

LAS ARMAS DE LA POESÍA: LOS POEMAS DE LOS DIÁLOGOS DE LA PINTURA DE CARDUCHO*

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

adrianj.saez@unive.it

Entre las muchas razones por las que brilla el Siglo de Oro, seguramente tenga un lugar especial la coincidencia entre sendas camadas de artistas y poetas excepcionales, que retuercen las ideas de su tiempo, logran verdaderos *capolavori* para la historia y —en pocas palabras— ponen patas arriba el panorama coetáneo. Además, esta revolución es tanto paralela como simultánea, porque unos y otros se conocen, tratan y hasta trabajan mano a mano según alcances, funciones y sentidos diversos. Del amplio abanico posible de interacciones artístico-poéticas, en esta ocasión se pretende examinar la participación comprometida de un grupo de poetas del entorno de Lope de Vega dentro de una fuerte polémica artística. El ensayo se estructura en tres puntos: luego de una primera introducción al conflicto con sus motivaciones y personajes, sigue el análisis de la andanada de poesías al caso y se acaba con unas ideas finales, siguiendo los sagaces acercamientos de Sánchez Jiménez (2015a y 2015b) al haz de cuestiones que se arremolinan en torno al poema lopesco¹.

* Este trabajo se enmarca en los proyectos «SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna» (FFI2014-54367-C2-1-R del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y «VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna» (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

¹ Asimismo, se relaciona con la edición de Sánchez Jiménez y Sáez (2018), con estudios de González García y Urquizar Herrera.

1. EN EL NOMBRE DE LOPE: UNA ANDANADA DE ARTISTAS Y POETAS

Y es que la historia artística en el siglo xvii está marcada decisivamente por una serie de polémicas y tensiones que acompañan —a modo de *chiaroscuro*— al triunfo de una cohorte de grandes artistas, al tiempo que favorecen grandemente la progresiva conformación del concepto de pintura española. En la toma de conciencia en torno a esta idea capital y las reflexiones teóricas se suma una actitud militante compartida por pintores y poetas que prueba tanto una renovación de la hermandad clásica —*ut pictura poesis* mediante— como la consciente consolidación y reivindicación de una tradición nacional en ambos campos (Portús, 2012).

En este sentido, la razón de ser de esta alianza se encuentra tanto en las comunes aspiraciones de prestigio como en asuntos más de tejas abajo, porque el diálogo picto-poético es un auténtico nudo gordiano que abraza cuestiones puramente estéticas (poética, retórica) pero que alcanza igualmente a asuntos prácticos (economía, valoración social) (Egido, 1990: 165)². De hecho, tras los cantos de sirena de la tratadística más estupenda se esconde una preocupación fundamental para los pintores: los impuestos y el reconocimiento social anejo. Así, en verdad la unión de pinceles y plumas se refuerza con la campaña contra los sucesivos intentos de imposición de la alcabala, que minaban la campaña en marcha por la dignificación de la pintura al equiparar a los artesanos con los artistas, entre otras razones.

La *querelle* se extiende en el tiempo ramificándose en varias etapas (1625-1633, 1638-1640, 1671 y 1676) y desde el asalto inicial los pintores cuentan con la colaboración —tan solidaria como interesada— de los poetas, que desarrollan una defensa del arte que se entiende como una apología *pro domo sua*. En la primera polémica se encuentra ya el tono habitual de esta alianza con la intensa contribución de los poetas, que participan activamente en dos de los tres principales alegatos pictóricos de la época: aunque la veda se abre con los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) de Butrón, un tratado armado como un gran mosaico de argumentos eruditos y *auctoritates* variopintas, la colaboración poética es fundamental tanto en el *Memorial informatorio por los pintores* (1629) como en los *Diálogos de la pintura* (1633, pero con colofón de 1634) de Vincenzo Carducho, amén de otra serie de textos menores y un sinfín de pasajes diseminados aquí y allá³.

² Para estos y otros detalles, véanse Gállego (1976), Díez-Monsalve Giménez y Fernández de Miguel (2010), Sánchez Jiménez (2011: 136-144), Cruz Valdovinos (2012), García Reidy (2013: 63-66) y Sánchez Jiménez y Sáez (2018).

