

EL EFECTO PIGMALIÓN:
LA POESÍA ESCULTÓRICA EN EL SIGLO DE ORO

Marcial Rubio Árquez
Università di Chieti-Pescara

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

1.

Ni Venus ni Pigmalión sabían bien la que estaban armando cuando entre los dos dieron vida a la estatua de una mujer más hermosa que ninguna, historia canonizada por las *Metamorfosis* (X, 243-297) de Ovidio. Y es que el «efecto Pigmalión» examinado por Stoichita (2008) es el mito fundador del simulacro y repercute en toda la historia de la representación, porque la estatua procede de la imaginación del artista sin modelo alguno («n'imite rien (ni personne)») y la animación procede únicamente del «pouvoir des mots, et des mots seuls», amén de que esta vez los dioses tratan con benevolencia una pasión erótica un tanto malsana (9-17), frente a la crueldad de la que hacen gala en otros casos¹. Así, el mito de Pigmalión gana una gran potencia significativa como emblema artístico, ya que canoniza a la

¹ Con otras palabras se expresa Rodríguez de la Flor (2009: 55): esta leyenda «funda la institución del arte de fabricación de imágenes, como convocación absoluta de lo que siempre permanece ausente en la propia representación: la vida».

par el poder del arte y la fuerza de la palabra. De hecho, siguiendo a Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435 y 1540) se puede confrontar justamente a Narciso y Pigmalión como símbolos respectivos de la pintura y la escultura². Si a todo esto se le suma el amplio eco del mito pigmalioniano en la poesía (y las letras en general), no podía haber un mejor padrino para esta colectánea poético-escultórica.

En su omnisciencia, otro lance que viene al pelo es el descubrimiento a inicios del siglo XVI del conjunto escultórico *Laocoonte y sus hijos* (de datación controvertida), tallado al alimón por un trío de ingenios clásicos (Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas), que —entre otras cosas— reactiva el tópico *ut pictura poesis* con la escultura en un lugar de honor. En la primera noticia al respecto, Plinio el Viejo (*Historia natural*, XXXVI, 5) consideraba que era una obra extraordinaria, que «se puede preferir y anteponer a todas las demás obras de pintura y del arte estatuaría» (fol. 667), según la versión de Huerta. Esta naturaleza mixta se contempla en el tratado fundamental de Lessing (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766), que arranca la discusión picto-poética a partir de agudas consideraciones sobre la estatua y entiende la pintura como «die bildenden Künste überhaupt begreife» («el conjunto de las artes plásticas», «Vorrede», 6).

Sin embargo, cara a la pintura la escultura parece ser un patito feo, menos conocida e interesante, y —gustos aparte— lo cierto es que hay al menos una razón de las buenas para esta valoración jerárquica, que viene de la teoría artística: por obra y gracia del *paragone*, la disputa que fue uno de los mayores caballos de batalla del mundo del arte (Pepe, 1969), la pintura ha ganado al resto de artes (arquitectura, escultura, tapicería) en la competición por la primacía artística, con la dignidad y la valoración sociales anejas. Ahora bien, verdaderamente cada arte es un universo con sus propias convenciones y reglas, que entran en juego de manera diversa en la tratadística, más todavía si hay una intención polémica: y es que discutir de arte es todo un arte (Frangenberg, 1995).

² Escribe: «Quid est enim aliud pingere qua marte superficiem illam fontis amplecti?» («Qu'est ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la Surface d'une fontaine») (100-101). Además, ver las reflexiones sobre la presencia de la escultura y la pintura (y vice-versa) en Stoichita (2008: 190-209).

2.

Como casi todo lo bueno, el maridaje poesía-escultura arranca en la Antigüedad con la *Historia naturalis* de Plinio el Viejo, que consagra varios libros al arte, según una disposición que abarca los materiales preciosos (XXXIII), la escultura en bronce y otros metales (XXXIV), minerales y pintura (XXXV), escultura en piedra (XXXVI) y las maravillas de la naturaleza que son las gemas (XXXVII), siempre entremezclando anécdotas, biografías, comentarios y descripciones³. Si la fuerza de la miscelánea ya es potente *per se*, la revitalización animada por Petrarca y las versiones *in volgare* hacen que su impronta crezca durante el *Rinascimento* italiano (McHam, 2013) y español.

