SOMBRAS EN UN JARDÍN ROMANO: TRES ECOS DE VELÁZQUEZ EN LA POESÍA ACTUAL

SHADOWS IN A ROMAN GARDEN: PRESENCE OF VELÁZQUEZ IN MODERN POETRY

Jesús PONCE CÁRDENAS

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ccinf.ucm.es

Resumen: La obra *Vista del jardín de Villa Médicis* de Velázquez ha suscitado la atención de poetas actuales como Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno y Ramón Cote Baraibar. El presente estudio analiza los distintos enfoques de la transposición de arte en estos escritores.

Abstract: The *Garden of Villa Médicis* by Velázquez has been descripted lyrically by three Modern Poets (Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno y Ramón Cote Baraibar). This article analyses the different ways of these ekphrasis.

Palabras clave: Velázquez. *Vista del jardín de Villa Médicis*. Paisaje. Écfrasis. Aníbal Núñez. Luis Javier Moreno. Ramón Cote Bariabar.

Key Words: Velázquez. *Garden of Villa Médicis*. Landscape. Ekphrasis. Aníbal Núñez. Luis Javier Moreno. Ramón Cote Baraibar.

1. Preliminar

Durante los últimos años la relación entre la poesía hispánica moderna y las artes visuales ha sido objeto de varias aportaciones críticas de singular relevancia. La necesidad de dicho enfoque comparatista surgía a partir de un rasgo creativo digno de consideración: el marcado interés de los autores contemporáneos por las artes plásticas. Como es lógico, partiendo de un campo de investigación interdisciplinar, buena parte de tales estudios se sustenta en el milenario concepto de *écfrasis*, ya entendido como "verbal representation of visual representation" (Heffernan, 2004: 3) o —lo que, en esencia, viene a ser lo mismo— como "descripción literaria de una obra de arte visual" (Pineda, 2000: 252)[49]. A zaga de tales estudios, trataremos de delimitar en las siguientes páginas algunos aspectos relevantes de los paralelos entre lírica y pintura, examinando con detalle la reflexión que tres poetas (Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno, Ramón Cote Baraibar) han realizado sobre un mismo cuadro de Diego de Silva y Velázquez: el pequeño paisaje de la *Vista del jardín de Villa Médicis*.

Antes de acometer el examen de la imagen barroca y sus diversas proyecciones literarias, es necesario apuntar que el estudio de las transposiciones de arte consagradas al jardín velazqueño debe inscribirse, por fuerza, en un marco mucho más amplio: la visión que la poesía española ha dado de la figura y la obra de Diego de Silva y Velázquez. Haciendo un poco de memoria, en los años que median entre los albores del Modernismo y las generaciones de postguerra, los autores peninsulares e hispanoamericanos rindieron importantes tributos poéticos al creador barroco. En elogio del artista sevillano y su obra compusieron versos autores tan dispares como Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio de Zayas, Eduardo Marquina, Fernando López Martín, León Felipe, Mauricio Bacarisse, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre o Blas de Otero[50]. Como ha señalado Francisco Calvo Serraller, "el momento cumbre" de la fama de Velázquez ha de situarse aproximadamente entre "la década de 1880 y la de 1920", pero sin duda alguna ha continuado vigente desde entonces hasta hoy de forma ininterrumpida. Tras los fastos de la celebración del tercer centenario de su nacimiento (1899), la personalidad y la obra del pintor de cámara se han erigido en "tema recurrente de inspiración para casi todas las generaciones de poetas españoles", puesto que en cierto modo llegó a producirse un fenómeno tan indiscutido como el de "su entronización como genio nacional"[51]. Desde una cronología más reciente, resulta obligado asimismo evocar los versos que Claudio

* Agradezco a Mercedes Blanco, María Dolores Martos y Ángel Luis Luján las preciosas sugerencias y matizaciones que han hecho para mejorar este trabajo. También deseo testimoniar mi gratitud a Luis Javier Moreno y Ramón Cote Baraibar, así como a J. J. Lanz, M. Mudrovic, V. Vives y J. Muñoz.

[49] Junto a esta voz de origen helénico, en el ámbito de los estudios europeos tal designación convive con marbetes afines, del tenor de *transposition d'art* o *bildgedicht*. La secular alianza entre las artes visivas y el arte de la palabra (*ut pictura poesis*) constituye, sin duda, uno de los fenómenos más atractivos en el campo de estudios de la literatura comparada. De hecho, las distintas impostaciones que ha asumido la *transposition d'art* en la poesía moderna española podría inferirse del imponente caudal de ensayos consagrado a la materia.

[50] Una parte de las composiciones aludidas aparecen recogidas en el interesante florilegio cuidado por Francisco Calvo Serraller: *Poesía y pintura. Velázquez. IV Centenario*. En el listado que propongo figuran otros autores de gran interés no incluidos en dicha antología, como Antonio de Zayas Fernández de Córdoba y Beaumont, duque de Amalfi, o Fernando López Martín.

[51] Cito las palabras del profesor Calvo Serraller en la introducción a su antología de poesía de tema velazqueño (p. 16).

Rodríguez (1976)[52] y Luis Bagué (2006: 42-43) han dedicado a *Las hilanderas*, el poema al velazqueño retrato de Góngora pergeñado por Francisco Javier Ávila (1990: 16) o el soneto titulado *Sobre el ingenio*, que Santiago Elso Torralba ha consagrado a otra pieza de la etapa romana, el *Retrato de Juan de Pareja* (2012: 26-27)[53]. Tal como puede sospecharse, la significativa presencia de Velázquez en la poesía española podría dar lugar a una extensa monografía. En tono menor, aquí nos limitaremos a pergeñar un pequeño capítulo de ese deseable ensayo.

2. Un enigmático jardín barroco

Como es bien sabido, la tradición pictórica del jardín en España fue inaugurada magistralmente por Velázquez a raíz de su primer viaje a Italia. Con treinta años recién cumplidos, el artista sevillano "tenía ya una carrera asentada como pintor de corte" cuando se decidió a realizar una estancia de estudios en la capital de los estados pontificios. Uno de los mejores conocedores de la trayectoria vital y creativa del pintor barroco ha apuntado que las obligaciones áulicas constituyen "la razón principal de que no pudiera quedarse mucho tiempo" en Roma, a donde llegó aureolado por la protección del monarca español y por "una larga experiencia profesional" (Brown 2008: 397). Sobre los lienzos que pintó durante el año que se prolongó el 'viaje de estudio' aún permanecen en el aire muchas incógnitas (Colomer, 2007), desde la cronología misma de las obras —que ha suscitado alguna controversia— hasta la llamativa elección de algunos temas.

La estancia romana inspiraría al artista dos de sus lienzos más fascinantes y modernos: *Jardín de Villa Médicis (Pabellón de Ariadna)* y *Jardín de Villa Médicis (Fachada de una loggia)*. En una reciente monografía dedicada a la historia de la pintura de jardín se ha subrayado el carácter excepcional de estos dos pequeños cuadros en la trayectoria del genio hispalense e, incluso, en el propio contexto barroco:

> *Diego Velázquez ritrae in Paessagio di Villa Medici, del 1630, un dipinto realizzato senza commissione in occasione di un soggiorno in Italia, un angolo del giardino della villa romana. Il dipinto, in cui l'atmosfera del parco in estate è resa in modo molto naturale e pur sempre suggestivo, fa coppia con un altro quadro di Velázquez, sempre del 1630, che ritrae il Padiglione d'Arianna, sempre nello stesso parco. I due dipinti, in seguito accquistati dal re di Spagna, si discostano non solo dalla produzione di Velázquez ma anche dal genere di pittura di giardino contemporanea, e, ritraendo un angolo di verde lontano dalla sontuosità delle scene di corte e dalla sua sublimazione a scoppi allegorici, ma al contrario in una luce e atmosfera naturali e quasi intime che ne restituiscono il fascino evocativo, anticipano un nuovo modo di descrivere la natura che si svilupperà nel secolo successivo (Tangorra, 2011: 86).*

[52] Véase el texto recogido más tarde por el propio poeta en *Desde mis poemas*, p. 230. Un análisis detallado de dicho poema ("*Hilando* (la Hilandera de espaldas en el cuadro de Velázquez)") ofrece Juan José Lanz.

[53] El rapidísimo recuento que hemos hecho en las líneas precedentes no es, ni mucho menos, exhaustivo, pues tal cometido excede con mucho los modestos propósitos de estas páginas.

Como subraya Cristina Tangorra, ambos lienzos fueron realizados "senza commissione", es decir, que responden a un designio creativo personal, exclusivo del pintor. La creación de un ambiente que resulta, a un tiempo, "molto naturale" y "suggestivo" arroja sobre la escena una nota de intimismo, aún más evidente si se contrasta con la tendencia general en la pintura secentista de jardines, a menudo asociada a actividades de la corte o a programas de naturaleza alegórica.

