EL PRECEPTO HORACIANO DE LA RELACION «FRATERNA» ENTRE PINTURA Y POESIA Y LAS POETICAS ITALO-ESPAÑOLAS DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

Común a los tratados poético-retóricos italianos y españoles del Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo, es la consideración del paralelismo y relación fraterna, tan cara a los críticos ingleses, existente entre poesía y pintura, con la consiguiente posibilidad de repercusión imaginística que podría otorgar la segunda a la primera. Tal consideración, cuyo origen debemos hallar, como es sabido, en el *Arte Poética* horaciana, alcanza en el Quinientos importancia capital en los tratados retórico-poéticos, continuando su vigencia en la época del barroco y en otras áreas que en las que nosotros nos enmarcamos.[1]

De hecho, el célebre *dictum, ut pictura poesis,* atribuido a Simónides de Ceos a través de Horacio y de su *Arte Poética,* pasa a convertirse en lugar común de la preceptiva literaria,

---

[1] Ver, en este sentido, el interesante estudio de Jay L. Halio, «The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of the Imagination», *Neophilologus*, 50 (1966), pp. 454-460, que analiza la repercusión de la doctrina horaciana en el área literaria inglesa. Del mismo modo, Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (The University of Chicago Press, 1968), quien en p. 50 asevera: «The Renaissance tag that would seem most indicative of a theory of ornament commending purely decorative images is that Horatian half-quotation, *ut pictura poesis* (...)».

además de en supuesta base teórica de poetas y pintores, tratados iconológicos y libros de emblemas y empresas: «Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / Judicis argutum quae non formidat acumen; / Haec Placuit semel, haec decies repetita placebit».[2]

La idea horaciana, como es sabido, conocida ya en época alejandrina[3] y no olvidada en la Edad Media,[4] llegará hasta Lessing con su *Laocoonte* y, tal como apunta Robert J. Clements,[5] llegará carente casi por completo de crítica, tras haber

---

[2] VV. 361-365 de *El Arte Poética* de Horacio o *Epístola a los Pisones.* Traducida en verso Castellano por Tomás de Yriarte, en Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXVII.

[3] «Ma età emblematica fu certo quella degli Alessandrini coi loro *technopaegnia* e la loro formula: Ut *Pictura Poesis* (...). Nota tuttavia il Wolff che, se si pensa alla predilezione dei romanzieri greci per rappresentare ogni cosa agli occhi (...)». Ver para más detalles la obra de Mario Praz, *Il giardino dei sensi* (Milano: Mondadori, 1975), p. 227 y nota n.º 1.

[4] Reflexiones agustinianas, adoptadas por San Buenaventura y por Santo Tomás, fueron las consideraciones de la literatura y la pintura como estructura formal, *ut pictura* o como referencia a la naturaleza, *ut imago,* a través de la mímesis: «Si *ut picturam* secundum hoc figitur consideratio in ipsa re secundum se; si *ut imaginem,* secundum hoc ducit ad aliud cuius est imago». Edgard de Bruyne, *Estudios de Estética Medieval* (Madrid: Gredos, «Biblioteca Hispanica de Filosofía», 14, 1959, 3 vols), III, p. 126.

[5] *Picta Poesis, Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960): «The catch phrase, *ut pictura poesis,* was too full of «potentia» to remain confined to the senses Horace lent it. It was taken up and exploited uncritically, with painting and poetry becoming not only sisters, but twin, sisters. Only in 1666 did le père Le Moine's *De l'art des devises* recall Da Vinci and twice point out that emblems or paintings differ from poems in that the sense of the former may be grasped in a moment rather than during a slower unfolding. Yet the Renaissance assembled every possible argument to identify the poetic and pictorial endeavors, which finally led Lessing to assemble every possible counterargument and write the Laokoon». P. 174.

repercutido, eso sí, en tratados literarios y pictóricos,[6] iconologías,[7] libros de emblemas y de empresas.[8] De hecho, y como considera Ernest Cassirer en su estudio, *Essai sur l'homme,*[9] «toute l'histoire de la pensée a étè influencée par la divise d'Horace, *ut pictura poesis,* et par la pensée de Simonide: «Peinture est muette poésie et poésie image éloquente». Seuls la manière et les moyens de l'imitation distinguent la poésie de la peinture, et non la fonction générale d'imitation». En realidad, este ensamblaje, con determinante diversa —ya la poesía determina la configuración de la pintura; ya ésta a aquélla— venía siendo una realidad desde Homero, con quien aparece el mito del poeta que inspira al artista, pues, como se sabe, es la obra homérica la que ofrece a Fidias el primer núcleo de inspiración para su Zeus olímpico; al cabo, una imagen ejemplar, hecha escultura. De ahí arranca, precisamente, como declara Gennaro Savaresse, la convención clasicista del literato

---

[6] La lista sería excesivamente larga para un asunto en el que no podemos detenernos. Ver sin embargo, ilustrando este aspecto, la obra ya citada de Mario Praz, *Il giardino dei sensi,* e, igualmente, y del mismo autor, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive,* (Milano: Mondadori, 1971); los *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* a cura di Paola Barocchi (Bari: Laterza, 1960) y también la última parte del estudio de Gennaro Savaresse y Andrea Gareffi, «La Letteratura delle Immagini nel Cinquecento», *Trattatisti e Commentatori* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 359-466, donde se analiza la obra de Giovan Andrea Gilio, Giovanni Paolo Lomazzo y Giordano Bruno, entre otros, desde ésta y, por supuesto, otras perspectivas.

[7] Ver la obra cit. de Gennaro Savaresse, pp. 263-350, dedicada a «Mitrografi e Iconologi» entre los cuales pueden hallarse comentarios y textos de la obra de Giraldi, Natale Conti, Vincenzo Cartari, Cesare Ripa, entre otros.