Sin embargo, la verdad es que la cosa de la escultura ya contaba por entonces con una versión poética en los epigramas artísticos de la *Antología palatina*, que ofrece «toute une histoire de l'art Antique en raccourci» (Vitry, 1894: 316) y que tan bien era conocida en el Siglo de Oro (Marasso, 1934; Rothberg, 1958; Crosby, 1984; Schwartz, 1999; Ureña Bracero, 1999; López Poza, 2005). En esta recopilación poética se encuentran un manojo de epigramas sobre esculturas, que podían presentarse como inscripciones al pie de las obras de arte (originales o réplicas): la galería de estatuas de unas termas de Constantinopla (libro II) y un desfile infinito de imágenes de dioses y héroes. Con Filóstrato (*Imágenes*) y Calímaco (*Descripciones*) la tónica se mantiene, con una serie de descripciones de estatuas (un coloso, un sátiro, una bacante, Eros, un indio, etc.) y muchas pinturas para el primero, frente a una pequeña galería de trece estatuas y un cuadro para el segundo.

En todos los casos entra en juego la éfrasis, que es «the poetic description of a [...] work of art», es decir, «the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *objets d'art*» (Spitzer, 1962: 72), y que constituye una «modalidad de ficción en segundo grado» (Blanco, 2012: 108)⁴. En relación algo conflictiva con conceptos afines (*evidentia*, hipotiposis) y al compás de los tiempos, la

³ En general, ver Isager (1991).

⁴ Se verá que se ha recortado conscientemente la definición, para no reducir el objeto artístico solamente en pintura y escultura. Para un resumen excelente sobre el concepto de la éfrasis, ver Ponce Cárdenas (2014a: 13-38).

écfrasis es una idea que parte de la discusión sobre la visualidad de la poesía de Aristóteles (*Retórica*), para luego modelarse en manos de Cicerón (que acuña la expresión «*verbis depingere*» en la *Rhetorica ad Herennium*), Quintiliano (*Institutio oratoria*) y un manojo de retóricas y *progymnasmata* grecolatinas más, según un proceso en el que esta forma de *descriptio* se especializa en cuestiones artísticas⁵. Siempre —y se verá que tiene su importancia— con la pintura en la mano, pese a que las primeras muestras ecfásticas delinean visualmente un escudo (*Iliada*, XVIII, vv. 478-608), una cesta de flores (Moschus, *Europa*, vv. 37-62), templos (*Eneida*, I y VI) y otra serie de objetos de lo más diverso. En todo caso, Eco resume a la perfección este mecanismo como una forma de «far vedere», de traducir «un testo visivo en un testo scritto» que, deja atrás su prestigio como ejercicio retórico para ser fundamentalmente una estrategia para centrar la atención sobre la imagen evocada por encima del artificio verbal (Eco 2013: 208-209).

Vitry (1894: 318-319) advierte con razón que muchas descripciones antológicas eran puros «*jeux d'esprit*» donde el poeta dejaba volar la imaginación por encima del arte, al punto de llegar a fantasear estatuas y pinturas por el puro placer de la descripción, pero que siempre mostraban la concepción artística de la época, por mucho que se distanciaran de un ejemplo real. Esta licencia poética resulta capital para la poesía artística, en tanto establece un cierto poder creativo del poeta para distanciarse de los modelos artísticos.

De ahí, se pueden deslindar tres modalidades de écfrasis según la obra de arte en cuestión y la modalidad descriptiva: 1) la descripción clásica (*palese*), en la que se intenta traducir verbalmente una obra ya conocida o que se intenta dar a conocer; 2) la écfrasis oculta, que cela —por las razones que sean— el modelo al presentarse como «*dispostivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa*» (Eco, 2013: 209); y 3) la écfrasis imaginaria que representa obras fantaseadas por los poetas, tal como se da en *La Galeria* (1620) de Marino⁶. Este *cavaliere* es claro

⁵ Una buena puesta a punto de la cuestión se encuentra en Rodríguez Posada (2014), con una larga lista de referencias de todo tipo.

⁶ Kranz (1973) ofrece otra tipología útil (poema pictórico descriptivo, meditativo, asociativo, panegírico, peyorativo, narrativo con las variantes pragmáticas y genéticas, y

desde el prólogo «A chi legge»: no quiere «*comporre un museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla pittura e dalla scultura*», sino «*scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi poetici, che alla giornata gli son venuti in fantasia*» (vol. 1, 3).

3.

Si está claro que los poetas pueden actuar como pequeños dioses, aprovechando conceptos, ideas e imágenes artísticas para sus juegos de ingenio, en el Siglo de Oro contaban con al menos tres buenas bazas. De hecho, parece que los poetas de entonces «se convierten en coleccionistas, escribiendo un extenso catálogo de motivos plásticos» (Rozas, 1978: 57-58). La feliz metáfora no es gratuita, porque el gusto artístico y el coleccionismo de la época tienen mucho que ver con esta explosión de poesía artística, ya que ponía al alcance de los poetas galerías de cuadros, esculturas y tapices, sirviendo en bandeja modelos y opciones para los ejercicios poéticos⁷.