La datación de los dos pequeños paisajes ha generado algún debate, ya que anteriormente se consideraban realizados durante la estancia en Roma en 1650, pero hoy día parece más aceptable una cronología mucho más temprana y se piensa que fueron pintados durante el verano de 1630. Como apunta Jonathan Brown, "los paisajes de Villa Médicis se sitúan en la vanguardia de una novedad, la pintura de paisaje al aire libre. La documentación que poseemos sobre el origen de esa práctica se debe a Joachim Sandrart, que afirmó haber sido su iniciador y haber persuadido pronto a Claudio de Lorena para seguir su ejemplo. Al parecer Sandrart y Lorena empezaron a pintar al aire libre hacia 1630, exactamente por las mismas fechas de esos ensayos de Velázquez, lo que indica que estaba en contacto con los norteños cuando éstos emprendieron sus experimentos. No se ha identificado ninguno de los bocetos que menciona Sandrart, y por lo tanto las vistas de Villa Médicis parecen ser los primeros ejemplos conocidos de paisaje *plein air*. Resultan tanto más notables si se piensa que jamás, ni antes ni después, pintó Velázquez paisajes puros" (Brown, 2008: 393-394).

En líneas generales, la crítica ha atribuido al pintor de cámara de Felipe IV una exquisita originalidad en la propia elección del asunto (el jardín concebido como pequeño cuadro de paisaje), en el estudio de la naturaleza y la luz como dos elementos que dialogan, así como en la técnica de manchas o borrones que emplea. La desconcertante modernidad de tales imágenes se evidencia en la ligereza de las pinceladas, su aparente condición de *apunte del natural* y la ejecución de ambas obras *en plein air*, de manera que algunos estudios han destacado la importante conexión existente entre estas pinturas y los jardines pictóricos del Ochocientos[54]. La sugestiva atmósfera de los cuadros, la técnica y el estilo que se adelantan dos centurias a algunas tendencias, la ignota historia personal oculta tras la gestación de las dos piezas de pequeño formato les dan un aura de misterio que hace de ellos, aun hoy, dos de los lienzos más admirados de Velázquez.

[54] Sobre el jardín finisecular puede verse el reciente estudio de Ponce Cárdenas (2013).

Jardín de Villa Médicis (Loggia) © Museo Nacional del Prado -Madrid- (España)

En uno de los cuadritos, el que representa la *loggia*, una luz fría domina la escena, presidida por el perfil sombrío de los cipreses que se elevan hacia un cielo grisáceo. La figura humana, apenas bosquejada en borrosos contornos, se limita a dos presencias anónimas dispuestas ante dicha *loggia*, clausurada con tablones dispuestos en aparente descuido y a un personaje de indeterminado perfil que se muestra desde la balaustrada. La ficha catalográfica del Museo del Prado subraya que en las dos vistas de los jardines velazqueños "aparentemente no existe un tema identificable", puesto que "los personajes que los pueblan vagan por el jardín sin interpretar una historia concreta"[55]. En el presente caso, "lo que se ha supuesto una lavandera parece extender una sábana sobre la balaustrada, mientras dos hombres abajo conversan quizá sobre la arquitectura que contemplan. A su lado un busto clásico (probablemente un Hermes) asoma entre el seto, y en la pared una hornacina con una escultura que nos recuerda el prestigio del lugar como depositario de una espléndida colección de estatuaria antigua". Como puede observarse, de forma llamativa, en un ambiente de apagados tonos, dominado por el ocre, el verde y el gris, el mayor punto luminoso lo ofrece un curioso lienzo blanco, cuya naturaleza o rasgos parecen difíciles de acotar.

Entendido como una exquisita modalidad de la pintura de paisaje, el enigma que plantea *El jardín de Villa Médicis* surge a partir de dos de los rasgos que lo definen: la exclusión de todo atisbo claro de narratividad (acotada por los especialistas del Museo como una verdadera "ausencia de tema") y la visión de un fragmento de naturaleza no idealizada, cuya magia se cifra en acotar la experiencia de un momento concreto, pues se considera asimismo una representación de la tarde.

[55] La ficha del catálogo del Museo del Prado incluye una útil valoración crítica y puede consultarse en la red: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/vista-del-jardin-de-la-villa-medici-en-roma/.

3. El espacio clausurado: Aníbal Núñez

En la trayectoria vital y literaria de Aníbal Núñez (1944-1987) ocupa un lugar destacado el poemario *Figura en un paisaje*. Editado póstumamente, el libro aparecía articulado en tres secciones, de extensión desigual: I *En pintura*, II *Vedado de poetas*, III *Capitán Hölderlin*[56]. Por cuanto ahora nos interesa, la primera parte de dicho tríptico se configuraba como una imponente colección de quince écfrasis, compuestas durante el otoño de 1974, entre el 3 de octubre y el 22 de noviembre (Núñez, 2012: 19-49). El poeta salmantino iría desgranando allí algunas de sus imágenes favoritas, alternando nombres muy prestigiosos en la Historia del Arte (Sandro Botticelli, Lorenzo Lotto, Alberto Durero, Brueghel el Viejo, Tiziano Vecellio, Velázquez, Pereda, Millet, Gauguin y Renoir) y otros quizá no tan conocidos (Altdorfer, Gerard Terboch, Millais, Böcklin). La selección de pinturas descritas viene marcada por una significativa *varietas*, ya que abraza tanto algunas obras maestras de fama universal (la *Melancolía*, *El sueño de la doncella*, *Venus con el amor y la música*, *Arearea*…) como otras piezas menos prestigiosas (*La Derelitta*, *Le fendeur de bois, Concierto*…). Esta singular selección de imágenes comprende, pues, lo grande y lo pequeño, la pintura y el grabado, el paisaje y el retrato, la *imago* alegórica y la escena mítica presidida por la sensualidad[57]. Por lo que atañe a este ambicioso libro, se ha puesto de relieve cómo se sustenta en una red de "referencias mitológicas y pictóricas, de un clasicismo riguroso" (Ríos 2005: 251). Por otro lado, la valoración del personalísimo '*museo*' anibaliano ha llevado a uno de los mayores especialistas en su obra a ver en el conjunto de composiciones que conforman *En la pintura* una gavilla de "variaciones sobre la fugacidad, la inutilidad del arte y la muerte" (Vives ed., 2009: 93).

Antes de acometer el análisis detenido del poema *Vista del jardín de Villa Médicis (Velázquez)* acaso convenga subrayar que este pequeño paisaje velazqueño forma dentro de la colección ecfrástica un sugestivo díptico con la composición *El príncipe don Baltasar Carlos*, uno de los cuadros que se integran en la serie de retratos reales que Velázquez hizo para la Torre de la Parada[58]. Sobre el jardín romano eternizado por el genio barroco, Aníbal Núñez componía el cinco de octubre de 1974 los versos siguientes:

---

[56] Compuesto en la década del setenta, el libro vio finalmente la luz -casi veinte años más tarde- en doble edición póstuma, durante el bienio 1992-1993. Una parte del mismo ha visto la luz en la excelente antología cuidada por Vicente Vives Pérez para la editorial Cátedra (2009). Contamos asimismo con una atractiva edición reciente, de la Diputación de Salamanca (2012).

[57] La imagen de Botticelli ponderada por Aníbal Núñez ha sido objeto de un bello estudio reciente: Muñoz Morcillo, 2013. En torno a las implicaciones auto-reflexivas de la écfrasis en *Cristal de Lorena*, cabe remitir a Partzsch, 2002. Sobre la poética del paisaje es de obligada cita el artículo de Vives Pérez, 2013. El cuadro de Böcklin (*Ulises y Calipso*) descrito por Núñez ha sido analizado por Ponce Cárdenas, 2014.

[58] *Figura en un paisaje*, Salamanca, 2012: 34-35. Desafortunadamente, el editor del volumen ha cometido una imprecisión, ya que ha dispuesto junto al poema la reproducción de un cuadro de Velázquez distinto al que se refieren los versos. En la reciente edición de la galería ecfrástica de Aníbal Núñez han seleccionado la imagen del *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* (1634-1635), cuando el poeta alude realmente en sus versos a *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (1635-1636). Los dos retratos pueden compararse en *Velázquez: catálogo completo*, pp. 152-153 y 162-163. Más allá de este disculpable despiste, nos interesa subrayar ahora cómo en esta otra composición anibaliana el paisaje es también objeto de una meditación lírica: "¿Indica posesión de algún paisaje / el que sirva de fondo a tu retrato? / No, alteza: acaso eso crees tú bajo ese palio / -o sobre tu montura imaginada- / que te ofrecen el roble y el artista / que lo pintó por orden del sentido / de la composición. Nadie posee / lo que no sabe ver. Si das la espalda / a todo un territorio de matices, / ¿cómo van a ser tuyas las montañas? / Son del pintor. No siempre. A veces pierde / la vista en recoger –es suya entonces- / tu candidez, tu gracia, que tampoco / será tuya por mucho tiempo,

Cuando se vayan esos tres lacayos
y cese su tarea misteriosa
—¿qué hace en la balaustrada uno de ellos
desplegando ese lienzo?: pareciera
que pone una mortaja a muertas piedras5
como si reclamaran los cipreses
un aire funeral— debo acercarme
a ver por las rendijas de esas tablas.
¿Qué habrá? No sé. La estatua
no esclarece el misterio, nada quiere10
saber: es muda piedra. Me imagino
que nada malo habrá tras ese arco
donde la sombra es sólo mera ausencia
de la luz otoñal que todo invade

(Núñez, 2009: 288; 2012: 32-33).

