para engañar gustosamente los sentidos, lo que enfatiza en dos versos antitéticos (vv. 72-73) que contraponen el engaño y el placer que resulta de él, y que convergen en un encomio final muy utilizado en los elogios de la pintura desde tiempos de Plinio y las uvas de Zeuxis: el hecho de que los espectadores prefieran el cuadro a la realidad. Y esta capacidad ilusionista es precisamente lo que motiva la *enumeratio* de los versos siguientes:

a ti, que con descuido artificioso
produciste más árboles y flores
que estudiosa de esmaltes y colores
la Aurora en la más fértil primavera;
frutos debe la tierra más opimos,
Ceres y Baco, espigas y racimos,
cristal, el agua, y risa lisonjera,
canas, los montes y los valles, faldas,
los campos, la cultura de esmeraldas,
la mar, sus ondas de argentada espuma,
guedejas, el león, la fénix, pluma,
imágenes, los signos y planetas,
el aire, nubes, rayos y cometas
y sus efigies, césares y reyes. (vv. 76-89)

Estamos ante una especie de *aleph* en el que Lope concentra todo lo que podemos encontrar representado en el arte de la pintura, desde las flores primaverales a las constelaciones celestes, desde las aguas o la hierba de los campos (“la cultura de esmeraldas”) a las figuras de los héroes del pasado (v. 89). Y es que estos versos son una enumeración de todos los objetos que puede imitar la pintura con tal propiedad que supera a la propia naturaleza. Para enfatizar ese poder, Lope hace que los objetos recorran todos los reinos naturales en una enumeración caótica. Es un paroxismo que concluye en el mensaje final, que aborda directamente la prosaica motivación de los *Discursos* de Carducho:

tú exenta, en fin, de las comunes leyes,
divina en todo, por divino modo,
si no lo crías, lo renuevas todo. (vv. 90-92)

La pintura es divina porque, si no se iguala al creador, se acerca todo lo que es posible para los seres humanos: si no crea *ex nihilo* como Dios, lo renueva todo. Volvemos así al argumento inicial, al “Si cuanto fue posible en lo imposible” del v. 1, pero ahora con una decisiva adición. Al sustentar que la pintura está “exenta” de la ley ordinaria Lope está rompiendo explícitamente una lanza por la consideración de la pintura como arte liberal y por su exención de la alcabala.

De este modo, el Fénix concluye una silva de especial interés no solo porque muestra qué argumentos usaban el madrileño y sus aliados en su particular batalla a favor de los pintores, sino también porque evidencia el peculiar uso de la silva en Lope. Para el Fénix, la silva era fundamentalmente un vehículo de reflexión metaliteraria, aunque en este caso asuma una forma metaartística en la que la pintura es, como de costumbre en Lope, un modo de reflexionar sobre problemas poéticos y de luchar por ellos, pues con este acercamiento a Carducho Lope se ganó un valioso aliado en su batalla contra los cultos (Sánchez Jiménez, “Lope”). Además, hemos visto que estas silvas tenían un alto componente descriptivo y que “Si cuanto fue posible en lo imposible” responde a este patrón, con un esquema basado en cuatro grupos de imágenes muy vívidas a modo de hipotiposis. Este recurso le proporcionó al Fénix el armazón sobre el que montar su poema y defender la dignidad de la pintura. Gracias a él su silva se manifiesta, al

menos en opinión de Carducho, como un ejemplo de arte especialmente pictórica y, por tanto, muy apropiada para el objetivo que le interesaba al pintor y autor de los *Diálogos*.

NOTAS

¹ En este sentido, Campana ha llegado a referirse a la silva como un "metro comodín" (257).

² Folgar Brea incide en esta opinión (101). De modo semejante, Luisa López Grigera (225-26), Manuel Ángel Candelas Colodrón y Rodrigo Cacho Casal (116) resaltan las semejanzas existentes entre la silva de Quevedo y la que nos ocupa.

³ Acerca de la silva "Al cuadro y retrato de Su Majestad" conviene consultar el artículo de Simon A. Vosters, que la aprovecha para examinar las ideas estéticas de Lope.

⁴ Para un análisis más detenido, véase el de Adrián J. Sáez en su volumen sobre Quevedo y la pintura.

⁵ Natalia Fernández Rodríguez ("Tú, exenta") analiza el papel de Lope en esta polémica.

⁶ En este trabajo no nos vamos a ocupar de la relación ecfrástica entre silva y grabado, tarea que dejamos para otra ocasión.

⁷ Todas las citas de la silva "Si cuanto fue posible en lo imposible" proceden del original, cuya ortografía modernizamos siguiendo criterios fonéticos. Además, hemos adaptado la puntuación. Esta silva se puede también encontrar en la edición de Antonio Carreño.