En este sentido, la vida cultural de la época, canalizada a través de academias y otros círculos de sociabilidad, presentaba una atmósfera idónea para el diálogo entre las artes. A más de las esferas cortesanas, brillan con luz propia los cenáculos sevillanos, que reunían a artistas y poetas en el entorno del humanismo. Entre otros frutos de valor, en este caldo de cultivo se encuadra el «Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura» (1604) de Pablo de Céspedes, destinado al humanista Pedro de Valencia (Gómez Canseco, 1993: 263; Rubio Lapaz, 1993; Díaz Cayeros, 2000)⁸.

Una tercera pata de estas relaciones interartísticas en el contexto cotidiano del Siglo de Oro está en los intereses compartidos por poetas y pintores, que buscaban por todos los medios acercarse a los círculos de poder en un momento en que el concepto de profesionalismo

retórico, que subdivide en alocutivo, monologal, dialogado, demostrativo y apostrofico, que recupera d'Ors (2008: 71-80) en unas reflexiones sobre poesía pictórica.

⁷ Sobre el coleccionismo, ver Bustamante García (2002), Morán Turina y Rodríguez Ruiz (2001), y Morán Turina (2010). Por supuesto, *ça va de soi* la relación entre la poesía y la cultura material de su tiempo: a modo de ejemplo, ver Barnard (2014).

⁸ Para más detalles humanísticos, ver Hänsel (1999).

estaba en mantillas (García Reidy, 2013), y no dudaban en colaborar en empresas comunes. Amén de la redacción simultánea de poemas y tratados que se influyen mutuamente, interesan otros proyectos de cooperación: un buen botón de muestra es la polémica por el impuesto sobre la alcabala —y la consideración social por detrás— que resurge en varios momentos del siglo xvii y tiene su episodio más candente a caballo entre la década de 1620 y 1630 con dos textos capitales, que son el *Memorial informatorio por los profesores de la pintura* (Madrid, Juan Sánchez, 1629) y los *Diálogos de la pintura* (Madrid, Francisco Martínez, 1633) de Vincenzo Carducho, en los que un selecto grupo de poetas (Lope, Valdivielso, Jáuregui) afilan la pluma para defender la causa de los artistas con toda la intención, porque les iba la vida en ello⁹.

4.

En perfecta sintonía con la victoria de los pinceles en la *querelle* entre las artes, la pintura es el arte por excelencia tanto en la poesía como en la atención crítica. En buena ley, se ha trazado un mosaico cada vez más completo sobre la pintura en diversos ingenios y modalidades artísticas: así, se han asediado los casos de Garcilaso (especialmente Béhar, 2012), Lope (con Sánchez Jiménez, 2011 y 2014, al frente), Góngora (Blanco, 2004; 2012a: 261-298 y muchos más), Quevedo (Garzelli, 2008; Cacho Casal, 2012a: 89-127; Sáez, 2015b), Cervantes (Sáez, 2016), sor Juana Inés de la Cruz (ver solo Sabat de Rivers, 1984; y Ramírez Santacruz, 2017) y tantos otros, al tiempo que de la poesía pictórica se conoce bien el modelo del retrato (Ponce Cárdenas, 2012, 2013a y 2013b; Carneiro, 2015) con la variante en miniatura del «retratito» (Cacho Casal, 2012b: 187-188), diversos esquemas de paisaje (Blanco, 2012b; Ponce Cárdenas, 2014b) y el bodegón (Sánchez Jiménez, 2011: 231-274), más el patrón épico (Vilà, 2005; Rodríguez Posada, 2016) y la clave esencial de la deuda italiana espoleados por los trabajos de Bolzoni (1992, 2008 y 2010) y Pich (2007 y 2010)¹⁰.

⁹ Ver las precisiones de Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquizar Herrera (en prensa).

¹⁰ Ver los intentos de síntesis de Rodríguez Posada (2015) y Ponce Cárdenas (2015a:

Por fortuna, también se han realizado avances sobre la presencia de otras artes —aquí en sentido amplio— en la poesía áurea: la arquitectura, con Blanco (1988: 217-222) sobre los poemas monumentales de Bocángel, Cacho Casal (2013) acerca de la función poética del uso de voces arquitectónicas en la *Grandeza mexicana* (1604) de Balbuena y las reflexiones de Robbins (2013) en torno a la arquitectura retórica de las *Soledades*; el arte funerario, de carácter efímero, en poemas de Góngora (Blanco, 2010); la emblemática con toda su potencia en diversos ingenios (Fernández Mosquera, 1996; Arellano, 1998, 2004; López Poza, 2013; Bonilla Cerezo y Tanganelli, 2014); la cerámica (Portús, 1993), que revela a cada paso su valor social; el dibujo y el grabado (Garzelli, 1998; y Ponce Cárdenas, 2015b), que ponen sobre la mesa la importancia del *disegno*; el *ars topiaria*, que vendría a ser una suerte de jardinería artística (Carreira, 2013; Egido, 2013); y la tapicería, que apenas se ha tocado al hilo de una égloga de Garcilaso (Egido, 2004) y un romance de Quevedo (Sáez, 2015c), sin entrar en el ámbito de la música, que se aleja todavía más de la cosa¹¹.