Desde el punto de vista de la pragmática del discurso, en el poema destaca la presencia de un yo lírico que parece estar inmerso en el espacio mismo del cuadro, conviviendo con los anónimos personajes que pueblan la escena, los "tres lacayos" citados en el endecasílabo inicial. El misterioso locutor poético se identifica en los versos como una figura impulsada por la curiosidad, como un elemento movido por el deseo de observar y comprender, pues anhela ver más allá de los espacios clausurados, sumidos en la sombra: "debo acercarme / a ver por las rendijas" (vv. 7-8), "me imagino / que nada malo habrá tras ese arco" (vv. 11-12). El aura de intriga y misterio que genera el lugar vedado se refuerza con la amplia serie de referentes que poseen una cierta naturaleza ominosa, puesto que apuntan una y otra vez a la isotopía de la muerte: el lienzo extendido en la balaustrada se asemeja a "una mortaja" (v. 5) dispuesta sobre "muertas piedras" (v. 5), los sombríos "cipreses" muestran en consonancia "un aire funeral" (vv. 6-7). Los elementos de este paisaje inquietante no aclaran nada del significado del conjunto: la estatua de la sección derecha del cuadro es tan solo "muda piedra" (v. 11), incapaz de responder al enigma que allí se plantea. Como generosamente me apunta Mercedes Blanco, en verdad "el cuadro es soberbio, y lo es porque uno se pregunta por qué [el artista ha] elegido ese ángulo de jardín, qué idea o qué concepto pudo haber detrás: y se lo pregunta porque se trata de Velázquez y no de un pintor acostumbrado a ir a caza de fugaces y confusas impresiones, como algunos modernos".

príncipe: / tu altivez borrará tu donosura, / a no ser que la muerte antes lo haga" (Núñez, 2012: 35). Puede ser interesante recordar cómo Antonio de Zayas en 1902 dedicaba al mismo cuadro un soneto parnasiano, titulado *El príncipe Baltasar Carlos*: "Destaca al fondo de árido paisaje / la incierta línea de su rostro bello, / el dorado matiz de su cabello / y el negro terciopelo de su traje. / De la alta majestad de su linaje / es el azul de sus pupilas sello / y envidia la blancura de su cuello / la blanca gola de véneto encaje. / De un arcabuz para cazar armado, / ostenta al pie de gigantesco roble /la ancianidad de su niñez marchita; / y a sus augustas plantas acostado, / del regio infante compañero noble, / un podenco magnífico dormita" (sigo el texto de la moderna edición: Zayas, 2005: 148). Es curioso apreciar cómo los dos poetas han subrayado la importancia del imponente paisaje en el cuadro, la presencia tutelar del roble y la figura frágil de un niño destinado a morir en breve tiempo, casi como si se tratara de articular en los versos una *uaticinatio ex euentu*.

La indeterminación de sentido que ostenta el pequeño jardín se puede relacionar, acaso, con la difícil identificación del yo lírico que sustenta la enunciación de los versos. Si bien es cierto que "existe una constante en la figura del poeta, que se presenta a sí mismo como un visitante meditabundo y extasiado" (Puppo, 2006: 205), no puede postularse con absoluta certeza que el locutor poético sea sin más un moderno 'espectador' que contempla la pintura barroca y fantasea con la ilusión de romper la 'barrera artística' para entrar en el lienzo y desentrañar los misterios que plantea la escena enigmática. La doble presencia de la *interrogatio* retórica abunda en esta idea de lo vedado o enigmático: "¿qué hace en la balaustrada uno [de los tres lacayos] desplegando ese lienzo?", "¿qué habrá [detrás de esas tablas]?" (vv. 3-4, v. 9). Por otro lado, creo que es lícito sospechar en esa ambigüedad estratégica la presencia de un juego latente: el *yo inquieto* movido por la curiosidad puede identificarse como cualquier visitante del museo que trata de acercarse a la imagen para comprenderla; también como trasunto del propio poeta que fantasea con la idea de entrar en el cuadro y, finalmente, como un curioso monólogo dramático en el que el *yo lírico* debe identificarse con la voz del propio Velázquez en el instante mismo que contempla por vez primera el rincón de los aristocráticos jardines romanos y se decide a eternizarlos[59].

Al estudiar las distintas manifestaciones de la écfrasis, James A. W. Heffernan apuntaba la importancia que asume en este tipo de creación inter-artística "the turning of fixed forms into narrative". A juicio del crítico norteamericano, "ekphrasis id dynamic and obstetric; it typically delivers from the pregnant moment of visual art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that visual art tells only by implication" (Heffernan, 2004: 5-6). En los versos de *Vista del Jardín de Villa Médicis*, Aníbal Núñez identifica cuáles son los embriones de narratividad que se insertan en el pequeño paisaje (los tres lacayos que desempeñan una actividad misteriosa, las tablas que acotan un espacio cerrado, sumido en la tiniebla), pero no se decide a desarrollarlos, sino que prefiere mantenerlos en la penumbra, como si se tratara de una cuestión no resuelta. El mensaje latente que parece cifrarse en esta curiosa écfrasis es que el verdadero arte no pretende dar ninguna respuesta, sino que está allí para plantear a la sensibilidad y la inteligencia una acuciante serie de preguntas.

Desde el punto de vista de la tradición literaria en la que se inscribe la écfrasis anibaliana, es obligado apuntar que la configuración 'epigramática' del poema podría ponerse en contacto con una forma clásica y cerrada como el soneto, alterada aquí tanto en el plano de las rimas como en el de la isometría. En efecto, el ejercicio ecfrástico se desarrolla a lo largo de trece endecasílabos blancos, combinados con una muestra aislada de heptasílabo (v. 9). De hecho, entre los quince textos que conforman la serie completa de *En la pintura*, nada menos que siete composiciones se remontan claramente a la tradición del

[59] Para las distintas tipologías de la enunciación lírica, véase Luján Atienza (2005). Como me apunta el citado investigador, en el caso específico de la écfrasis anibaliana, la identificación del sujeto que enuncia el poema no es algo baladí, ya que arrastra consigo una serie de implicaciones discursivas. La principal afecta al estatuto retórico de la doble *interrogatio*, que apuntábamos al inicio del comentario. En efecto, una radical ambigüedad parece contagiarse asimismo a las preguntas. De hecho, "si consideramos que el yo es un locutor moderno que pregunta por los misterios del cuadro, entonces la interrogación es claramente retórica, pues es imposible saberlo; pero si se trata de un locutor que habla 'dentro' del cuadro, entonces la interrogación no es retórica en sentido estricto, pues realmente pregunta por algo que desconoce y que podría averiguar de alguna manera". Agradezco al profesor Luján Atienza esta importante matización.

epigrama[60]. La brevedad y rigor conceptual que ostentan casi la mitad de los textos de la serie inaugural de *Figura en un paisaje* entroncan, de hecho, con este género de raíz clásica, ya que aparecen signados por la aguda concisión, la rigurosa factura formal y una intensa *brevitas* que a menudo reserva el característico fulgor conclusivo para el *aprosdóketon* o *fulmen in clausula*.

La indeterminación enunciativa de *Vista del jardín de Villa Médicis* podría verse como un signo radical de modernidad, aunque no por ello habría que descartar algunos nexos temáticos que el poema presenta con varios precedentes posibles en la tradición poética española de comienzos del siglo XX. En efecto, durante las décadas iniciales del Novecientos poetas tan diversos como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Antonio de Zayas o Fernando López Martín consagraron no pocos versos al tema del jardín, en paralelo con la obra plástica de Santiago Rusiñol y Joaquín Sorolla. En otro lugar he analizado cómo los poemas y pinturas que desarrollan el tema del jardín entre 1895 y 1920 inciden en nociones como el paso del tiempo, el triunfo de la muerte, la omnipresente turbación, la visión de la tarde y el otoño como una suerte de correlato externo de la melancolía del yo lírico… (Ponce Cárdenas, 2013: 357). Creo que la écfrasis de la pintura de Velázquez pergeñada por Aníbal Núñez, en parte, se ve inmersa en un aura sombría, acaso vinculada a cierta herencia simbolista o decadente. La muerte intuida como un presagio, el indefinido misterio, la muda presencia de las piedras y las estatuas, la luz mortecina del otoño "que todo invade" podrían quizá rendir un tácito homenaje a una línea temática que tuvo entre los modernistas alguno de sus más brillantes cultores.