³ Nombre (Vincenzo, Vicencio, Vincencio, Vicente) y apellido (Carducho, Carducci) bailan según se dé más acento al origen italiano o la vida española. Ver respectivamente Sánchez Jiménez y Sáez (2018), así como Andrews, Roe y Noble Wood (2016) y Bass y Andrews (2016). Dentro del resto de textos, brilla la silva «El pincel» de Quevedo: ver Cacho Casal (2012).

De uno a otro cambia tanto el elenco como la modalidad de participación: así, en el primer texto polifónico hay un poco de todo (predicadores como Juan Rodríguez de León, juristas como Jerónimo Butrón, historiadores como Lorenzo Vanderhamen) y solo tres poetas (Lope de Vega, José Valdivielso y Juan Jáuregui), mientras que en el segundo el diálogo de Carducho da cabida a siete poetas (más otros tres poemas de regalo entre medias)⁴; asimismo, se pasa de una gavilla de textos (alegatos y deposiciones) de valor teórico reimpresos al final del volumen a poemas, con lo que en un segundo momento los ingenios desenvainan sus verdaderas armas en el combate por los pintores.

Estas son las armas de papel, las armas de la poesía, y el cambio tiene toda la razón de ser del mundo, porque al frente de este fuego cruzado se encuentra Lope, como cabecilla de una serie de ingenios que toman la pluma para batirse por la pintura. Así, toma el testigo de Butrón, que al parecer había comandado la embestida multidisciplinar del memorial. Pero las cosas no son tan sencillas, porque realmente la orquestación de la campaña picto-poética es compartida: según explica Sánchez Jiménez (2015b), la iniciativa primera (artística) es de Carducho, que seguidamente pide la colaboración poética de Lope y su círculo. Para ello, la relación entre el pintor y el poeta debía de ser muy íntima, porque —entre otras cosas— era una simbiosis ideal por la que Carducho se beneficiaba de la fama y el poder lopescos para dignificar y reforzar su batería de argumentos, mientras que Lope se valía de los artistas en su defensa del natural y la lucha contra los cultos, aun a costa de supeditar ciertas ideas a su amistad y entorno (Sánchez Jiménez, 2013).

Claro como el agua se ve en un parlamento donde Carducho —por boca del Maestro— da cuenta de que el texto de Lope es una obra de encargo acerca de cómo la pintura «[a]fectuosamente suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita Parca»⁵:

Pedí al famoso frey Lope de Vega, que, con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos, dijese algo a este pensamiento y me envió esta silva: léela advertido, para que, absorto a la maravilla, celebres la excelencia de la pintura, sino es que con la viva presencia de los objetos que te ofrece el poema, pare la artificiosa armonía de las potencias y sentidos (V, f. 80v).

De hecho, se incluye un pequeño texto de Lope tras la silva, como aldabonazo final del quinto diálogo:

⁴ Y añádase el capote de otros personajes en los preliminares, según recuerda Lawrence (2016: 37-42).

⁵ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía con ocasionales retoques de ortografía y puntuación, a excepción de la silva lopesca, que procede de Sánchez Jiménez y Sáez (2018: 246-248).

Señor mío, si yo hubiera retratado a la pintura como Vuestra Merced la tendrá pintada, los dos hubiéramos conseguido el fin deste intento, pero pues ella ha de abonar mi ignorancia, quedaré consolado de que le ofrezco estos requiebros, como a dama que quise tanto desde que nací a sus puertas. Dios guarde a Vuestra Merced (V, f. 82v).

Y luego viene el grabado, según una estructura que —con variaciones— generalmente se compone de una cadena de diálogo-poema-grabado donde la conversación didáctica se redondea con una doble imagen (la evocación ecfrástica de la poesía y el grabado) a modo de resumen del tema de cada jornada⁶. Sin entrar en detalles, al valor mnemotécnico se añade un pequeño *paragone* entre poesía e imagen, pues la fuerza visual de algún poema supera al propio grabado: así, en el arranque del segundo diálogo el Discípulo dice que la lectura de «los versos que anoche me diste», le han hecho pensar que «podías escusar el dibujo, según forman, hablan y pintan a los sentidos, y con no menos dulzura que el canto [de los pájaros] que escuchas» (f. 38r).