En este marco, la escultura se ha quedado atrás y cuenta apenas con un manojito de acercamientos de mérito sobre unos pocos casos selectos: un ramillete poético (Gutierre de Cetina, Figueroa) sobre Pigmalión y la estatua (Cristóbal, 2003), un guiño en el soneto lopesco «No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta» de las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634) (Pérez Andrés, 2014: 73), la «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba» (1604) de Lope (Pedraza Jiménez, 2012: 220-221; Sánchez Jiménez, 2016), un poema a tres voces de Jáuregui (ver *infra*), una miniserie de poemas quevedescos (Garzelli, 2008: 155-162), alguno de Góngora (Weissbein, 2010) y poco más.

Si benemérita, en verdad la cosecha es parca, toda vez que en la poesía del Siglo de Oro aparece la escultura con un sinfín de alcances, funciones y sentidos: el *paragone* aparece un poco por todas

7-18).

¹¹ Además, Wagschal (2007) conecta el romance «La morada de los celos» de Cervantes con la éfrasis y la arqueología. Otros dos ámbitos vecinos son la cartografía (Blanco, 2012a: 333-348; Sánchez Jiménez, 2013; Sáez, 2015a), que tiene mucho de pintura, y el tema clásico de las ruinas (ver solo Vranich, 1981; Lara Garrido, 1983), en alianza con el tópico *exegi monumentum aere perennius*.

partes, se atiende a la diferencia de materiales empleados (bronce y mármol ante todo), escultores clásicos y modernos aparecen en los parnasos artísticos áureos y tantos conceptos e ideas (*mimesis*, ilusión, modos y técnicas, etc.) que comparte con la pintura. En una mirada a vuelapluma, se pueden recordar algunos casos sobresalientes de principio a fin del Siglo de Oro: si puede aparecer de rondón en poemas de todos los colores, hay algunos casos especialmente significativos.

Uno de los ejemplos más estupendos viene de la mano de Jáuregui, paradigma de *poeta pittore* que hace de todo, pues clava su pica en la polémica en defensa de la dignidad de la pintura con un «parecer» en el *Memorial informatorio* (1629), pergeña una serie de poemas artísticos de lo más variopinto (núms. 9-10, 19-21 y 24), en los que destaca la notable preferencia escultórica, y ofrece una suerte de versión poética de las ideas más candentes sobre la escultura en el «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura» (núm. 31), que es una joyita: dedicado directamente a la cuestión del *paragone* y destinado a «los prácticos y teóricos en estas artes» desde el título, el poema ofrece una *disputatio* entre las ventajas de ambas artes presidida por la *Natura* que vale como una versión poética de la polémica (orígenes, *imitatio*, materiales, técnicas, etc.) de la que sale vencedora la pintura («[...] al ingenioso pintor / le da autoridad suprema», vv. 249-250)¹².

Valga recordar un parlamento de la Escultura sobre su poder ilusionístico que da mucho juego:

A más mi buril se atreve,
pues, sin color el relieve,
cuando al vivo se conforma,
la perfección de su forma
sola los afectos mueve;
tanto, que una piedra dura
ha encendido tierno amor
a fuerza de mi escultura;
fuerza que de la pintura
no la refiere escritor.

¹² Ver Matas Caballero (1990: 93-98) y Rico García (1993: 234-250).

[...]
y cuando alguno abrazaba
al simulacro que amaba,
todo su amoroso afeto
en el mármol se empleaba
sin pensar en otro objeto. (vv. 67-75, 81-85)

Si la Pintura puede presumir de los engaños de Parrasio y Zeuxis (vv. 61-65), la Escultura se jacta de la fuerza de su «simulacro» para causar amor —y hasta pasión lujuriosa— por las estatuas (agalmatofilia), de acuerdo con una tradición que ha examinado maravillosamente González García (2006).

La lista se podría ampliar al gusto porque hay más, mucho más: un par de poesías de Arguijo («A una estatua de Níobe que labró Praxiteles» y «Soneto a César viendo la estatua de Alejandro en Cádiz», en las *Rimas*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1618), un soneto preciosista de Soto de Rojas («Reo y fénix disculpada», en *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623) y un poema de Delitala («A la estatua de Memnón» y «A una estatua de Lisi muy parecida a su dueño», más otros guiños menores esparcidos en su *Cima del monte parnaso español*, Caller, Onofrio Martín, 1672), por espigar algunos ejemplos al azar¹³. Así pues, hay mucha materia por esculpir, y en la presente colectánea no están todos los que son, pero sí son todos los que están, ya que únicamente se aspira a ofrecer un panorama significativo que pueda servir de base firme para incursiones posteriores.