4. Después de la lluvia: Luis Javier Moreno

El poeta y traductor Luis Javier Moreno (Segovia, 1946) ha desarrollado en su obra creativa numerosos puntos de contacto con las artes visuales[61]. Como ha señalado recientemente Natalia Carbajosa, el autor castellano:

> *visitante asiduo de museos y profundo conocedor del arte, ha reflejado de un modo muy particular, en sus numerosos escritos ecfrásticos, la tensión ante la deriva postmoderna de la écfrasis, a la que el poeta contemporáneo hace frente intentando empujar el límite que toda definición convencional de las artes le impone. En este sentido, los diarios de Moreno, que son en cuestiones de arte los de un verdadero connoiseur, resultan profundamente elocuentes (Carbajosa, 2013: 210).*

Más allá de esa presencia de las artes visuales en la escritura memorialística de L. J. Moreno, el sendero creativo de la écfrasis constituye uno de los cauces que más ha transitado el autor segoviano a lo largo de varias décadas. El proyecto inicial de articular una serie de transposiciones de arte referidas a un conjunto de imágenes dilectas se remonta muy atrás en el tiempo, ya que surgió en los años de residencia salmantina del escritor, en amistosa emulación con su amigo y confidente literario de entonces, Aníbal Núñez. El crítico

[60] La Derelitta, Disputa de eruditos ante El sueño de la doncella, Vista del jardín de Villa Médicis, El príncipe Baltasar Carlos, Vanitas (El sueño del caballero), Ulises y Calipso, La barca.

[61] El mejor análisis consagrado a esta materia es el ofrecido en una investigación pionera por W. Michael Mudrovic (2003).

Tomás Sánchez Santiago lo apuntaba así: "los poemas que glosan las pinturas de la primera parte de [*Figura en un paisaje* y algunos textos que confluyeron posteriormente en *El final de la contemplación*] surgieron tras repasos y comentarios que aquellas tardes de 1974 ambos jóvenes hacían de los álbumes y libros de arte que había en casa de la familia del poeta salmantino (el padre de Aníbal, el fotógrafo José Núñez Larraz, era un gran aficionado al arte) y, de pronto, surgió el juego: escribir poemas a partir de cuadros preferidos por uno y otro. Los dos poetas se pusieron a ello. El desafío estaba servido" (Núñez, 2012: 11-12). En ese ámbito de amistosa complicidad literaria, Luis Javier Moreno ha evocado recientemente los quehaceres propios y los de Aníbal Núñez en torno a la écfrasis, definiéndolos como un "entretenimiento de tardes" autumnales[62]. La elección de las pinturas dependía, exclusivamente, de los gustos personales de cada escritor, por ello no se produjeron excesivas coincidencias en la formulación de las dos series[63]. Entre las obras que merecieron la atención de ambos literatos figuran las siguientes: el *Jardín de Villa Médicis* de Velázquez, la *Batalla de Alejandro y Darío en Issos* de Altdorfer y los *Cazadores en la nieve* de Brueghel el Viejo. De alguna manera, no deja de resultar curioso que el proyecto de formar una galería ecfrástica en los años 70 surja de una colaboración amistosa entre dos poetas jóvenes, al igual que había sucedido a comienzos de siglo con dos amigos tan entrañables como Antonio de Zayas y Manuel Machado. En sana emulación, ambos acometieron, respectivamente, la escritura de los *Retratos antiguos* —publicado en 1902— y *Apolo. Teatro pictórico* —que vería la luz algo más tarde, en 1910—.

La publicación de la primera serie ecfrástica de L. J. Moreno tuvo lugar en 1992, tras la obtención del premio Jaime Gil de Biedma con el libro de poemas titulado *El final de la contemplación*. Entre las notas finales de dicho volumen, Moreno aclaraba que el título "está tomado de uno de los [textos] que lo componían, dedicado a René Magritte, el cual reproducía a su vez, puesto en singular (el original es *El final de las contemplaciones*) el de un cuadro del pintor". El sentido de dicho sintagma se refiere "a la experiencia propia sobre las formas plásticas" (Moreno, 1992: 79). La amplia y ambiciosa galería de transposiciones de arte que el creador segoviano pergeña aquí se refiere a artistas que van desde el Medievo tardío hasta la actualidad, con perfiles tan dispares como los de Hans Menling, Paul Van Limbourg, Brueghel el Viejo, Caravaggio, Van Eyck, Rubens, Velázquez, Vermeer, Miró, Mondrian, Edward Hopper o Antoni Tàpies. La segunda incursión de L. J. Moreno en los predios de la 'escritura pictórica' tomaría cuerpo en el volumen *Paisajes en el Prado* (La Moderna, Luxemburgo, 1997), donde se pergeña una "secuencia de paisajes escritos, con la peculiaridad de que todas las obras de referencia se encuentran" en la famosa pinacoteca madrileña (Moreno, 2013: 9). La incursión definitiva del autor segoviano en la escritura ecfrástica ha visto la luz recientemente, con el amplio volumen titulado *De palabra* (Moreno,

[62] Así lo hace constar en la entrevista telefónica que mantuve con el poeta el 2 de junio de 2014.

[63] Sobre el criterio personal de selección de imágenes, L. J. Moreno sostenía en fechas recientes: "Si el orden de los dos primeros apartados es arbitrario, también lo es (en la totalidad del libro) la elección de los sujetos de los textos cuya presencia es asunto de mi propia predilección; en ningún momento se me ha ocurrido escribir una historia de la pintura… Nada más alejado de mi intención; las obras y autores aquí presentados, lo están sólo por asunto de mi preferencia particular, aunque (eso sí) se trate siempre de obras y pintores de reconocido prestigio, aunque su popularidad esté sujeta a los inevitables vaivenes de modas y otras veleidades arbitrarias, ajenas al valor de las pinturas y pintores. No deseo justificar los motivos de mi elección, asunto, como he dicho, de mi exclusiva subjetividad, asunto que admite poca discusión. Tampoco deseo entrar en ningún tipo de teorización sobre las relaciones entre poesía y pintura, por interesante que el asunto sea, ni de mi posición ante tal vínculo, cuanto pueda decir al respecto es un discurso presente en los poemas… El resto sobra". Tomo la cita de Moreno (2013: 8).

2013). Los dos poemarios anteriores se recogen en este ambicioso libro, con una serie importante de cambios, adiciones y correcciones.

El texto vigésimo quinto de *El final de la contemplación* está dedicado, como el cuarto y el vigésimo séptimo, a la figura de Diego de Silva y Velázquez. Al comienzo de dicha obra L. J. Moreno consagra una interesante reflexión a *Velázquez frente al matrimonio Arnolfini de Juan Van Eyck*. Se elucubra en el poema sobre la posible admiración del artista barroco ante una pieza maestra de la pintura nórdica, ya que la celebérrima imagen flamenca formó parte de las colecciones reales españolas, hasta que fue robada por las tropas napoleónicas. El antepenúltimo poema de la serie lleva por título: *Velázquez: retrato de la reina Mariana de Austria*. Frente a esa doble consideración de Velázquez como pintor en la corte madrileña, Luis Javier Moreno dedica un poema de amplio vuelo al pequeño paisaje romano, bajo el título *Velázquez. Jardín de Villa Médicis, la gruta*:

Están las cosas como están las cosas:
la espalda es una espalda frente el aire,
tanto en la dimensión de su volumen
como en la precisión de su contorno
que acentúa el asunto teatral de los gestos5
en las hembras distinguidas que llegaban de Italia.
Italia era un recuerdo de promesas
y es el jardín de enfrente
de la ventana de su habitación.
Ahora, por fin, al cabo de los años, 10
Italia es una casa distinguida
en la parte más alta de Roma, donde habita.
Es verano, está el cielo sobre la Villa Médicis
nublado, y hace un viento sofocante
que agita por la copa las ramas más endebles15
de los chopos lombardos. Un trueno rompe el aire…
Cierra el pintor los ojos un momento
y se ve recorrer una calle hacia el río
cuando ha empezado ya a caer la lluvia.
La tormenta no es larga, ha salido al jardín20
y observa a los criados descolgar la cortina
sobre la balaustrada…
Están las cosas como están las cosas:
el bochorno ha cesado, la atmósfera no es tensa
y diluyen las nubes su gris en el azul más.25
Vuelve a la habitación que da al paseo
y desde la ventana, sobre un lienzo
comienza a perfilar el lugar del jardín
en el momento de su luz más tierna,

antes de que las sombras se hagan graves30
y no desequilibren con su peso
la claridad difusa que permiten las nubes

(Moreno, 1992: 65-66; Moreno, 2013: 59-60)[64]

El *incipit* de la composición aleja el texto poético de toda posible solemnidad, ya que remite a un giro de sabor eminentemente coloquial: *las cosas están como están*. La aseveración se repite, como una constatación obvia, en el verso vigésimo tercero, remachando la idea de lo inmediato o lo directamente perceptible. Se diría que este decidido alejamiento del entorno "sublime" del gran arte entraña, de alguna forma, la voluntad inquebrantable de acercar la obra a la vida, por ello el resto de la composición podría verse como una suerte de micro-relato lírico en tercera persona, que plantea cómo se gestó el pequeño *Jardín* velazqueño.