[8] Ver el cap. «*Artes pictoriae poeticae* and *the ars emblematica*» de la obra de Robert J. Clements, *Literari and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Book* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960), pp. 225 y ss.

[9] Traduit de l'anglais par Norbert Massa (Paris: Les Editions de Minuit, 1975), p. 199.

como consultor e inspirador del artista figurativo y como tal se le reconoce y se le requiere.[10]

Dentro del fervor clasicista del Renacimiento italiano, en donde estas ideas, no del todo extinguidas en la Edad Media, cobran de nuevo mayor relieve, son varios los tratados, incluso las retóricas, que se ocupan de este particular y, naturalmente, no de forma casual ni caprichosa. A decir verdad, y tal como aclara Mario Pozzi, valorando un *Diálogo* de Lodovico Dolce sobre la Pintura,[11] en el Renacimiento se experimenta una coincidencia, desde y en varios niveles y modos, entre teoría literaria y artística, por la cual, los problemas que interesaban al pintor y al poeta eran, en definitiva, los mismos: «arte e natura, utilità e piacere, forma e contenuto, antico e moderno, imitazione e invenzione ecc.».[12] «Infatti —continúa Pozzi— i poeti e gli artisti dedussero le loro teorie intorno alle rispetive arti dai medesimi trattati antichi: la *Poetica* di Aristotele e *l'Arte poetica* di Orazio furono gli

---

[10] *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini* (Firenze: La Nuova Italia, 1973), p. 2. «L'archetipo più spontaneo ed «ingenuo» di questa convenzione —continúa Savaresse— rimaneva il *moí poieson,* indirizzato da Anacreonte all' artista greco (...) esso consiste —scrive l'Hagstrum *(The Sisters Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray,* Chicago, 1968, p. 25)— nel rivolgersi del poeta ad Efesto o a qualche artista terreno, e nel richiedergli di creare un oggetto d'arte secondo le specificazioni tracciate dal poeta nella sua poesia. La convenzione era strettamente legata, come si accennava, al principio delle affinità tra le arti, soprattutto poesia e pittura (...). Questo principio costituiva come l'orizzonte teorico entro il quale la convenzione delle istruzioni al pittore, trovava la sua sede più propria».

[11] *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce intitolato L'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de'Ferrari MDLVII.* Citado por Mario Pozzi en «L' 'ut pictura poesis' in un dialogo di L. Dolce, *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* CXLIV (1967), pp. 234-260.

[12] O. c., p. 237.

archetipi della critica letteraria rinascimentale ed esercitarono un' influenza determinante sul pensiero estetico dell'epoca (...). Grazie a quelle regole poté costituirsi un gusto uniforme».[13]

En esta línea, aparecerá, por ejemplo, una de las *Lezioni* (1590) de Benedetto Varchi titulada *En qué sean semejantes y en qué diferentes los Poetas y Pintores,* parecida a tantas como las que se escriben en la época, pero de tanto éxito que hasta se llega a traducir al castellano en el siglo XVIII,[14] siglo, por lo demás, en el que el furor horaciano alcanza cotas tan altas como en el propio Renacimiento.[15] Esta lección, que es la que se constituye en la disputa tercera y última del libro, establece la posición igualitaria de poesía y pintura, que no siempre se cumplirá, en función, en este caso, de un objetivo unitario: la *imitatio:* «Haviendo visto que todas las artes están en la segunda, y última parte del entendimiento práctico, que se llama factible, y que cada una toma la nobleza, y la unidad de su fin, de manera que todas aquellas, que tienen el mismo fin, son una misma, è igualmente nobles, y siendo el fin de la Poesía, y de la Pintura el mismo, según algunos, esto es imitar la naturaleza quanto más pueden, vienen a ser una misma, y nobles de un mismo modo, y por esto muchas veces los Escritores dan á los Pintores lo que pertenece de los Poetas, y al contrario (...). Y quien no sabe que se encuentran muchos nombres de las pinturas acomodados a los Poetas? como *Saggio Pitor delle memorie antiche.* Esto es, *Escritor,* y al contrario; y muchísimas veces se ponen juntas, por lo cual Horacio dixo en la Poetica. *Pictoribus atque Poetis / Quid libet audendi semper fuit aequa potestas / Y mas abaxo: / Ut Pictura, Poesis erit: quaedam si propius stes /. Te capient magis, quaedam si lon-*

---

13 Ibídem.

14 *Lección que hizo Benedicto Varqui en la academia florentina... sobre la primacía de las artes... con una carta de Michael Angelo Buonarroti.* Traducidas del italiano por Don Phelipe de Castro (En Madrid: Imprenta de Don Eugenio Bieco, 1753).

15 Ver, para este particular, el citado libro de Gennaro Savarese sobre la *Iconologia pariniana,* muy particularmente, el cap. titulado: «Parini e la convenzione classicista delle istruzioni al pittore», pp. 1-37.

gius abstes».[16] En donde, una vez más, queda de relieve la filiación horaciana de la teoría.