5.

Este recorrido suntuario se abre con un doble pórtico de lujo: uno con los dos pies en ámbito poético-escultórico y otro desde la ladera del humanismo. Ponce Cárdenas arranca de los modelos greco-latinos (la *Anthologia Graeca*, Ausonio), los intermediarios italianos (Bernardo Accolti, Luigi Groto) y la emblemática (Alciato, Horozco) para examinar la fortuna de la estatua marmórea de Níobe, un añejo

¹³ Ver la edición de Cara (2013).

motivo epigramático, en la poesía española del Siglo de Oro. Más en detalle, en este erudito trabajo se asedian un trío de sonetos de Juan de Arguijo («A una estatua de Níobe que labró Praxíteles», recordado *supra*), García de Salcedo Coronel («A la estatua de Níobe») y Gabriel de Corral («A una estatua de Níobe en la quinta de Médicis»), que revelan una preferencia por el sentido moral del mito clásico. García López presenta el aprovechamiento humanista del arte a partir de una aguda disección del patrón del *somnium* humanista para llamar la atención sobre la fuerza de la plasticidad en el género, tanto en la cara de la reflexión más sesuda sobre la ciencia humanística como en las más finas descripciones artísticas. Y es que, en esta suerte de *divertimenti* de la más alta cultura, se podía dejar suelta la fantasía por un rato y se hacía buen uso de la escultura y la pintura, tal y como demuestra a partir de las dos redacciones de la *República literaria* (1612-1614 y 1640-1643) de Saavedra Fajardo, en las que se aprecia justamente una explotación sobresaliente del giro visual del *somnium* que permite un gran desarrollo de la éfrasis (arquitectónica, escultórica y pictórica) y otras ideas artísticas (el *paragone*, la dignidad social y alguna más) que se potencian en la segunda versión.

En una colectánea poético-artística no podía faltar Garcilaso, padre de los juegos visuales en la poesía española, que, en buena ley, cuenta con dos aproximaciones hermanas centradas en el encomio panegírico del duque de Alba (*Égloga II*): Béhar abre fuego con un fino examen del retrato *in actio* del personaje (vv. 1433-1742) que se inspira directamente en una galería de modelos antiguos y *rinascimentales* (una serie de bajorrelieves napolitanos, ciertos grabados de Raimondi de tema clásico, etc.) para el diseño de la traza y varios de sus elementos compositivos, que cuentan igualmente con referentes pictóricos, escultóricos y tapiceros; a su vez, el asedio se redondea a la perfección con el comentario de Gargano del compendioso elogio ducal, que cruza poesía y escultura para conformar una imagen de majestad (en la triple dimensión de político, militar y cazador) que dialoga ricamente con una corona poética de Tansillo y ciertos monumentos fúnebres partenopeos que transmiten una glorificación similar.

De la ladera napolitana viene igualmente el capitán Aldana, asediado por Rubio Áquez: a partir de la estupenda combinación de

la mirada a la tradición con la sed de originalidad que define toda *imitatio* que se precie en el soneto amoroso «Marte en aspecto de Cáncer», se lleva a cabo un examen del componente visual del poema que, si bien normalmente se ha emparentado con ciertos patrones pictóricos (como el cuadro *Venere e Marte* de Botticelli, entre otros), en este trabajo se defiende la influencia escultórica procedente de algún grupo escultórico de bien merecida fama (*Venere e Marte*, con alguna copia en las cercanías del poeta, amén de añadirse algunas nuevas teselas intertextuales (con Ficino a la cabeza). Con el conde de Villamediana de la mano, Gherardi continúa en el ámbito de la poesía mitológica para interesarse por la *Fábula de Faetón* (h. 1617), que delinea un Palacio del Sol compuesto por variados elementos escultóricos (de entalladuras a grabados) que revisa la *officina* del poeta, tanto como abre la puerta a una novedosa lectura satírica en clave política del poema. Rico García salta a tierras sevillanas para centrarse en el comentario de uno de los ejemplos más sobresalientes de la hermandad picto-poética en España: Jáuregui, que cuenta en su corpus con un selecto manojó de composiciones poéticas (algunos sonetos coronados con el «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes») que aprovechan con mucho arte —nunca mejor dicho— ciertas ideas de la teoría artística de la época, para cobrar un sabor nuevo y personal que corre parejas con su parecer en el *Memorial informatorio por los pintores*.