A la manera de una originalísima visión asociada a la intrahistoria, Luis Javier Moreno decide inventar un "marco" para el espacio real plasmado en el lienzo: Italia "es el jardín de enfrente / de la ventana de su habitación" (vv. 8-9)[65]. Para el artista educado en el taller sevillano de un pintor humanista como Pacheco, para el pintor de cámara acogido triunfalmente en la corte del joven Felipe IV, la cultura y la sociedad italiana podían representar el refinamiento estético y la libertad de los sentidos. La sensualidad de la pintura mitológica, vedada a la mayor parte de los pintores españoles, podría aparecer aludida en "las hembras distinguidas que llegaban de Italia" así como en "el asunto teatral de los gestos" (vv. 5-6). Tras la tormenta que ha sumido el pequeño espacio natural en una luz tamizada, Velázquez "desde la ventana / sobre un lienzo pequeño comienza a perfilar / el lugar del jardín donde ha olido la lluvia / en el momento de su luz más tierna" (vv. 20-23). Se diría que en el acto creativo protagonizado por el pintor sevillano hay un cierto vuelo de introspección o serenidad prerromántica, como si se tratara de dar cuenta de una pasajera "emotion recollected in tranquillity", según el celebérrimo aserto de Wordsworth en el prefacio a sus *Lyrical Ballads*. La valoración lírica de L. J. Moreno coincide, pues, con la

[64] El texto fue sometido por el poeta a un exigente proceso de revisión, en el que se aprecian varias sustituciones, adiciones y supresiones. La primera variante aparece en el v. 2 "la espalda es una espalda sobre el aire" > "la espalda es una espalda frente al aire". Se introducen varios cambios de relieve entre los vv. 13-17: "Es verano, / está el cielo nublado sobre la Villa Médicis / y un viento sofocante agita por la copa / las ramas más endebles de los chopos lombardos / y llueve. / Un trueno rompe el aire / impregnado en aroma de la tierra mojada, cierra el pintor los ojos un momento" > "Es verano, está el cielo sobre la Villa Médicis / nublado y hace un viento sofocante / que agita por la copa las ramas más endebles / de los chopos lombardos. Un trueno rompe el aire… / Cierra el pintor los ojos un momento". En la primera versión del poema, el verso 22 es más amplio: "que sobre la balaustrada dejó el viento" > "sobre la balaustrada…". Después del verso vigésimo tercero, el poeta ha suprimido el siguiente fragmento: "se detiene Velázquez / frente a la condenada con madera / entrada de la gruta: un arco en arquitrabe / de las arquitecturas soñadas de Palladio, / abajo otros sirvientes perturban las estatuas". El verso 25 ha experimentado algún cambio: "y comienzan las nubes / a diluir su gris en un azul más limpio" > "y diluyen las nubes su gris en el azul más". Los versos 26-29 han sido sometidos a intensa reescritura, con alguna supresión: "Vuelve a la habitación que da al paseo / que termina en la gruta / y desde la ventana, sobre un lienzo pequeño / comienza a perfilar / el lugar del jardín donde ha olido la lluvia / en el momento de su luz más tierna" > "Vuelve a la habitación que da al paseo / y desde la ventana, sobre un lienzo / comienza a perfilar el lugar del jardín / en el momento de su luz más tierna".

[65] Ese mismo tipo de encuadre para la visión de un jardín desde la ventana contaba con un notable precedente en la tradición hispánica moderna, ya que Juan Ramón Jiménez había ejecutado en su etapa juvenil numerosas variaciones sobre dicho tema (Iglesias Feijoo, 1983).

percepción que los críticos han tenido de ese cuadro: "resulta muy singular [en esta obra] el tipo de impresión" que se intenta transmitir "de la naturaleza: no es una visión inmutable e intemporal de un fragmento de jardín, sino que parece existir la voluntad de reflejar la experiencia de un momento"[66].

Frente a la recreación breve y enigmática pergeñada por Aníbal Núñez, en la écfrasis de Luis Javier Moreno el entorno creativo del artista barroco asume una función principal, de ahí que el léxico de la pintura aparezca diseminado a lo largo de la entera composición: *dimensión, volumen, precisión, contorno, gestos, lienzo, perfilar, luz, sombras, claridad*. La visión del pintor desde la ventana del palacete romano de la Villa Medici se convertirá en una obra de pequeño formato y portentosa modernidad: la evocación de dicha imagen que el poeta plantea en sus versos trata de explicar por qué se justifica la presencia de diversos elementos en la escena. Si el cuadro está iluminado por una luz tenue, el escritor revela a los lectores que se pintó después de una pequeña tormenta, cuando aún la fronda estaba húmeda por la lluvia reciente. Si todo parece sumido en una paleta mortecina, el literato justifica esa gama de grises, ocres y verdes apagados por tratarse de una escena de atardecer veraniego, justo antes del inminente triunfo de las penumbra: "en el momento de su luz más tierna, / antes de que las sombras se hagan graves / y no desequilibren con su peso / la claridad difusa que permiten las nubes" (vv. 30-32). Los tres "lacayos" que en el texto de *Figura en un paisaje* desarrollaban una acción misteriosa, aquí se limitan a ejercer una actividad anodina: "observa a los criados descolgar la cortina / sobre la balaustrada" (vv. 21-22).

De alguna manera, la explicación "intrahistórica" de la imagen velazqueña evidencia uno de los rasgos de la escritura de Luis Javier Moreno, un autor introspectivo empeñado a menudo en destacar "la fluidez e inestabilidad de las posiciones de personaje, autor implícito y lector", al tiempo que pretende surcar "la línea borrosa entre el arte y la vida" (Mudrovic, 2000: 33)[67].

5. La tarde romana que pasa: Ramón Cote Baraibar

La obra del poeta e historiador del arte Ramón Cote Baraibar (Cúcuta, 1963) presenta a los lectores una de las voces más interesantes de la literatura colombiana actual. Hace casi una década, con un exquisito volumen concebido a modo de *galería* o serie ecfrástica, el escritor obtuvo uno de los premios más ambicionados del panorama hispánico: el III premio "Casa de América" de poesía americana. El poemario galardonado ostenta un título de alcance simbólico, ya que juega con la idea de una pinacoteca ideal concebida para el

[66] Remito nuevamente a la ficha catalográfica del Museo del Prado.

[67] El poema *Velázquez. Jardín de Villa Médicis, la gruta* ha dado pie a una interesante reflexión reciente de Natalia Carbajosa (Carbajosa, 2013: 215-218), ahora bien nada se dice en la misma de los posibles paralelos del texto con los versos de *Velázquez frente al matrimonio Arnolfini de Juan Van Eyck*. En esta otra composición el poeta reflexiona asimismo sobre la visión del artista y contrapone las luces más idóneas para contemplar en las cámaras palaciegas la obra maestra nórdica: "La aurora del verano / es infiel al color matizado del alba […]. / Diego Velázquez prefiere los matices del invierno…" (Moreno, 1992: 17). El espejo curvo de la conocida pintura septentrional permite al escritor lanzarse a una meditación sobre la presencia de espejeantes juegos en los cuadros velazqueños: desde la *Venus del Espejo* al "rectángulo turbio" de las *Meninas*. Como en un jardín de senderos que se bifurcan, a la manera de un laberinto de espejos enfrentados, la *contemplación* de la obra de arte se erige en otro modo de creación, si uno logra admirar el cuadro "desde el punto en que todos, mirando, somos reyes" (Moreno, 1992: 19).

disfrute de su imaginario poseedor y de los afortunados visitantes llamados a recorrerla: *Colección privada*.

Frente a la sección inicial de *Figura en un paisaje* o frente a la amplia gavilla de transposiciones de arte que pergeña L. J. Moreno en *De palabra*,[68] se podría sostener que la macro-estructura del libro de Cote plantea una suerte de reflexión 'museográfica'. A lo largo de ocho *Salas*, el *lector-espectador* llega a contemplar un ciclo de treinta y ocho obras pictóricas puestas en poesía. El entero libro se organiza a manera de un díptico, ya que las tres primeras *salas* agrupan a los *Maestros antiguos*, en tanto que las cinco restantes se reservan para los *Maestros modernos*. Esa disparidad estructural (cinco frente a tres) no aparece tan descompensada en el recuento final de las obras que allí se evocan, puesto que en la sección de antiguos pintores encontramos dieciséis pinturas y en la de los creadores modernos apenas veintidós. Dentro de la variopinta 'colección privada' que nos propone visitar Cote Baraibar figuran nombres tan conocidos como los de Massaccio, Antonello da Messina, Paolo Uccello, Pisanello, Leonardo, Patinir, Brueghel, Durero, Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Velázquez, Piranesi, Francesco Guardi (primera sección) junto a los de Goya, Friedrich, Cézanne, Valloton, Bonnard, Soutine, Juan Gris, Marcel Duchamp, Paul Klee, Giorgio Morandi, Balthus, Rothko, Edward Hopper, Antonio López… (Segunda sección).