En otras ocasiones, el paralelismo se establecerá entre la poesía y, no sólo la pintura, sino otras artes figurativas comprendida ésta. Tal sucede, por ejemplo, en la disquisición que sobre el particular lleva a cabo Francesco Patrici en *Della Poetica. La Deca Istoriale,* precisamente en torno a la predisposición y facultad para la creación de imágenes de poetas, pintores y escultores, dentro de unas coordenadas, más que horacianas, platónicas. «La onde il poeta verra ad essere conforme non pure al dipintore, ma ad ogni altro artefice, che effigie, o imagini sappia formare. Sicome sono gli scoltori, gli intagliatori in legno, i fonditori del bronzo, e altri simiglianti, che per arte fanno, o imagini, o effigie. Tra le quali due cose, noi crediamo che tale sia la differenza, che la imagine sia una certa figura, che alcuna generale rassomiglianza habbia ad altra cosa. Si come è che uno scoltore faccia in pietra figura d'huomo, o di cauallo, a niun'huomo particolare, ne a niun cauallo somigliante. Ed effigie sia quell'altra, che la figura venga a somigliare questo, o quell'huomo o Alessandro, o Pompeo; questo o quel cauallo favorito, che di tali se ne veggono de ritratti nelle sale, ó camere di alcuni principi de giorni nostri, e questa effigie, volgarmente si dice Ritrato al naturale. E saranno, cosí l'imagine, come l'effigie rassomiglianze, ma la imagine somiglianza generale, e la effigie, somiglianza particolare, ed assegnata. E l'una, e l'altra sarà imitazione, l'una più, e l'altra meno, pure ad ambedue il poeta si confarà, in quanto è imitatore, come il dipintore, o altro Iconopeo».[17]

Pero, a decir verdad, estas posiciones igualitarias y equilibradas entre las partes, no se constituyen, en realidad, en norma inalterable. Lo usual es que se tome partido y predilección por una de ellas y que, desde la perspectiva de la literatura, se defienda la primacía de ésta sobre la pintura y viceversa. Lo cual, a menudo, dio pie a enconadas y célebres disputas,

---

16 Benedicto Varqui, o. c., pp. 122-124.
17 O. c., p. 78.

más que entre poetas y pintores, entre teóricos de la poesía y de la pintura. Lodovico Antonio Muratori, por ejemplo, ya en los albores del siglo XVIII, y desde la perspectiva de la literatura, se decantará hacia la determinante de la pintura sobre aquélla, a través de un planteamiento, en este caso, netamente horaciano: «Tanti esempi fin qui recati, possono ben farci scorgere, con qual evidenza sappiano i miglori poeti rapresentar gli oggetti. Ciò come dicemmo, s'appella dipingere, ed è una delle maggiori e più necessarie virtù del poeta: perciochè secondo il parer di Simonide, la poesia altro non è che una pittura parlante, ed è ben noto il detto d'Orazio *Ut pictura, poesis erit* (...)».[18]

Lo usual, sin embargo, es que, desde perspectiva literaria, se defienda la primacía de la literatura y desde la pintura se sostenga la determinante contraria. Dando pie todo ello, como adelantamos, a disputas, ataques y defensas, muy especialmente entre tratadistas muy influidos por el *Ars poetica* horaciana. Tal, por ejemplo, la querella que en pleno Quinientos sostienen Lomazzo y Castelvetro, intentando hallar el punto de desequilibrio que les favorezca en la tan equilibrada preceptiva horaciana. Lomazzo, pintor y teórico del arte, siguiendo en lo que respecta a la correlación entre poesía y pintura las trazas de Leonardo,[19] «chiama la poesia 'ombra della pittura' inquantoché un'ombra non può esistere senza il corpo che la proietta; in altri termini, per il Lomazzo la poesia è figlia delle arti plastiche».[20] Y la relación, por supuesto, deja de ser fraterna. En definitiva, y como admite el mismo Zabughin,[21] la doctrina de

---

18 Lodovico Antonio Muratoni. *Della perfetta poesia italiana,* con le Annotazioni critiche di Anton Maria Salvini (Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821), vol. II, p. 224.

19 Ver, para este aspecto, la obra de Vladimiro Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso* (Bologna: Zanichielli, 1921-1923) ,especialmente el cap. titulado «Il Cinquecento. I critici letterari; i critici d'arte», II, pp. 3-70.

20 *Trattato dell' Arte della Pittura, diviso in sette libri...* (In Milano, 1584), VI, p. 486. Recordado por Vladimiro Zabughin, o. c., p. 32 y p. 69, nota n.º 228.

21 O. c., p. 32.

Lomazzo se constituía en una oposición violenta a las ideas de Castelvetro, el cual imaginaba a la pintura como organismo desgajado de la poesía y, por lo tanto, como elemento desgajado, inferior a éste.[22]

Ecos de estas disputas, pero, en mayor medida, y muy especialmente de las doctrinas, hallamos en España, donde basta ojear el estudio realizado por Marcelino Menéndez y Pelayo, sobre los comentaristas de Horacio para darse cabal cuenta de la fortuna e influjo [23] del *Arte poética* horaciana en nuestro país, como asimismo del predominio que ejerció, entre las doctrinas desarrolladas en el citado *Arte,* la correlación entre la poesía y la pintura. Ello resulta patente, no sólo en las reflexiones de los teóricos de la literatura, sino también en los tratadistas de emblemas, iconologías y arte en general. En este sentido, sostiene Julián Gallego que, en realidad, lo que se detecta en la cultura de los siglos XVI y XVII es una determinante de la pintura sobre la literatura, pero no viceversa.[24] El proble-

---

22 O. c., p. 69, nota n.º 228.

23 *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* V. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo* (Madrid: CSIC, 1951, 2.ª ed.). Ver, igualmente, y sobre este particular, el artículo de M.ª Rosa Lida sobre la obra: *Orazio nella letteratura mondiale,* escritos de E. Castle, A. Forsström, N. J. Herescu, J. Huszti, J. Marouzeau, R. Newald, W. Norvin, L. Pietrabuono, C. Riba, L. Sterbach, A. W. van Buren, H. Wagenvort, H. M. O. White (Roma: Istituto di Studi Romani, Roma, 1936), «Horacio en la Literatura Mundial», *Revista de Filología Hispánica,* II (1940), pp. 370-378, ahora también en *La, tradición clásica en España* (Barcelona, Ariel 1975) pp. 255-267.