En un nuevo asalto al mundo artístico lopesco, Sánchez Jiménez propone un recorrido por la galería estatuaria de la epístola «El jardín de Lope de Vega» de *La Filomena* (Madrid, Alonso Pérez, 1621), que le permite contrastar ideas exploradas previamente. Según demuestra, el uso de bustos y relieves tiene una doble función: un valor suntuario que conforma una defensa de la dignidad del arte, y otro de reivindicación social con el que insiste en su habitual reclamación de una cierta distinción para su poesía, de modo y manera que la escultura se convierte tanto en metáfora del estilo lopesco (y de sus enemigos) como en fundamento para la elaboración de un *parnaso* poético contemporáneo. A su vez, Sáez traza un panorama de la poesía escultórica quevediana que sirve como prolegómeno para el estudio de la oda pindárica «Al duque de Osuna» de Quevedo, que refleja los hábitos de escritura del poeta (pues se custodia en las

guardas de un libro, cual provechosa anotación de lectura) y engarza con sus inquietudes filológicas, pero que sobre todo constituye un encomio fúnebre de un poderoso muy caro a Quevedo, que se entrecruza ingeniosamente con el *paragone* entre las artes —y la poesía de regalo— y presenta otros juegos conceptuosos de interés con la heráldica de por medio.

Como fin de fiesta viene una otra variante escultórica, con el *ars topiaria* del Renacimiento: Rodríguez Posada rescata la «Égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez y el nacimiento de la serenísima infanta doña Isabel de España» (en el quicio de las décadas de 1570-1580), atribuida a Gómez de Tapia, que constituye una verdadera fiesta de las artes por la *summa* de variedades abrazadas (estatuas y lienzos junto a fuentes y palacios), de entre las que destaca la sabrosa éfrasis de jardines, ejemplo *par excellence* de *ars topiaria* que cierra con llave de oro esta aproximación colectiva.

* * *

Por último, se hace saber que este volumen cuenta con el apoyo del proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), que siempre está cuando se le necesita. *Grazie di cuore* a Rafael Bonilla Cerezo, Califa de Córdoba y señor de todas las yeguas, por el capotazo amistoso y editorial. A otros compadres que han echado una mano cuando ha hecho falta (Antonio Azaustre Galiana, Antonio Corredor, Jacobo Llamas Martínez, Fernando Plata y Ruy Olay Valdés), gracias igualmente, y especialmente a los participantes de esta empresa, que han tenido a bien sumar sus esfuerzos e ingenios a las estatuas poéticas. Y vale.

*Pescara-Neuchâtel,
con los Alpes de por medio,
junio de 2017.
Marcial Rubio Áquez y Adrián J. Sáez*

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista, *La peinture*, ed. y trad. T. Golsenne, B. Prévost e Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004.
- ARELLANO, Ignacio, «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 34, 1998, pp. 169-212.
- «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Lexis*, 2, 1999, pp. 317-336.
- «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en *Quevedo en Manhattan*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 15-31.
- ARGUIJO, Juan de, *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971.
- BARNARD, Mary E., *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- BÉHAR, Roland, «Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen», *Criticón*, 114, 2012, pp. 9-31.
- BLANCO, Mercedes, «La poésie monumentale de Gabriel Bocángel», en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, ed. J.-C. Chevalier y M.-F. Delpont, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, vol. 1, pp. 203-222.
- «Góngora et la peinture», *Locus amoenus*, 7, 2004, pp. 197-208.
- «Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, coord. J. M.^a Díez Borque, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 101-132.
- *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012a.
- «El paisaje erótico entre poesía y pintura», en *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114, 2012b, pp. 101-137.
- BOLZONI, Lina, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino, Eunadi, 1992.
- *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma / Bari, Laterza, 2008.
- *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Eunadi, 2010.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y Paolo TANGANELLI, *Soledades ilustradas: retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2014.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Estatuas clásicas: apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14, 2002, pp. 117-135.

CACHO CASAL, Rodrigo, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.

— «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*», *Criticón*, 114, 2012b, pp. 179-212.

— «Dialectic Spaces: Poetry and Architecture in Balbuena's *Grandeza mexicana*», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, ed. R. Cacho Casal y A. Holloway, London, Tamesis, 2013, pp. 148-160.

CARA, Giovanni (ed.), J. Delitala y Castelví, *Cima del monte parnaso español con las tres musas castellanas Calíope, Urania y Euterpe*, Padova, Cleup, 2013.

CARNEIRO, Sarissa, «El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal», *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 8, 2015, pp. 174-199.

CARREIRA, Antonio, *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*, Santander, Esles de Cayón, 2013.

CRISTÓBAL, Vicente, «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuadernos de Filología Clásica*, 23.1, 2003, pp. 63-87.