Volviendo a la camarilla de poetas, todos —o casi— son miembros del círculo lopesco: José de Valdivielso es uno de sus amigos más cercanos desde su primera —y polémica— estancia en Toledo (1590-1591), así como miembro de su corte poética; fray Diego Niseno era otro compadre y colaborador del grupo Lope-Montalbán (Tobar Quintanar, 2010: 131-133); el lugar del doctor y poeta Miguel de Silveira parece deberse más bien a la admiración (Blanco, 2013 y 2017); Antonio de Herrera Manrique parece ser un poeta joven poco conocido, responsable del *Güerto florido* que se incluye como continuación al *Huerto desecho* (1633) (Asensio, 1963: 26-27; Carreño, 2007: 168-169, n. 496); con Francisco López de Zárate participa en la Academia de Medrano y se cruzan poemas y dedicatorias; y cierra la fila Juan Pérez de Montalbán, amigo y discípulo predilecto de Lope (Dixon, 2013a y 2013b). En prueba de esta relación, baste recordar la presencia de muchos de ellos (Valdivielso, Niseno, Silveira, López de Zárate y Pérez de Montalbán) en el *Laurel de Apolo* (1630: I, vv. 441-445; VII, vv. 175-187; IV, vv. 142-145; III, vv. 259-265 y VII, 298-310, respectivamente), así como en varias epístolas lopescas⁷.

Por si fuera poco, la elección tenía otra buena razón de ser, ya que varios habían sacado a relucir sus plumas en alabanza y defensa de la pintura: con Lope

⁶ Ahora, los corolarios de cada diálogo comentan los grabados, pero no siempre los poemas. Las ilustraciones, diseñadas con las figuras de la *Imagologia* de Ripa como modelo y realizadas posiblemente a partir de dibujos de Carducho, fueron realizadas por los grabadores Francisco Fernández y Francisco López (Kubler, 1965: 440), quizás espolcados por un retrato de Lope conocido por su primer testamento (4 de febrero de 1627), donde aparece con «una Envidia pintada» (Portús, 2008: 138; Sánchez Jiménez, 2015b: 108-109).

⁷ Sobre Lope, ver la estupenda semblanza de Sánchez Jiménez (2018).

y sus mil y una relaciones con el arte abriendo camino (Sánchez Jiménez, 2011), le siguen Valdivielso con al menos otro poemita al texto de Butrón («A la apología por la pintura, de don Juan de Butrón») y López de Zárate con todo un manojuelo de poesías pictóricas («Al retrato de Inocencio X», «A Pedro Pablo Rubens, famoso pintor flamenco», etc.) (Pérez d'Ors, Fisher y Mountjoy, 2007: 234, n.º 2).

2. UNA ANDANADA POÉTICA

Con este bagaje, la ráfaga poética está compuesta por una galería de ocho poemas (uno más siete), más otros tres poemitas entremetidos⁸:

1. Los dos primeros corren a cuenta de Valdivielso (las silvas «A Vicencio Carduchi, Protógenes deste siglo» y «Con desvelo estudioso», preliminares y diálogo II, s.p. y f. 37r-v).
2. Un soneto de fray Diego Niseno («De su afán estudioso conducido», III, f. 45v).
3. Una canción de Silveira («Los vivientes anima», IV, f. 63r-v).
4. Una silva de Lope («Si cuanto posible en lo imposible», V, ff. 81r-82v).
5. Una lira de Herrera Manrique («Aquel pintor primero», VI, f. 106r-v).
6. Una canción real de López de Zárate («Si ofende a las virtudes el que canta», VII, ff. 128v-129v).
7. Y la silva final de Pérez de Montalbán («En superior lugar estoy sentada», VIII, f. 162r-v).

Las cuentas no son exactas, porque —seguramente para tomar impulso— tras el poema preliminar el primer diálogo queda vacío, para que desde el segundo cada sección se acompañe de un poema, más tres casos de poesías entremetidas en el cuerpo del texto (el soneto «Cogió una tarde Febo su pincel» de un ingenio anónimo, y los tercetos dantescos «No guardaré el rigor de los preceptos» de Bartolomé Leonardo de Argensola y «Comienza luego a conocer los senos» de Lupercio Leonardo de Argensola, respectivamente en los diálogos 4, 5 y 7, ff. 47v, 68v y 122v).