24 «La cultura española del Siglo de Oro presenta una curiosísima antinomia entre poesía y pintura, que creo no ha llamado suficientemente la atención de los estudiosos: mientras la primera admite y propaga sin tasas las fábulas herencia de la antigüedad pagana, la segunda no las acepta sino raras veces y con extrema desconfianza. La costumbre de los especialistas de trabajar, casi exclusivamente, en uno u otro de esos campos hace que fenómenos de este tipo pasen inadvertidos, ya que no pocos historiadores de la pintura consideran secundarias sus relaciones con las letras. Unos cuantos ejemplos tomados de las artes plásticas del Renacimiento español nos da pie para ima-

ma, buen tema para otro estudio, excede, como es obvio, nuestras posibilidades de averiguación. Sí podemos constatar, sin embargo, que la doctrina horaciana de la «correlación fraterna» de las artes está en la base de muchos de nuestros mejores teóricos de la obra literaria o poética.

Herrera, por ejemplo, manifiesta en sus *Anotaciones*, y en varias ocasiones, que con el fin de ganar fuerza representativa, la poesía tiene que aprender de la pintura, llegando a describir con palabras una obra pictórica, para así comparar mejor la posible relación de ambas artes y la realidad representada que, al cabo, constituye el objetivo de la mímesis: «Toda la fuerza de la pintura consiste en hacer sobre una superficie plana, o sea tabla, o tela, o pared; que las cosas corpóreas y especies visibles se representen al sentido de ver con la misma eficacia y representación, forma y figura, en que se hallan en el mismo ser natural, y éste es el sujeto de la pintura. El verdadero medio para conseguir este efecto, después de la práctica del diseño, es la prospectiva. Porque con las reglas y demostraciones de los ángulos cansados de líneas visuales, que comprenden el cuerpo de las cosas que se imaginan y pretenden pintar en la superficie, se viene en perfecto conocimiento de las cantidades que se escorzan en los mismos cuerpos verdaderos; de tal suerte que dispuestas estas cantidades por sus cánones, aparece lo fingido en el plano, como si fuese verdaderamente corpóreo y relevado; así mismo se conoce también por la prospectiva en cualquier cuerpo fingido en el plano de sombra que le pertenece, supuesta la luz de un sitio terminado; y al contrario, por la parte umbrosa se conoce lo iluminado. Y en los cuerpos redondos es la luz y la sombra tanto más o menos intensa, cuanto está el luminoso más o menos opuesto al opaco. De esta manera es tan grande y maravilloso el engaño de la pintura, estando dispuestas estas cosas en sus propios

---

ginar, sin embrago, lo que hubiera podido ser la pintura mitológica en nuestro país». *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, Col. «Cultura e Historia», 1972), p. 49.

lugares de luces y sombras, escorzos y apariencias (...)».[25] Se trata, como es obvio, de un caso claro de teoría en torno a la *ekphrasis* o *descriptio,* ejemplificada en la *Tercera Egloga* de Garcilaso de la Vega en la que, después de una larga disquisición sobre los colores y su empleo, apoyándose en León Bautista Alberti, el autor piensa que en ella, y de manera ideal, deberían confluir pintura y poesía.

En otra ocasión, y en las mismas *Anotaciones,* Herrera llegará incluso a recordar la célebre frase atribuida a Simónides de Ceos, que, como dijimos, a través de Horacio, llegó a convertirse en lugar común de las preceptivas literarias del quinientos: «Debió ver —dice refiriéndose al propio Garcilaso— la pintura de Icaro y Faetón, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides. Y hace su argumento con la semejanza e igualdad del caso de ellos al suyo».[26] Con lo cual se hace patente, desde la obra de Herrera, la observación realizada posteriormente por Julián Gállego en torno a la cultura artística española del Siglo de Oro, en el marco de la producción pictórica: la decantación de un artista perteneciente a la tratadística poética y aún, él mismo, poeta, a hacer depender la poesía del arte pictórico, a través de la composición de la *ekphrasis.*

Reflexiones parejas las hallamos también, por ejemplo, en la obra de Alonso López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética,* donde de nuevo vamos a encontrar el dicho de Simónides de Ceos; la idea, tan cara a la crítica inglesa posterior,[27] de la consideración de la poesía y la pintura como artes hermanas [28]

---

[25] Fernando de Herrera, «Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega», en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), p. 583, H. 813.

[26] *Anotaciones* cit., p. 346, H. 85.

[27] Ver la o. c. de Robert J. Clements, *Picta Poesis,* p. 173.

[28] Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica.* Edición de Alfredo Carballo Picazo (Madrid: C.S.I.C., «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos», Serie A. Vol. XX, 1953), Epístola II y V, pp. 57 y 121.

y la concepción del poema como cuadro o *hipotiposis*, desarrollada anteriormente en las *Anotaciones* herrerianas: «El poema es una tabla, formada de figuras y el metro de colores (...), como es más fácil el mezclar bien los colores para la pintura que no el hacer la figura perfecta y acabada, así más fácilmente se hallarán hombres que sepan hacer bien metros, que no poetas que bien sepan formar las fábulas».[29] Como declara Antonio Vilanova en su estudio sobre la *Filosofía Antigua Poética*, refiriéndose, precisamente, al tema horaciano del *ut pictura*, la consideración última del Pinciano señala «la distinción precisa entre el mero versificador y el verdadero poeta, que revela, una vez más, el valor metafísico y trascendente que el Pinciano otorga a la creación poética».[30]

Luys Alfonso Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602), tratado que podemos catalogar de prebarroco, aún dentro de su inspiración general platónica,[31] realiza en su *Diálogo primero* un elogio de la función imaginativa de la poesía. El hecho es novedoso y conviene destacarlo porque anuncia el culto a las imágenes que tendrán algunas de las preceptivas retóricas barrocas, sobre todo, en relación y contraste a la prácticamente nula presencia de cualquier tipo de devoción hacia esa función por parte de los tratados renacentistas españoles. La imaginativa para Carvallo será, al cabo, condición *sine qua non* para ser buen poeta: «(...) y para ésta de la poesía es menester gran imaginativa, y ésta es la diferencia de ingenio que a esta

---

[29] Ver «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII» en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Vergara, 1968), III, p. 612.