El indudable interés del volumen ha motivado que un poeta y crítico tan atento como Luis García Montero le dedicara algunas reflexiones valiosas:

> *Ramón Cote Baraibar opta en su libro, y es de agradecer, por la precisión y la sencillez. Porque una aventura de estas características podía haber desembocado en el culturalismo, la pedantería y el espectáculo erudito, males poéticos a los que nos tiene acostumbrados la literatura de referencias estéticas. La pedantería es a la poesía culta lo que el derramamiento volcánico a las pretensiones telúricas, un espectáculo demasiado superficial. Ramón Cote, sin embargo, habla del arte a través de versos limpios y desnudos, buscando la intensidad en la mirada y en el recinto de la emoción intelectual. Esta es la opción poética de Ramón Cote Baraibar, que se plasma en la calidad, la belleza y el valor reflexivo de su Colección privada (García Montero, 2003: 110)*[69].

La valoración que hace el intelectual granadino parece surgida de una toma de posición previa, ya que se inscribe de lleno en una de las acres polémicas que escinden la poesía actual en —al menos— dos bandos irreconciliables. Las palabras de García Montero testimonian de alguna manera cómo la écfrasis puede convertirse asimismo en otro campo de batalla para confrontar dos posiciones poéticas de difícil conciliación: la denominada *poesía de la experiencia* y la estética del *culturalismo*. Por supuesto, la visión no es para nada unívoca. Si en el párrafo citado se elogia sin paliativos que el escritor colombiano no haya incurrido en el 'error' de dejarse llevar por "la pedantería" y el "espectáculo erudito", otros críticos han acusado a Ramón Cote Baraibar de haber cometido, precisamente, ese 'crimen de lesa majestad culturalista' en algunos poemas. Muy claro es el juicio de Selena Millares a este propósito: "roza Cote en algún momento los peligros de la erudición o el descriptivismo frío, como en el poema al *Jardín de Villa Médicis* de Velázquez, o en la exquisitez preciosista dedicada a veces a Balthus y a Cornell, o a Rothko, cuyos rojos le evocan al poeta un sol

[68] Cada una a su modo ofrece dos tipologías diversas de 'serie ecfrástica' donde no percibimos un orden nítido.

[69] El texto completo de la reseña de Luis García Montero puede consultarse también en la red: *http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/coleccion*-privada.

desangrado *como un ciervo sacrificado en Delfos*" (Millares, 2004: 79). Al confrontar las distintas opiniones de García Montero o Millares parece evidenciarse que el escurridizo umbral de la dosis de "erudición" o "culturalismo" que cada crítico estima aceptable en un poema responde al gusto personal de cada uno, pues parece basarse más en prejuicios asentados con anterioridad que en parámetros objetivables.

Para aquilatar los valores presentes en *Colección privada* considero necesario que nos acerquemos al fenómeno desde la orilla opuesta, donde Guillermo Carnero establecía variados matices y distinguía cómo:

> *existen dos grandes ámbitos de experiencia. El primero lo forman los acontecimientos de la vida cotidiana; son materia poética si afectan a la sensibilidad. Lo son también, en el mismo caso, los que pertenecen a la experiencia de segundo grado, la que procede de la Literatura, la Historia o las Artes. Esos dos ámbitos —lo cotidiano y lo cultural— aparecen natural y espontáneamente entrelazados en el funcionamiento real del pensamiento y en la generación, exploración y formulación de la emoción […]. El imaginario cultural no se superpone a un discurso nacido originariamente sin él, ni responde a un prurito de ennoblecimiento retórico o decorativo; funciona de por sí, empapando la experiencia cotidiana y en simbiosis con ella; y además —y eso es lo que me importaba hace treinta años— se convierte en un procedimiento innovador de la expresión de la intimidad, y de superación del intimismo primario, en tanto permite dar cuenta de la experiencia cotidiana a través de la cultural y superar el lenguaje lexicalizado del yo lírico neorromántico, transponiéndolo al de un él —un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte— o al de un ello —una obra literaria o artística—, con el que el yo se expresa por analogía. Una operación en la que la novedad y la sorpresa adquieren un horizonte infinito, como lo es el acervo cultural en que puede nutrirse (Carnero, 2000, 266-267).*

La reflexión del catedrático alicantino permite apreciar la hondura y alcance de un poemario tan complejo como el que elabora Cote Baraibar. A mi juicio, en el conjunto de écfrasis que integran su *Colección privada* confluyen las sensibilidades del creador literario y del historiador del arte, formando un solo tejido poético en el que lo sonoro y lo visual adquieren densidad de concepto gracias a la erudición noticiosa que le es inherente a un estudioso de la pintura. Enjuiciar los poemas por el tono más o menos erudito que ostenten no parece así un enfoque oportuno.

Como era esperable, la écfrasis más reciente que hemos localizado del *Jardín* velazqueño se encuentra en la sala tercera de la pinacoteca verbal urdida por el escritor colombiano. El poema está encabezado por una dedicatoria a Álvaro Mutis y ello responde, como ha querido revelarnos el escritor en una carta datada el veintitrés de abril de 2013, a una experiencia juvenil muy personal: el jardín velazqueño "es un cuadro que siempre me ha encantado por su misterio, por su 'falta de historia', su falta de 'anécdota' y [durante los años que estudiaba Historia del Arte en la Universidad Complutense] siempre que iba con Álvaro Mutis al Prado nos parábamos frente a ese cuadro y después nos íbamos a ver a su *Infanta Catalina Micaela*, de Sánchez Coello, cuadro que, como sabrás, convirtió en un gran poema. Ese poema ahora visto en perspectiva, creo que también activó ese resorte interno que tenía oculto y que daría como resultado la escritura de esos poemas que componen *Colección privada*". Bajo la luz precisa de esa nota personal, leamos ahora el poema *Jardín de Villa Médicis. Velázquez*:

Ya no soy ese joven que llegara a Italia
para aprender en sus talleres y claustros y palacios
los codiciados secretos de la pintura.
Ahora ocupo el cargo de pintor de cámara de la corte
y he venido nuevamente a Roma5
con el único propósito de adquirir obras de arte
para la colección de su majestad Felipe IV.
Esta tibia tarde de septiembre
regreso como entonces al Jardín de Villa Médicis
y mientras repaso en mi memoria10
los nombres de algunos pintores ilustres
—Tiziano, Veronés, Correggio, Caravaggio—
observo a un par de hombres cancelar con unas tablas
una noble puerta de piedra que se alza delante de unos pinos.
Al respirar en el jardín el dulce aroma del azahar15
que me hace revivir de repente mi infancia en Sevilla,
una voz me pide que abandone por un momento mis funciones,
que me olvide de mi dedicación y entrega a los demás
y guarde sólo para deleite mío testimonio de estas horas.
Entonces cierro los ojos y suplico al cielo20
que sea capaz de repetir más tarde en la tela
esta efímera felicidad que ahora me acompaña,
antes de que mi propia memoria,
como la puerta de piedra que están cubriendo,
no me reconozca y me impida la entrada.25
Al verme contemplar la pintura desde lejos
el rey me pregunta qué singular acontecimiento allí se refleja,
qué oculta alegoría pretendo enunciar,
pero solamente acierto a responder que es la tarde, majestad,
solamente la tarde romana que pasa 30

(Cote Baraibar, 2003: 42).

Desde el punto de vista enunciativo, el poema se distingue, en primer lugar, por el uso de un artificio tan marcado como el monólogo dramático. No se trata de un caso aislado en el poemario, puesto que en otros textos de *Colección privada* puede apreciarse la misma finta lírica, tal como había notado Luis García Montero[70]. Más allá de la identificación de una

[70] "A veces los poemas se plantean como monólogos dramáticos, en los que el pintor justifica la lógica de su creación. Velázquez evoca la nostalgia que sintió en una tibia tarde de septiembre, la efímera felicidad que late en el *Jardín de*

voz lírica concebida desde la personalidad y las circunstancias históricas del artista barroco, creo que el rasgo más llamativo de la composición viene dado quizá por el escurridizo juego de saltos temporales. A la hora de identificar la estructura del poema, creo que ésta viene impuesta por la cesura cronológica que se evidencia desde los versos finales. En efecto, entre los versos 1 y 25 el lector parece seguir apresuradamente el *stream of consciousness* del creador en el instante en que contempla el jardín del palacete romano y, llevado de una alegría interior, se decide a inmortalizarlo en el lienzo. El paisaje no sería, pues, una muestra de obra realizada *en plein air*, sino la reconstrucción de un escenario de "efímera felicidad" llevada a cabo por el pintor algo más tarde. En ese marco cronológico, bastante específico, se produce a su vez un salto temporal hacia el pasado: los perfumes que identifican el espacio ajardinado activan, a su vez, la memoria de Velázquez, que se siente transportado hasta los parajes sevillanos de su infancia. Al modo de una pequeña tesela, quizá no deba descartarse en los versos 15-16 la presencia de un sutil, escondido homenaje a un fragmento memorable de Antonio Machado: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero" / "Al respirar en el jardín el dulce aroma del azahar / que me hace revivir de repente mi infancia en Sevilla".