Estos poemas tienen un valor de *commento* e ilustración, ciertamente, pero la andanada picto-poética gana fuerza porque —salvo el poema paratextual— los textos mantienen una relación directa con los grabados incluidos en el libro: así, la silva de Valdivielso («Con desvelo estudioso») que cierra el segundo diálogo parece ilustrar los dos primeros grabados y especialmente el segundo («*Ratione et labore, non voluptate et otii*» e «*In vanum laboraverunt*»), «Con método y trabajo,

⁸ En los preliminares, consta un epigrama latino «En alabanza del autor» del maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.

no placer y ocio» y «Lo intentarán en vano», I y II, ff. 24r y 36r); el soneto de Niseno recrea la tercera imagen («*Ad magna praemia per magnos pervenitur labores*»), «Se llega a grandes recompensas a través de grandes esfuerzos», III, f. 46r); la canción de Silveira glosa el grabado («*Pictoribus promiscum obicetum atque poetis*»), «Objetivo común de pintores y poetas», IV, f. 64r); la silva de Lope hace pareja con una imagen alegórica de la pintura («*Ars magna naturae renovat omnia*»), «El gran arte renueva todo lo que existe en la naturaleza») y cierran juntos el dialogo (V, ff. 81-83r)⁹; a la lira de Herrera Manrique sigue otro grabado («*Ut ars naturam, ut pictura Deum*»), «El arte es a la naturaleza, lo que la pintura a Dios», VI, f. 107r); la canción real de Zárate es muy similar a la imagen («*Ipsi fecit nos et nos ipsi nos*»), «Él nos hizo a nosotros y nosotros a nosotros mismos», VII, f. 130r); y, finalmente, el poema de Pérez de Montalbán se remite al último grabado («*Liberalium lux artium excelsa*»), «La más alta luz de las artes liberales», VIII, f. 163r). Se trata, por lo tanto, de dos buenos ejemplos de poesía xilográfica, que realizan écfrasis de grabados¹⁰. Con este panorama, parece que el plan de Carducho comprendía una serie de grabados (la portada y ocho más), que ofreció en su mayoría (menos el primero) a un grupo de poetas del entorno de Lope «para que los glosaran en un fascinante ejercicio de écfrasis» (Sánchez Jiménez, 2015b: 106). De este modo, los poemas de los *Diálogos de la pintura* son doblemente artísticos porque encomian la pintura valiéndose además del arte (grabados), precedidos por una alabanza del artista al uso¹¹.

Efectivamente, la primera silva de Valdivielso («A Vicencio Carduchi, Protógenes deste siglo») queda al margen de la serie ecfástica tanto por su situación en los preliminares como por su naturaleza genérica, ya que se trata de un encomio al artista, según un esquema epigramático bien conocido en la época (Ponce Cárdenas, 2012, 2013a y 2013b), que Valdivielso amolda a su práctica paratextual, y que —como una especie de parásito— le permite engarzarse a la perfección con el texto mayor (Baldissera, 2017). El poema se organiza a partir de un apóstrofe directo a Carducho por parte de las pinturas, que trazan un elogio en dos secciones y con otras tantas ideas artísticas combinadas: así, una primera parte (vv. 1-25) proclama la victoria de Carducho sobre dos célebres pintores clásicos («Parrasio y Apeles, de todos vencedores, / de los tuyos [pinceles] vencidos», vv. 3-5) por la gran capacidad ilusionista

⁹ Sánchez Jiménez (2015b: 104 y 106) señala que la segunda silva de Valdivielso «ilustra tanto el segundo grabado como posiblemente este primero, aunque tan solo en una mínima parte», «una relación parcial y remota».

¹⁰ Para otros casos, ver Garzelli (1998), Ponce Cárdenas (2015) y Boadas (2016).