[30] Ver acerca de la determinante platónica de esta obra el estudio citado de Antonio Vilanova, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, p. 615.

[31] CISNE DE APOLO, DE / LAS EXCELENCIAS, Y DIG / nidad y todo lo que al Arte Poetica y versifi- / catoria pertenece (...) / Por Luys Alfonso de Carvallo clerigo. Dedicado / a don Henrique Pimentel de / Quiñones. / Con licencia del Consejo Real. / En Medina del Campo. Por Iuan Godínez de Millis. Año 1602. / A costa de Pedro Ossete, y Antonio Cuello, p. 16 r. Hay ed. moderna debida a A. Porqueras, Madrid, C.S.I.C., 1958.

facultad pertenece, y lo mesmo a todas las artes que consisten en proporción, figura y armonía, como son el escriuir, eloquencia, astrología, medicina, gouernación, matemática, pintura y milicia. En las cuales no puede auentajarse el que no tuviera sutil imaginativa. La qual tiene su differencia con el entendimiento, y son cosas distintas y differentes, de donde viene que puede vno tener bonissimo entendimiento, como dixe, y no ser Poeta por faltarle la imaginativa, como le puede faltar, por ser diferente cosa que el entendimiento, como todo, es doctrina de don Juan Huarte (...)».[32] La propia imaginativa aparecerá unida, por lo demás, a las expresiones pictóricas. Es precisamente por esta vía por donde el precepto horaciano de la *ut pictura,* cobrará carta de naturaleza en el *Cisne* como: «licencia que Oracio da comúnmente a Poetas y Pintores», aunque añade nuestro autor en términos decididamente platónicos: «Nada de eso alivia la opinión que de mentirosos tienen los Poetas». Muy significativamente, Carvallo dedicará su siguiente capítulo a hablarnos de «Cómo los poetas mienten en sus ficciones, y de los sentidos, literal, moral, alegórico y anagógico».

El concepto horaciano de la poesía como segunda pintura tomará, si cabe, mayor relieve en la praxis poética del Barroco. Y, en esta época, circunscribiéndonos ahora a una vertiente estrictamente teórica, mayor auge también en la tratadística poético retórica del siglo XVII, sobre todo en su primera mitad, para continuar, en el siglo XVIII, pronta ya su disolución.

Los tratadistas barrocos del conceptismo, ya moderados como Sforza Pallavicino, ya exaltados como Tesauro o en el justo medio del equilibrio como Baltasar Gracián, no dejan de dedicar al tema pasajes o aún capítulos de sus obras. Sforza Pallavicino, por ejemplo, desarrollará el viejo precepto horaciano con incursiones platónicas en una de sus obras, analizadas en capítulos anteriores: en la «Parte Prima»

---

[32] O. c., p. 21 v.º La alusión, por supuesto, remite al Libro X de la *República* platónica.

Del Bene, unido a la imaginativa y al principio de imitación: «Poiche l'arte del fauellare altro non è, che vn genere d'imitazione; ed altra proprietà dell' oggetto immitato ella non produce nel suo lauoro, se non questa, di risuegliar l'immagine di quell' oggetto nell' animo, come fà l'oggetto stesso, quando è presente. Forse perchè vna disciplina non comprende tutte le proprietà del soggetto suo, dee tosto ella condannarsi, come ignorante, ò rifiutarsi come disutile? La Geometria, che altro sà, che altro insegna de' corpi, se non la proprietà delle lor misure? L'Astronomia ci dichiara forse de' Cieli, e delle stelle più auanti, che le grandezze, e i mouimenti? Della sostanza, e di tante altre qualità degli obietti loro nulla dimostrano, nulla intendono. E pur queste scienze son iui da Platone sì commendate. Mà vengo à quel che risguarda la nostra materia. E falso, che il pittore nell' immitare aduli gl'inganni popolari del senso, e tradisca la verità conosciuta dal discorso, Perciò chè il pittore immita vna proprietà del letto (ritengo l'esempio di Platone) non del letto in qualunque modo; mà del letto collocato in tal fito, e guardato per vn tal verso. Ora in cosi fatte circostanze è verissima proprietà del letto il produrre nell' altrui vista vna verissima proprietà della cosa rappresentata, mentre col suo pennello sà fare vn opera, che produca ne' veditori vna tale apparenza. E perchè il senso mai non erra, mà ben si tal' ora il discorso, come poco fà ho cercato di prouare; molto più s'assicura dalla falsità il pittore ponendo nella sua immagine quelle proprietà dell' oggetto vero, le quali esperimenta l'euidenza del senso, che se vi ponesse quelle, che ne và con dubbiose ragioni congetturando il discorso».[33]

La técnica pictórica abocada a la poesía, para así hacer del lenguaje poético algo más objetual, más visible a los ojos —y, por ahí, muy en relación con los objetivos de la estética barroca como arte en relación con los puntos de mira de los

[33] DEL BENE / LIBRI QVATRO / DEL P. SFORZA PALLAVICINO / DELLA COMPAGNIA DI GIESV / Con la nota in fine di ciascun libro delle con- / clusioni principalmente stabilite in esso. / E con un indice abbondante delle materie. / IN ROMA, / Apresso gli Eredi di Francesco Corbelletti, 1644. / Con Licenza de' Superiori, pp. 220-221.