En ese zigzagueante juego basado en el contraste de tiempos y sensaciones, los siete versos iniciales contraponen el cometido y la función que el pintor desempeñaba en sus dos viajes a Italia. El adverbio "ahora" (v. 4) indica que la voz velazqueña se sitúa en la segunda estancia romana, la de 1650, y explicita cuál es la tarea que le ha encomendado el monarca: "he venido nuevamente a Roma / con el único propósito de adquirir obras de arte / para la colección de su majestad" (vv. 4-7). En efecto, la misión del pintor de cámara en Italia estaba motivada por la "decoración de los nuevos apartamentos del Alcázar, a cargo de los cuales estaba según el nombramiento, en 1647, como 'veedor y Contador de la fábrica de la pieza ochavada'. Refiere Palomino que había sido enviado por el rey en su segundo viaje a Italia 'con embajada extraordinaria al pontífice Inocencio X y para comprar pinturas originales y estatuas antiguas y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan" (Harris, 2003: 46-47). Así pues, en el arranque de la composición el cortesano maduro, firmemente instalado en el aula regia, se muestra consciente de contar con la confianza del soberano y evoca por contraste cuál era el sentido de su viaje a Roma veinte años atrás: "ya no soy ese joven que llegara a Italia / para aprender en sus talleres y claustros y palacios / los codiciados secretos de la pintura" (vv. 1-3). De alguna manera, estos versos iniciales sirven asimismo para explicitar uno de los pasos formativos obligatorios de un artista de éxito en la Edad Barroca, tal como subrayara Jonathan Brown: "para un pintor no italiano del siglo XVII, el viaje a Italia se consideraba deseable, si es que no obligatorio. En 1600 la cultura artística italiana había adquirido ya un prestigio sin rival, lo que quería decir que todo pintor que aspirase a lograr fama y fortuna debía dominar sus preceptos y sus prácticas. Desde Italia los teóricos del arte habían proclamado las virtudes de la pintura italiana y las habían validado los coleccionistas principescos, que se disputaban las mejores obras de los pintores más renombrados" (Brown, 2008: 387).

La segunda agrupación estrófica ofrece la estampa de un pintor *flâneur* que impulsado acaso por la nostalgia vuelve a recorrer las verdes sendas de la Villa Medici, aquella aristocrática morada en la que se había hospedado veinte años atrás, durante el verano de 1630. Las meditaciones de este caminante extranjero por los jardines romanos le llevan

Villa Médicis, y Balthus se las entiende con los laberintos de su deseo al imaginar a *Katia leyendo*" (García Montero, 2003: 110).

hacia algunos de los más eximios representantes del arte italiano de los siglos XVI y XVII: la tétrada que forman Tiziano Veccellio, Paolo Veronese, Correggio y Michelangelo Merisi da Caravaggio. Perdido en sus pensamientos, de repente la vida cotidiana aflora y contempla una escena que se le quedará grabada: "observo a un par de hombres cancelar con unas tablas / una noble puerta de piedra que se alza delante de unos pinos" (vv. 13-14).

Podría considerarse que los versos 15-19 desempeñan una función axial en el poema, ya que acotan el instante en el que en la mente del pintor surge la idea de elaborar el cuadro. El impulso creador surge de la alianza de dos pensamientos: la identidad olfativa con los paisajes perdidos de la infancia (el perfume de la flor del naranjo) y la llamada de esa suerte de *daimon* interior, que le dicta en su conciencia la necesidad de hacer perenne con su arte el instante fugaz. La creación surge así completamente desasida de tareas, obligaciones y servidumbres, pues el paisaje intimista nacerá no por "dedicación y entrega a los demás" sino "sólo para deleite" de Velázquez y como silente "testimonio de estas horas".

La cuarta agrupación estrófica se configura como una pequeña plegaria ("cierro los ojos y suplico al cielo" v. 20), en la que se plantea tanto el poder de la memoria, capaz de retener el efecto visual de lo directamente aprehendido, como la portentosa virtud del arte, que tiene el poder de "repetir en la tela" y fijar en imagen la sensación de una "efímera felicidad" (v. 22). El símil sirve además para engarzar la actividad externa antes contemplada ("observo a un par de hombres cancelar con unas tablas / una noble puerta de piedra que se alza delante de unos pinos") y la acción interior de generar imágenes o experimentar sensaciones, continuamente amenazada por el olvido o el deterioro físico y mental que conlleva el paso del tiempo ("antes de que mi propia memoria, / como la puerta de piedra que están cubriendo, / no me reconozca y me impida la entrada").

Como en un truco de prestidigitación, la última agrupación estrófica se distancia de las anteriores por mor de la elipsis narrativa. Del instante volandero de fugaz alegría experimentado en el jardín romano en 1650, de repente el lector se ve transportado a la corte de Madrid, a un momento indeterminado, posterior al regreso a España. En estilo indirecto, asistimos ahora al diálogo entre el soberano y el artista. El monarca interroga a Velázquez acerca del sentido que cabe atribuir al enigmático lienzo de pequeño formato, pues los parámetros de la época inclinan la balanza de la interpretación a favor de un oculto cifrado, según las claves de la alegoresis: "el rey me pregunta qué singular acontecimiento allí se refleja, / qué oculta alegoría pretendo enunciar" (vv. 27-28). La respuesta del pintor muestra la misma sencilla desnudez del paisaje evocado: "es la tarde […], solamente la tarde romana que pasa" (vv. 29-30).

La plenitud vital y artística experimentada por Velázquez durante el *soggiorno* romano fue objeto de la reflexión creativa de Antonio Buero Vallejo, que evoca en el texto de *Las Meninas* los momentos de alegría y sosiego vividos por el artista lejos del tráfago de la corte. En un parlamento dirigido a su propia esposa, Velázquez hace la siguiente confesión:

> *Cuando respiras el aire y la luz de Italia, Juana, comprendes que hasta entonces eres un prisionero… Los italianos tienen fama de sinuosos; pero no son, como nosotros, unos tristes hipócritas. Volver a España es una idea insoportable y el tiempo pasa… Al segundo viaje ya no podía resistirla: llegué a pensar en quedarme (Buero Vallejo, 1999: 85).*

Tanto en la dramatización descarnada de Buero como en el monólogo dramático de Cote, para ese Velázquez imaginado Italia encarna el lugar de la estética y la sensibilidad, el sitio donde se funden de manera transitoria el deleite personal y la dignidad del arte. Cada

uno a su modo, los dos escritores identifican el recuerdo de la estadía romana al modo de un pequeño *paraíso perdido*[71].

6. Afinidades electivas: a modo de conclusión

Como ha puesto de relieve una reciente aportación crítica, en el mundo contemporáneo "muchos poetas han convertido la evocación de la pintura en un tema importante de su creación literaria. En ellos, la experiencia de contemplar un cuadro se traduce en un escrito sobre pintura y configura una pequeña selección a modo de galería de la memoria" (Martos, 2012: 85). A zaga de tal reflexión es obligado apuntar ahora cómo los tres autores aquí estudiados han compuesto en un momento clave de su trayectoria la composición de una sección completa de un poemario o un entero libro bajo la enseña de una *colección ecfrástica*, como si de un *museo verbal* se tratara. Aníbal Núñez inauguraba la serie con el conjunto de textos que conforman *En la pintura*, apartado inicial de *Figura en un paisaje* (1974); partiendo de un proyecto común, en paralelo con el anibaliano, décadas más tarde Luis Javier Moreno reuniría el amplio conjunto que componen todos sus poemas ecfrásticos en *De palabra* (2013); a inicios del nuevo siglo, Ramón Cote Baraibar acometía un ambicioso programa de arquitectura textual en *Colección privada* (2003).

Como recuerda Aurora Egido, las analogías entre la poesía y la pintura implican "cuestiones de poética y retórica, pero también de historia y de sociología" (Egido, 1990: 165). En el caso que nos ocupa, el ejemplo del *Jardín velazqueño* evocado por Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno y Ramón Cote Baraibar permite intuir algo acerca de cómo funcionan las afinidades electivas en tres autores modernos, ya que la selección de un cuadro considerado 'menor' o marginal en la producción de un artista barroco universalmente conocido podría tener algunas implicaciones interesantes. Lejos de referirse a la "Biblia" de la pintura occidental (*Las Meninas*), a los archiconocidos retratos de monarcas y príncipes de la corte, al conjunto variopinto de los bufones, a las solemnes *Historias* o *Fábulas* (*La túnica de José, La fragua de Vulcano, Los borrachos, La rendición de Breda*), el lienzo de pequeño formato que ensalzan los autores de hoy permite acceder a la "interioridad" del artista en un momento en el que, al no estar constreñido por el imperativo de encargo alguno, se decide sin más a pintar aquello que desea. El *Jardín de Villa Médicis* transfigurado en la lírica moderna se erige así en una suerte de *jardín interior*, donde convergen el artista y el poeta.