¹¹ Es la diferencia que va de la modalidad ecfástica a la variante para-ecfástica, según Ponce Cárdenas (2014: 13-38). Pero ojo: al menos en un ejemplar (Biblioteca de Catalunya, signatura Esp. 133-8.º, disponible en Google Books) las imágenes están trastocadas y se presentan en otros lugares.

de Carducho, que logra hacer hablar a sus imágenes («en la línea menor que distribuyes, / animas movimiento, aliento influyes»; «produciendo / formas que, sin hablar, están viviendo; / formas que, sin vivir, están hablando», vv. 9-10 y 18-20) con una fuerza afectiva adicional («afectos», v. 7); seguidamente, la segunda parte (vv. 26-53) se centra en los honores merecidos, con el favor de los «tres Filipos» (v. 26, en referencia a Felipe II, Felipe III y Felipe IV) que, cual nuevos «Lisipos» porque con sus obras esculpen «almas / [...] en bronce» (vv. 27-29), retoman el *exemplum* clásico, y la invitación a formar parte de la *Accademia del Disegno* de su patria Florencia con el honor de «los laureles» (v. 35), en un ejercicio de «capitalización» del prestigio cultural de la *città-stato* (Bass y Andrews, 2016: 1.311) que, por cierto, remite a un pasaje de los *Diálogos de la pintura* (I, ff. 10v-13r). De hecho, este guiño florentino y especialmente la mención de la nobleza («[...] le ennobleciera / si noble no naciera», vv. 36-37) solo se explica a la luz del texto del tratado («[I]os académicos que fueren desta academia, quedan nobles ellos y sus hijos, cuando de suyo no lo sean», I, f. 11v), en una nueva muestra del alto grado de hilván con el contexto y el texto de los poemas. El cierre insiste en el manejo de la idea de la pintura como *poema silens* y revela todavía más su capacidad parlante (*vox sola deest*):

Cesen, oh, pues, las dudas,
si vivimos o no, por vernos mudas,
que dice majestad nuestro silencio,
de severas no hablamos,
si bien decimos mientras más callamos:
«Vida nos dio Vicencio;
vida nos dio, mas tan agradecida
que, si vida nos dio, le damos vida»
(vv. 46-53).

La segunda silva de Valdivielso ya inicia la unión con las imágenes, pues se entrelaza desde el *incipit* («Con desvelo estudioso», v. 1) con la defensa de la erudición y el trabajo representados en el primer grabado («*Ratione et labore...*») y, además de encomiar la «traducción» de la verdad en la pintura («luces / la verdad, admirada / de verse cuando al lino la traduces / en el rasgo menor ejecutada», vv. 7-10), realiza sobre todo una descripción al detalle de la segunda imagen («*In vanum laboraverunt*»):



[IMAGEN 1]. «*In vanum laboraverunt*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, II, f. 36r.

Así, el retrato de Valdivielso se corresponde punto por punto con el grabado: el «joven» sentado en un «lugar arduo» (vv. 3-4), escoltado por las figuras de la Verdad con una antorcha en la mano y la Paciencia tras el lienzo que le conducen a la fama (representados en vv. 11-16, con menciones directas a las alegorías y al «laurel»), mientras sufre el acoso atrevido del «escuadrón [...] susurrante» y «malicioso» que con su «zumbido ignorante» trata de escalar «la difícil cumbre» (vv. 17-18, 25 y 41), que representa el ataque de la envidia, una cuestión que

vuelve a unir el mundo del arte con el círculo de Lope (Portús, 2008; Sánchez Jiménez, 2015b: 106-109).

Pese a que no hay ningún comentario al respecto en el texto de los *Diálogos*, el soneto de Niseno conecta en breve formato con el tercer grabado, de tema similar al anterior:



De su afán estudioso conducido,
la cumbre ocupa el joven alentado;
de la inmortalidad acompañado
y del honor a que anheló, asistido.
De los que como brutos han vivido
ya cercenó la Parca el copo hilado;
consumelos el tiempo acelerado
y el cielo los condena a eterno olvido.
¡Oh, ignorancia de aquel que se prohíbe
la vida, aun cuando vive, pues no quiere,
feliz, lograr la vida que recibe!
Y así dos veces muere, pues se infiere
que con el ocio muere cuando vive
y con la vida acaba cuando muere.

[IMAGEN 2]. «Ad magna praemia per magnos pervenitur labores», V. Carducho,
Diálogos de la pintura, III, f. 46r.