ideales contrarreformísticos conducentes a conmover sentimientos y afectos—, es el tema que retoma Pallavicino en la «Parte Seconda» del mismo *Del Bene,* unido a idénticos principios y defendiendo parecidos postulados que en la «Parte Prima»: «La pittura non è ella vna diligentisima imitazione, la cui lode stà tutta in rassomigliare i lineamenti, i colori, gli atti, e fin le passioni interne dell' oggetto dipinto? Nè con tutto ciò pretende quell'arte, che 'l finto sia stimato per vero, e che si rinouui negli huomini la balordaggine di quegli vccelli, i quali corsero per gustare col becco l'vue effigiate da Zeusi, ó di que' cani, e di que' caualli mentouati da Plinio, che baiarono, e nitrirano all' aspetto di cani, e di caualli egregiamente dipinti, riputandogli viui. E pur le figure dipinte, benchè per dipinte sien rauisate, pungono acutamente l'affetto (...). Altra dunque è la ragione per cui e la Poesia, è la Pittura sono accurate immitatrici del vero, e per cui con tale immitazione signoreggian l'affetto. Quanto più viuace è la cognizione, tanto è ella più perfetta, più diletteuole, e più feritrice dell' appetito. (...). Essendo più viua l'immagine che vien formata nel pensiero dall' oggetto con la specie sua vigorosa e fiammante, pur all'ora mandata da lui all' occhio, che con la specie già inuecchiata, e quasi smontata di colore, la qual' ei risueglia nell' animo per mezzo dell' vdito. Ora, quanto più simili in ogni minutissima circostanza son le fauole della poesia, ò le figure del pennello all' oggetto vero, ed altre volte sperimentato da chi o de l'vne, è mira l'altre, con tanto maggior efficacia destano elle que' mobili simolacri, che ne giaceuano dispersi per la varie stanze della memoria. E quindi risulta e più viuace l'apprensione, e più seruida la passione (...)».[34]

En su obra retórica cumbre, el *Cannocchiale Aristotelico,* Emmanuele Tesauro relaciona en muchas ocasiones el precepto horaciano de la relación fraterna entre poesía y pintura y, también, entre poesía, pintura y escultura, cristalizando todo ello, como es natural, en varias de las distintas figuras retóricas. Refiriéndose, por ejemplo, a las *Imagini erudite,* el conde

[34] *Del Bene,* ed. cit., pp. 456-457.

de Tesauro afirmará que «da queste nascono i *Concetti* sopra le Pitture, ò Scolture»[35]; pero, como es natural, cuando Tesauro haga mayor hincapié en la importancia del tema será cuando aborde la figura de la hipotiposis y, en general, todas aquellas imágenes fundadas en una relación de semejanza de la que surgirán, en relación a la pintura, *Concetti Poetici:* «Ma perche la maggior parte de' Concetti Poetici e Oratorij, è fondata nella *Somiglianza:* Vogliot' io qui darti vn faggio delle varie maniere di rappresentar viuamente la simiglianza fra due suggetti: il che principalmente ti seruirà, per concettizar sopra le Pitture o le Scolture. Peroche tali Argutezze si riducon tutte in vna sola Propositione; Questa cosa è similissima a quella. Primieramente si può rappresentar per modo si Simplice Affermatione, che questa cosa sia quella e non altra. Come s'io dicessi: Costuí non è Huomo (...)».[36] A lo que siguen las variadas formas de representación.

Posiciones e intereses parejos podemos detectar en los tratadistas españoles del culteranismo y del conceptismo, casi siempre con un punto de arranque muy preciso y que ya hemos analizado: Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso de la*

---

35 IL / CANNOCCHIALE / ARISTOTELICO, / o sia, Idea / DELL' ARGUTA ET INGENIOSA ELOCVTIONE, / che serue à tutta l'Arte / ORATORIA, / LAPIDARIA, ET SIMBOLICA, / ESAMINATA CO' PRINCIPII / DEL DIVINO ARISTOTELE, / DAL CONTE D. EMANVUELE TESAVRO / CAVALIER GRAN CROCE DE'SANTI / MAVRITIO, ET LAZARO, / QVARTA IMPRESSIONE, / Accresciuta dall' Autore di due nuovi Trattati, cioè, DE'CONCETTI PREDICABILI, ET DEGLI EMBLEMI. Con un nuovo Indice Alfabetico, oltre a quello delle materie. / DEDICATO / Al Reuerendiss. Padre / Gio. PAOLO OLIVA / Vicario Generale della Compagnia di GIESV. / IN ROMA, à spese di Guglielmo Halle Libraro / nella Piazza di Pasquino. MDC.LXIV. / Con licenza de'Superiori E Priuilegio. Hay edición moderna: Berlin und Zürich, Herausgegeben und eingeleitet von August Buck Bad Homburg v.d.H., 1968, pp. 475-476. Ver, además, para el concepto horaciano de la poesía como segunda pintura en la obra de Tesauro, el estudio de M. J. Woods, «Conceit versus metaphor in Tesauro and Gracián», *Hispano-Italic Studies,* 2 (1979), p. 4.

36 *Cannocchiale,* ed. cit., pp. 476-477.

Vega.[37] A ello viene a unirse un fenómeno que podríamos denominar de intensificación en el tratamiento del tema, tanto perceptible en las teorías de los tratadistas como, ni que decir tiene, todavía más sensiblemente detectable, en la creación poética.[38]

En la obra de Baltasar Gracián, por ejemplo, como vimos que sucedía en la de Carrillo y Sotomayor,[39] el viejo precepto horaciano y el empleo de su técnica, servirá, en este caso, para reforzar visiblemente algunos tipos de agudeza compuesta, cristalizando, además, en un tipo de figuras retóricas volcadas todas ellas a enfatizar los elementos visibles de la poesía: «Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artifi-

---

[37] Ver la o. c. de Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española,* pp. 66 y ss. Del mismo modo, la obra de Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), donde un especialista, precisamente en temas de relación entre pintura y escultura, opina: «La concepción de la obra poética, como la pictórica, se apoya esencialmente en lo visual, ese sentido que ya Herrera en sus *Anotaciones* proclamaba como *el más amado de todos los sentidos* (...). En la tendencia a la síntesis de las artes que se produce en la época, es la pintura la que preside este apretado coro. Bien expresivo es que Calderón, el que mejor logró en sus autos sacramentales este colectivismo estético, reconociera a la pintura como «el arte de las artes que a todas domina», o. c., pp. 32-33.