⁸ Nótese el parecido de esta imagen con una de "El pincel," de Quevedo: "restituyés los príncipes y reyes / y la alta majestad y la hermosura, / que huyó de la memoria sepultada" (vv. 14-16).

OBRAS CITADAS

- Asensio, Eugenio. "Un Quevedo incógnito. Las 'Silvas'." *Edad de Oro* 2 (1983): 13-48.
- Bass, Laura S. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2008.
- Cacho Casal, Rodrigo. *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- Campana, Patrizia. "La silva en Lope de Vega." *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), 20-24 de julio de 1999*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid: Iberoamericana, 2001. 249-59.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "La silva *El pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista." *Bulletin Hispanique* 98 (1996): 85-95.
- Carducho, Vincencio. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Carreño, Antonio, Ed. "Si cuanto fue posible en lo imposible." *Lope de Vega. Poesía, VI*. Madrid: Biblioteca Castro, 2005. 654-56.
- Darst, David H. *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*. Madrid: Orígenes, 1985.
- Díez-Monsalve Giménez, Juan Antonio, y Susana Fernández de Miguel. "Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte liberal." *Archivo Español de Arte* 83.330 (2010): 149-58.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega." *eHumanista* 28 (2014): 628-42.
- . "'Tú, exenta, en fin, de las comunes leyes...': Lope, abogado de la pintura." *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 53-74.
- Folgar Brea, Esteban. *Las silvas de Lope de Vega*. Madrid: Bubok, 2010.
- Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.

- González García, Juan Luis. "Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano." *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. 37-52.
- Lafuente Ferrari, Enrique. "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia." *Archivo Español de Arte* 17 (1944): 77-103.
- López Grigera, Luisa. "La silva 'El pincel' de Quevedo." *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973*. Buenos Aires: Losada, 1975. 221-42.
- Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de Su Majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura*. Madrid, 1629.
- Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez. "La silva entre el metro y el género." *La silva*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. 19-56.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- Quevedo, Francisco de. "El pincel." Rodrigo Cacho Casal. "Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*." *Criticón* 114 (2012): 179-212. 199-208.
- Sáez, Adrián J. *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor, 2015.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba." *Etiópicas* 10 (2014): 55-110.
- . "Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio." *RILCE* 29 (2013): 758-75.
- . *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Scheffler, F. "Calderón y la autonomía de la pintura: el bodegón español como expresión de la libertad artística". *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*. Ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart: Franz Steiner, 2008. 483-512.
- Trambaioli, Marcella. "'El Apolo' de Lope de Vega: un fragmento burlesco de teoría poética." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 70 (1994): 127-37.

- Vega Carpio, Lope. "Apolo." *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. 425-34.
- . "Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo." *Lope de Vega. Poesía, V*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 678-681.
- . *La Filomena. Lope de Vega. Poesía, IV*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 1-349.
- . *Laurel de Apolo*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2007.
- . "Si cuanto fue posible en lo imposible." *Diálogos de la pintura*. De Vincencio Carducho. Madrid, 1633. 81r-82v.
- Vosters, Simon A. "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza." *Edad de Oro* 6 (1987): 267-85.

BOOK REVIEWS

CRUZ, Anne J., ed. and trans. *The Life and Writings of Luisa de Carvajal y Mendoza*. The Other Voice in Early Modern Europe. Toronto: Iter / Center for Reformation and Renaissance Studies, 2014. PB. 369 pp. ISBN 978-0-7727-2156-3.

The portrait of Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614) on the cover of Anne Cruz's valuable new edition and translation offers a glimpse of the indomitable character to be found within. Orphan, poet, controversial religious activist, and would-be martyr, Carvajal gave up her aristocratic life in Spain to travel to Protestant England and become a self-styled representative of the Catholic faith. Arriving in London in 1605, Carvajal learned the language well enough in two years to work with English recusants, visit the incarcerated, and provoke Anglicans with her conversation in the streets. While she "came to England to see if the Catholics were being mistreated, and to suffer along with them," as she states in one of her many letters (70), she was always deeply aware of her goal to maintain "the honor of Spain and of the Holy Catholic Church, as these two are very united" (324).

With expert translations of her autobiography, selected spiritual poems, and selected correspondence, Cruz makes Carvajal's voice accessible to a broader contemporary audience. Bringing disparate texts together in one volume, she provides a nuanced re-contextualization of this remarkable personality. The substantive introduction shows Carvajal to have been not only a pious early modern woman, but also a talented writer and a strong-minded Spanish aristocrat who took the initiative to involve herself in international religious politics. While other scholars have focused more specifically on Carvajal's piety, or on the harsh penitential discipline imposed on Carvajal by her uncle Francisco Hurtado de Mendoza, Cruz argues that no one issue provides the key to interpreting her life. Cruz's approach to understanding the