CROSBY, James O., «Quevedo, la *Antología griega* y Horacio», en *Francisco de Quevedo: el escritor y la crítica*, ed. G. Sobejano, 2.^a ed., Madrid, Taurus, pp. 269-284. [Anteriormente: «Quevedo, the *Greek Anthology* and Horace», *Romance Philology*, 19, 1965-1966, pp. 435-449.]

DELITALA Y CASTELVÍ, *Cima del monte parnaso español con las tres musas castellanas Calíope, Urania y Euterpe*, Caller, Onofrio Martín, 1672. [Ejemplar de la British Library, signatura 11451.c.17, disponible en Google Books, en red.]

DÍAZ CAYEROS, Patricia, «Pablo de Céspedes entre Italia y España», *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas*, 76, 2000, pp. 5-60.

D'ORS, Miguel, *Virtus de taller (1995-2004)*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013. [Original de 2003.]

EGIDO, Aurora, *Jardines deshechos: Lope de Vega, Soto de Rojas y Baltasar Gracián*, Santander, Esles de Cayón, 2013.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en *Literatura emblemática hispánica: Actas del I Simposio Internacional (A Coruña, 1994)*, ed. S. López Poza, A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 447-459.

Filóstrato el Viejo, FILÓSTRATO EL JOVEN y CALÍMACO, *Imágenes. Descripciones*, ed. y trad. L. A. de Cuenca y M. Á. Elvira, Madrid, Siruela, 1993.

FRANGENBERG, Thomas, «The Art of Talking about Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 1995, pp. 115-131.

GARZELLI, Beatrice, «“Bien con argucia rara y generosa”: Pedro Morante visto da Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 1998, pp. 143-56.

— «*Nulla dies sine linea*»: *letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.

GÓMEZ CANSECO, Luis, *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Por amor al arte: notas sobre la agalmatofilia y la *imitatio creatoris*, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, pp. 131-150.

ISAGER, Jacob, *Pliny on Art and Society*, Odense, Odense University Press, 1991.

JÁUREGUI, Juan, *Poesía*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.

KRANZ, Gisbert, *Das Bildgedicht in Europa*, Paderborns, Schöningh, 1973.

HÄNSEL, SYLVAINÉ, *Benito Arias Montano: humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

LARA GARRIDO, José, «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII» (funciones de un paradigma nacional: Sagunto), *Analecta Malacitana*, 2, 1983, pp. 223-277.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart, Reclam, 1994.

- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un *topos* de la *Antología Griega*», en *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 197-212.
- «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro» en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla / Grupo PASO, 2005, pp. 15-67.
- «Poesía y emblemática en el Siglo de Oro», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. R. Cacho Casal y A. Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 109-132.
- McHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the «Natural History»*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- MARASSO, Arturo, «La *Antología Griega* en España», *Humanidades*, 24, 1934, pp. 11-18.
- MARINO, Giovanni Battista, *La Galeria*, ed. M. Pieri, Padova, Liviana Editrice, 1979, 2 vols.
- MATAS CABALLERO, Juan, *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.
- MORÁN TURINA, Miguel, *La memoria de las piedras: anticuarios, arqueólogos y coleccionistas en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.
- MORÁN TURINA, Miguel y Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *El legado de la Antigüedad: arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid, Istmo, 2001.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. C. Álvarez y R. M.^a Iglesias, 7.^a ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Plástica y poética en el primer Lope: el entorno de las *Rimas*», en «*Por tal variedad tiene belleza: Omaggio a Maria Grazia Profeti*», ed. A. Gallo y K. Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012, pp. 211-225.
- PEPE, Mario, «Il *paragone* tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale», *Cultura e scuola*, 30, 1969, pp. 120-131.
- PÉREZ ANDRÉS, Juan, «El *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega, un curioso lector de Petrarca», *Zibaldone: estudios italianos*, 3, 2014, pp. 66-82.

- PICH, Federica, «Il ritratto letterario nel Cinquecento: ipotesi e prospettive per una tipologia», en *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento: Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, ed. A. Galli, C. Piccinini y M. Rossi, Firenze, Leo S. Oschki, 2007, pp. 137-168.
- *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- PLINIO EL VIEJO, Cayo, *Historia natural*, trad. J. de Huerta, Madrid, Juan González, 1629. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura *44.A.15, disponible en Google Books, en red.]
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», en *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114, 2012, pp. 71-100.
- «“Cebado los ojos de pintura”: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino», en *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, ed. J. Matas Caballero, J. M.^a Micó y J. Ponce Cárdenas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013a, pp.143-166.
- «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. M. Albert, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013b, pp. 141-163.
- *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014a.
- «Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2014b, pp. 375-395.
- (ed.), *Artes hermanas: poesía, música y pintura en el Siglo de Oro, Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20.2, 2015.
- «*Cupido Navigans*: varia fortuna de un motive iconográfico», *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20.2, 2015b, pp. 39-79.
- PORTÚS, Javier, «“Que están vertiendo claveles”: notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro», *Espacio, tiempo y forma*, 6, 1993, pp. 255-274.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, «“La dicha de poseer”: deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz», *Criticón*, 128, 2017, pp. 69-84.