[38] Insiste Emilio Orozco, esta vez en su obra *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor,* Universidad de Granada, 1967: «Venimos insistiendo desde hace años, y considerándolo como fenómeno expresivo de un cambio de estilo, en el hecho de que se haga más frecuente y estrecha la relación entre la poesía y la pintura al llegar la época del Barroco. Se hace más frecuente el poeta pintor; la pintura se hace más compleja en la utilización o referencia a lo literario y el poeta maneja términos que responden a la técnica o plástica de la pintura (...)». O. c., 33-34. Ver también esta misma obra para lo que concierne a los numerosos *Diálogos de la Pintura* o *Diálogos de la Pintura y Escultura* que se escriben a la sazón tanto en Italia como en España, siguiendo las huellas de Lomazzo *(Trattato dell' Arte della Pittvra, Scoltvra et Architettvra, di Gio. Paolo Lomazzo...* Milano, M.D.LXXXV), como asimismo el fenómeno de la invasión de la terminología de las artes figurativas en poesía.

[39] Ibídem.

cioso fingido, que por la translación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprehende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, diálogos. Gran lición en este punto, aquella de Horacio, entre otras muchas muy magistrales y selectas que encarga en su juiciosa *Arte Poética,* dicha así, no porque trate en ella de lo material del metro y de las sílabas, sino de lo formal y superior de la poesía, digo de la propiedad en el decir, de la invención de los empeños, de la sublimidad de la materia, de la valentía del espíritu poético, de la bizarría del estilo, de la eminencia de la erudición, de la consecuencia en los asuntos, y de la superlativa perfección de un consumado y verdadero poema».[40]

Particular relieve tomará el tema en el discurso LVII, que Gracián dedica a algunas especies de agudeza fingida y, muy particularmente, a la de empresas, emblemas y jeroglíficos, casos límites, al cabo considerados por Gracián como de «pinturas desgajadas» que aparecen como tales por la insuficiencia y la pobreza de ingenio de las palabras: «Como esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas. Fúndase también en la semejanza del sujeto figurado en el término que se pinta y substituye, y podemos llamar el figurante (...). El mote es el alma de la pintura (...)»,[41] que, en este caso, escapa propiamente al ámbito de la poesía.

También en el siglo XVIII, la obra de Muratori, *Della perfetta poesia,* por ejemplo, acusa marcada predilección por el tema, que, en este caso, dado el enfoque retórico eminentemente imaginístico de la obra muratoniana, aparece volcado sobre las imágenes y teniendo como «fuentes de inspiración»

---

[40] *Agudeza y Arte de Ingenio,* ed. de Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), 2 vols, II Discurso LV, pp. 197-198.

[41] *Agudeza y Arte de Ingenio,* ed. cit., II, Discurso LVII, pp. 212-213.

no sólo el *Arte Poética* horaciana, sino también el capítulo XIII de la obra de Longino de *Del Sublime:* «Tanti esempi fui qui recati posso ben farci scorgere, con qual evidenza sappiano i migliori poeti rappresentar gli oggetti. Ciò, come dicemmo, s'appella dipingere, ed è una delle maggiori e più necessarie virtù del poeta; perciocchè, secondo il parer di Simonide, la poesia altro non è che una pittura parlante, ed è ben noto il detto d'Orazio: *Ut pictura poësis erit.* Aggiunse Ermogene, que questa maniera d'imitare, che questa imitazione evidente, o evidenza ed enargia, è il pregio più distinto a che la poesia possa vantare. (...). E in questo proposito, parmi che Longino potesse meglio dichiarar la sua mente, allorchè nel cap 13 del *Sublime* scrisse che il fine della poesia è il cagionar maraviglia, e che l'evidenza, o enargia è il fine della poesia (...). Io per me tengo per cosa ferma, che siccome il mirabile propriamente si cerca dalla poesia, cosí l'evidenza, o il ben dipingere con chiarezza le cose, è ancor molto più proprio della poesia, che della prosa. Ma senza perderci a intender la mente di Longino, seguiamo a dire che acconciamente il nostro Castelvetro chiamò *particolarizzazione* questo narrar minutamente i particolari delle cose. In essa a me pure sembra, come prima sembrò ad Aristotele, che sia stato eccelente Omero descrivendo egli il minuto degli oggetti, delle azioni e dei costumi in tal guisa, che a' lettori sensibilmente par di mirarle. Onde el mentovato Longino ebbe a dire, ch'egli *eikonograpsei,* cioè *dipingé immagini* (...)».[42]

Lógicamente de tal temática se hará eco la *Poética* de Luzán. Las fuentes, obviamente, seguirán siendo de extracción muratoniana[43] con algunas incursiones en la *Poética* de Cas-

---

[42] *Della perfetta poesia italiana,* con le Annotazioni critiche di Anton Maria Salvini (Milano Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821, 2 vols), Libro Primo, XIV, pp. 224-225. Las argumentaciones muratonianas en torno a las relaciones de pintura y escultura, apoyadas en los ejemplos de otros autores, continuarán a lo largo del capítulo decimocuarto.