[71] Pese al interés que reviste tal cotejo, no puedo detenerme aquí en examinar las significativas coincidencias que presentan algunos lienzos verbales de *Colección privada* con otras écfrasis, debidas a la pluma de autores anteriores, como Antonio de Zayas, Aníbal Núñez o Jesús Ferrero. En una carta datada el 23 de abril de 2013, el poeta colombiano me hacía llegar, con suma generosidad, algunas noticias sobre el posible paralelo con transposiciones de arte afines: "Jamás he oído ni leído a Antonio de Zayas. En cuanto a Jesús Ferrero recuerdo que cuando [yo] vivía en Madrid publicó su *Bélver Yinn* que nunca leí y me arrepiento por no haberlo hecho. En cuanto a Aníbal Núñez, no leí ese poema hasta hace un par de años, lo que me alegró porque es un gran poeta". La elección coincidente del tema de algunas écfrasis de Cote Baraibar, por ejemplo con un soneto del parnasiano Antonio de Zayas (retrato de una dama, por Pisanello) o el caso del jardín velazqueño que aquí se examina (poema de Aníbal Núñez) deben considerarse, pues, puramente fortuitas. En la misiva, con todo, el poeta y crítico de arte da alguna otra interesante noticia sobre qué autores le sirvieron como estímulo para abordar el ejercicio ecfrástico: "Lo que sí tengo clarísimo es el origen de mi escritura de los poemas sobre cuadros: la lectura de *Astrolabio* primero y de *Sepulcro en Tarquinia*, después, de Antonio Colinas fueron la pieza fundamental. Recuerdo también que leyendo *Rayuela* quedé muy impresionado por la descripción que hace de esa *Expulsión del Paraíso* de Masaccio. Pero tuvieron que pasar veinte años para que pudiera escribir esos poemas".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1999). *Poesía y pintura. Velázquez IV Centenario*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.

ALBERTI, R. (2005). *A la pintura*. Madrid: Visor.

ÁVILA, F. J. (1990). *Aquel mar de esta orilla*. Madrid: Hiperión.

BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006). *El rencor de la luz*. Talavera de la Reina: Colección Melibea.

____ (2012). "Pasajeros en el museo. Poetas frente al lienzo". En *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, L. Bagué Quílez (ed.), 61-76. Madrid: Verbum.

BROWN, J. (1999). "Entre tradición y función: Velázquez como pintor de corte". En *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, 51-66. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones El Viso.

_____ (2008). "Velázquez e Italia". En *Escritos completos sobre Velázquez,* 387-403. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

BUERO VALLEJO, A. (1999). *Las Meninas*, V. Serrano (ed.). Madrid: Espasa Calkpe (Austral).

CARBAJOSA PALMERO, N. (2013). "La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno". *Signa* 22, 205-226.

CARNERO, G. (2000). "Preámbulo a la lectura de *Verano inglés*". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minerva Baetica* 28, 265-267.

COLOMER, J. L. (2007). "De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia". En *Fábulas de Velázquez*, 133-159. Madrid: Museo Nacional del Prado.

COTE BARAIBAR, R. (2003). *Colección privada*. Madrid: Visor.

DE LA FLOR, F. R. (2012). *La vida dañada de Aníbal Núñez*. Salamanca: Editorial Delirio.

EGIDO, A. (1990). "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura". En *Fronteras de la poesía en el Barroco*, 164-197. Barcelona: Crítica.

ELSO TORRALBA, S. (2013). *Descripción de cuadros para Guillermo*. Pamplona: Ediciones Eunate.

GARCÍA MONTERO, L. (2003). "Reseña de *Colección Privada*". *Estafeta del viento. Revista de Poesía de la Casa de América* 4, 108-110.

HARRIS, E. (2006). "La misión de Velázquez en Italia". En *Estudios completos sobre Velázquez*, 45-77. Madrid: C.E.E.H.

____ (2006). "Velázquez and the Villa Medici". En *Estudios completos sobre Velázquez*, 167-177. Madrid: Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

HEFFERNAN, J. A. W (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago-London: University of Chicago Press.

IGLESIAS FEIJOO, L. (1983). "Función del marco en la poesía del primer Juan Ramón". En *Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo II, 365-377. Huelva: Diputación de Huelva.

JAKOB, M. (2005). *Paesaggio e Letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki.

LANZ, J. J. (2011). "*Hilando*, de *El vuelo de la celebración* (1976) o el acontecer del canto". *Campo de Agramante* 16, 91-104.

____ (2012). "*Dibujo de la muerte*: écfrasis e imitación artística en la poesía de Guillermo Carnero". En *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, A. del Olmo y F. Díaz de Castro (eds.), 111-136. Sevilla: Renacimiento.

LUJÁN ATIENZA, A. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco / Libros.

MARTOS, M. D. (2008). *Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología*. Málaga: Universidad de Málaga.

____ (2012). "El espejo de la tradición. Reactivación de la tópica barroca y las relaciones entre las artes en la poesía del siglo XXI". En *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, L. Bagué Quílez (ed.), 77-90. Madrid: Verbum.

MILLARES, S (2004). "*Ut pictura poesis*. Ramón Cote Baraibar, *Colección privada*". *Quimera* 249, 78-79.

MORÁN TURINA, M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I. (1999). *Velázquez. Catálogo completo*. Madrid: Akal.

MORENO, L. J. (1992). *El final de la contemplación*. Madrid: Visor.

_____ (2013). *De palabra*. Cáceres: Diputación de Cáceres-Institución Cultural el Brocense.

MUDROVIC, M. (2000). "La *poesía de la experiencia* rediviva: empatía y juicio, vida y arte en *Cuaderno de campo* de Luis Javier Moreno". *Hispanic Poetry Review* 2, 1, 7-34.

____ (2003). "Food in Paint and Print: Death and Representation in Ekphrasis Poems by Luis Javier Moreno". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28, 1, 263-280.

MUÑOZ MORCILLO, J. (2013): "Aníbal Núñez: écfrasis como ejercicio de traducción e interpretación". En *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*, Rosamna Pardellas Velay (ed.), 93-105. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

NÚÑEZ, A. (2009). *La luz en las palabras. Antología poética*, Vicente Vives Pérez (ed.). Madrid: Cátedra.

____ (2012). *Figura en un paisaje. Gormaz a sangre y fuego*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

PARTZSCH, H. (2002). "La mirada extranjera de Aníbal Núñez". *Boletín Hispánico Helvético* 0, 59-73.

PINEDA, V. (2000). "La invención de la écfrasis". En *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 251-262. Cáceres: Universidad de Extremadura.

____ (2004). "Lecturas comparadas de poesía visual". *Salina. Revista de Lletres* 18, 249-261.

____ (2010). "La écfrasis como *exemplum*: clave y diseño de *Ninfa y pastor, por Tiziano* de Luis Cernuda". *Bulletin of Hispanic Studies* 87.4, 431-455.

PONCE, J. y PRIMO, C. (2012). "Armand Godoy o la écfrasis decadente". *Analecta Malacitana Electrónica* 32, 133-153.

PONCE CÁRDENAS, J. (2013). "*Era una tarde de un jardín umbrío*. Trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura". *Bulletin Hispanique* 115.1, 305-358.

____ (2014). "Tradición literaria y figuración icónica: la écfrasis en Aníbal Núñez y Luis Antonio de Villena". En *Leer y entender la poesía. Poetas en la estela del 68*, J. J. Lanz (ed.), Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha (en curso de publicación).

PUPPO, M. L. (2006). "*De ruinas y cristales*: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez". *Revista de Literatura* LXVIII. 135, 199-219.

RÍOS, F. J. (2005). "*Arrebatada palabra*. La obra poética de Aníbal Núñez". *Fortunatae* 16, 249-257.

RODRÍGUEZ, C. (1994). *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.

TANGORRA, M. C. (2011). *Il giardino e la pittura*. Firenze: Angelo Pontecorboli Editore.

VIVES PÉREZ, V. (2008). "La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna española (notas para una restitución generacional)". *Revista de Literatura* LXX. 140, 597-621.

____ (2013). "Materia de visión. Una poética del paisaje en Aníbal Núñez". En *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*, Rosamna Pardellas Velay (ed.), 153-165. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

ZAYAS, A. de (2005). *Obra poética*. Ed. Amelina Correa. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Recibido el 20 de agosto de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.