- RICO GARCÍA, José Manuel, «*La perfecta idea de la altísima poesía*»: las ideas estéticas de Juan de Jáuregui, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- ROBBINS, Jeremy, «Baroque Architecture: Góngora and the Folds of Wit», *Bulletin of Spanish Studies*, 90.1, 2013, pp. 55-82.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Giro visual: primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*, Salamanca, Delirio, 2009.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo, «La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la retórica y la teoría literaria», *Crossing Boundaries in Culture and Communication*, 5.2, 2014, pp. 121-131.
- «A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro», *Etiópicas: revista de las letras renacentistas*, 11, 2015, pp. 126-156. [En red.]
- «La máquina abreviada: aproximación a la écfrasis en la épica culta del Siglo de Oro», en *Las palabras (des)atadas: Encuentro de hispanistas 2015*, ed. D. Poláková y D. Kratochvílová, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 144-157. [En red.]
- ROTHBERG, Irving P., «Hurtado de Mendoza and the Greek Epigrams», *Hispanic Review*, 26.3, 1958, pp. 171-187.
- ROZAS, José Manuel, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23, 1984, pp. 39-52.
- SÁEZ, Adrián J., «“Del orbe vi la más remota parte”: Rebolledo, la cartografía y el *Atlas maior* de Blaeu», *Analecta Malacitana electrónica*, 38.1-2, 2015a, pp. 7-24.
- *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015b.
- «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance “Matraca de los paños y sedas”», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.312, 2015c, pp. 453-470.

- «“Pintura sobre pintura”: el arte en la poesía de Cervantes», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 43, 2016, pp. 77-88.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- «El pirata y los bucaneros: Miguel de Barrios y *Piratas de la América*», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 60.3, 2013, pp. 155-163.
- «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: revista de las letras renacentistas*, 10, 2014, pp. 55-110. [En red.]
- «Lope de Vega en los jardines del duque: la “Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba” (1604)», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- , SÁEZ, Adrián J., Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, y Antonio URQUÍZAR HERRERA, (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- SCHWARTZ, Lía, «Quevedo, lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 293-324.
- SPITZER, Leo, «The “Ode to a Grecian Urn”; or, Content vs. Metagrammar», en *Essays on English and American Literature*, ed. A. Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97. [Originalmente en: *Comparative Literature*, 7.3, 1955, pp. 203-225.]
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura *38.Bb.71, disponible en Google Books, en red.]
- STOICHITA, Victor, *L'effet Pygmalion: pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008. [Original: *The Pygmalion Effect*, Chicago, Chicago University Press, 2006.]
- UREÑA BRACERO, Jesús, «Diego Hurtado de Mendoza y las selecciones de la *Antología Planudea*», *Florentia iliberritana: revista de estudios de Antigüedad clásica*, 10, 1999, pp. 303-330.

- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.
- VILÀ, Lara, «Batallas más que pictóricas: écfrasis e imperialismo en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués», *Silva*, 4, 2005, pp. 299-325.
- VITRY, Paul, «Étude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une œuvre d'art», *Revue Archéologique*, 24, 2894, pp. 315-367.
- VRANICH, Stanko B., *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, A Coruña, Esquío, 1981.
- WAGSCHAL, Steven, «Digging up the Past: The Archeology of Emotion in Cervantes» «*Romance de los celos*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.2, 2007, pp. 213-228.
- WAISSBEIN, Daniel, «De pura honestidad templo sagrado»: ut *sculptura poesis* en Góngora», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13, 2010, pp. 105-142.

LAS LÁGRIMAS DE NÍOBE:
ESCULTURA Y EPIGRAMA EN LA ÉDAD BARROCA*

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid

*Para Adrián J. Sáez,
artífice diestro e industrial.*

EN el vasto campo de estudio que ofrecen los textos del Siglo de Oro en su relación con las bellas artes, un territorio que aún no se ha cartografiado con la debida atención es el de las relaciones entre poesía y escultura. Una posible vía de acceso a esa provincia —todavía ignota— de los estudios interartísticos viene dada por la práctica de la imitación y emulación de los modelos antiguos, ya que a lo largo de los siglos XVI y XVII los patrones creativos respondían fundamentalmente al acicate de algunos hipotextos bien autorizados (Ponce Cárdenas, 2016).

* Este trabajo forma parte del proyecto *Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos* (ARELPH) (referencia FFI2015-63554-P del Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).