[43] Ver *Poética,* ed. cit., cap. VII, «Del objeto de la poesía y de la imitación poética», pp. 100-101.

telvetro y las relaciones entre pintura y poesía se establecerán, una vez más, en el terreno retórico de la hipotiposis.[44]

El principio horaciano de la relación fraterna de la poesía y de la pintura, unido a las palabras simonídeas, atraviesa, pues, los siglos, como la propia retórica, sin experimentar apenas cambios. Alcanza, posiblemente, su punto álgido hacia la mitad del siglo XVIII y de ello puede dar buena cuenta la poética muratoniana. Es entonces cuando, habiendo llegado el precepto a su fase extrema de intensidad y difusión, provoca, seguramente por reacción, como apunta Gennaro Savarese «la messa a punto più rigorosa da parte di Lessing».[45] Desde luego, Savarese se refiere a las doctrinas contenidas en el célebre *Laocoonte,* en cuyo exordio el crítico alemán arremete contra la doctrina de la *ut pictura* y contra la «pseudo-crítica» —según él— que la había generado, causante, en parte, de la decantación de la poesía hacia la descripción y de la pintura hacia la alegoría.

Desde la brecha abierta por Lessing, las posiciones adversas a la doctrina horaciana no se harán esperar, aunque a decir verdad, se irán imponiendo de manera lenta, debido a la fuerte

---

[44] «(...) suelen también, frecuentemente, algunos poetas dilatarse en las pinturas, tocando todas las circunstancias y particularidades que ofrecen una imagen grande y cabal del objeto. Castelvetro distingue estas dos diversas maneras de pintar las cosas con los nombres de manera *universalizada* y manera *particularizada.* La primera pinta las cosas brevemente y como en escorzo, señalando sólo las partes más principales o más importantes para que se conciba la imagen, dejando lo restante a la imaginación del lector, que de lo que allí alcanza a ver, ya arguye, o puede argüir, todo lo demás del objeto. La segunda representa con menuda y copiosa descripción todos los miembros y todas las partes y circunstancias del objeto. Una y otra manera de pintar siendo bien hecha, es buena y loable; una y otra tiene sus parciales. Homero, Ovidio y Ariosto usan más la manera *particularizada,* Virgilio casi siempre practica la otra, (...). *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ediciones de 1737 y 1789). Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado (Madrid: Cátedra, 1974), cap. XIII, pp. 175.

[45] Gennaro Savaresse *Iconologia pariniana, Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini* (Firenze: La Nuova Italia, 1973).

determinante que sobre la crítica artística había desarrollado una convención clasicista tan antigua y de tanta autoridad. Con el tiempo, y como es sabido, la propia teoría de Lessing se pone, a su vez, en tela de juicio: «La discussione che fa Lessing dei rapporti fra le varie arti —dice, por ejemplo, Ivor Armstrong Richards— ne è irrimediabilmente rovinata».[46] En ello, tendrán que ver, y mucho, las nuevas concepciones sobre las imágenes poéticas como copias o réplicas de las percepciones sensoriales.[47]

De hecho, y aunque es cierto que las relaciones entre las artes y, concretamente, entre el arte literario y pictórico, no pueden ser ignoradas ni minusvaloradas, por ser muchos los casos en que las obras de los pintores han ofrecido a los poetas y les siguen ofreciendo materia de inspiración; y otras en que los poetas y literatos inspiraron, a su vez, a los artistas figurativos teorizando, además, en torno a su producción, lo cierto es que, como apunta Wolfgang Kayser: «Sería desconocer por completo la esencia del lenguaje poético pensar que es posible ponerle de algún modo en competencia con la pintura».[48] Así —continúa el citado estudioso—, «investigaciones profundas y de la mayor importancia, que nuevamente plan-

---

[46] «Quella 'pseudo critica' cosi la giudicava lo scrittore tedesco-aveva prodotto nella poesia la mania della descrizione e nella pittura quella dell'allegoria; poiché si è voluto far di quella un cuadro parlante, senza in realtà sapere che cosa essa possa e debba dipingere, e di questa una poesia muta, senza aver meditato in che misura possa esprimere concetti generali, senza allontanarsi dalla sua missione e diventare una maniera convenzionale di scrittura». Lessing, *Laocoonte*, a cura di E. Sola (Firenze, 1954), p. 3; citado por Gennaro Savarese, o. c., p. 4.

[47] O. c., p. 94.

[48] «Intere scuole di retorica e di critica si sono smarrite dietro questo errore. La discussione che fa Lessing dei rapporti fra le varie arti, per esempio, ne è irrimediabilmente rovinata. Non si riconoscerà mai abbastanza fermamente —continúa Richards— che il modo in cuì una figura retorica funziona non ha necessariamente nulla a che far con il modo in cui le immagini, intese come copie o repliche di percezioni sensoriali possono stare per lo scrittore e per il lettore, a sostegno delle parole di cui essa è composta», o. c., p. 94.

tearon el viejo problema de Lessing sobre los límites entre poesía y pintura [49] han llegado a la conclusión de que ni siquiera en los textos más descriptivos el que lee o escucha ve surgir verdaderas imágenes. Tengamos en cuenta, además, que las pretendidas imágenes sensoriales que puede proporcionarnos el cuadro o la *hipotiposis* difieren de lo que ya Aristóteles entendió como imagen en el libro III de su *Retórica*. La imagen poética, en definitiva, no es imagen mental simple, sino el producto de un procedimiento retórico, a menudo provocado por el fenómeno de la *translatio*, que, en todo caso, puede sobreponerse a la *descriptio* y, si se quiere, hacer «más vivo y enérgico» el espacio de la *hipotiposis*. Así, de todos modos, y como hemos visto, aun en el terreno de la *ut pictura*, lo entendieron admirablemente bien Herrera, Gracián, Tesauro o Muratori.

M.ª PILAR MANERO SOROLLA
Universidad Central de Barcelona

---

[49] *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica», 1970), p. 163.