Nuevamente se trata de una imagen presidida por tres figuras, donde un joven coronado y armado de pinceles va escoltado por sendas representaciones del honor y la inmortalidad, victorioso frente a la muerte (simbolizada en la Parca con la guadaña) y el tiempo (una figura alada con un reloj de arena en la cabeza) que se sitúan a ambos lados de la imagen, según una disposición descrita en los dos cuartetos del soneto, para pasar en los tercetos a la lección final, con el elogio del trabajo y su justa recompensa junto a la crítica del ocio como una segunda muerte.

La canción de Silveira, a su vez, se presenta como un resumen que anticipa el cuarto grabado («*Pictoribus promiscum...*»), «jeroglífico» dedicado al «pensamiento de la simpatía de la pintura y de la poesía, y la eficacia y fuerza que han de tener en la imitación y en mover», así como en recuerdo de que «ambas artes emplearon plumas y pinceles, teniendo por objeto a la misma naturaleza» (IV, f. 62r):



[IMAGEN 3]. «Pictoribus promiscum obicetum atque poetis», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, IV, f. 56r.

Si en la imagen la Naturaleza se presenta en el centro con la cornucopia y un ave (en representación del mundo vegetal y animal, respectivamente), mientras un pintor y un poeta tratan de reflejarla en sus obras en una suerte de *paragone*, el poema de Silveira se remite a varios elementos del grabado: la Naturaleza («docta sin arte», v. 2) con su poder vivificador (vv. 1-18) es el tema principal, con los «pechos» (v. 8, hasta cinco en la imagen) con los que cría a los animales y la cornucopia («Amaltea floreciente copia», v. 18), los dos «imitadores» con el dueto de la poesía como pintura parlante y la pintura como poesía muda («una en voces canoras, / la otra en sombras de pinceles mudos», vv. 19-22), pero siempre con la difícil labor de *imitatio* de la Naturaleza (vv. 25-36).

Significativamente situado en el centro de los *Diálogos* de Carducho se presenta la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible» de Lope, bien estudiada por Sánchez Jiménez (2015a y 2015b) como un ejemplo ideal para entender el manejo del arte del poeta, junto con su potencia gráfica (*enárgeia*) y su capacidad para valerse de un «estilo elevado y cuasi cultista» cuando lo juzgaba oportuno (2015a: 151). En buena ley, el poema va a juego con la imagen más compleja y rica del volumen («*Ars magna...*»):



[IMAGEN 4]. «Ars magna naturae renovat omnia», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, V, f. 83r.

En breve, el poema lopesco se organiza como una suerte de «escala de Jacob de la pintura» (Asensio, 1983: 45) que realmente comprende cuatro secciones marcadas por la hipotiposis (Sánchez Jiménez, 2015a):

1. La imagen angélica y el vuelo hacia la deidad (vv. 1-17), que pone sobre la mesa la capacidad de la pintura para representar a la divinidad todo lo humanamente posible («cuanto fue posible en lo imposible», v. 1).
2. La fuerza del arte para dar forma a las ideas (la *electio* y la *correctio*, más la alusión al *paragone*) y vencer al paso del tiempo y de la muerte (vv. 18-35), que en la imagen aparecen derrotados a ambos lados de la pintura.
3. El poder resucitador del arte (vv. 36-57), que da nueva vida a «hazañas, libros y memorias» (v. 37) e «ilustres sabios, capitanes fuertes» (v. 48) que son el grupo de personajes situados en el tercio inferior del grabado, en un nuevo triunfo frente a la escultura («túmulo de mármoles sombríos», v. 47).
4. Una invocación final a la pintura como reina de las artes (vv. 58-92), con mención de cuestiones técnicas como la perspectiva (con que «acercas lo mas lejos», v. 70), una enumeración a modo de *aleph* de todos los elementos posiblemente representados por la pintura (vv. 76-89) y el elogio de su dignidad, que enlaza con la reivindicación de los *Diálogos*. Así es el final:

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

Aquí y allá se encuentran elementos religiosos, pero el argumento divino está en el corazón del poema de Herrera Manrique y del grabado anejo («*Ut ars...*») (imagen 5).

Así, la imagen de Dios disponiendo los astros en el cielo en la esquina superior derecha se corresponde con el «pintor primero» que dispone «el mundo», es «origen del lucero» y se da «a conocer por la pintura» (vv. 1-3 y 6) con que se inicia el poema, según otro tópico clásico (*Deus pictor*) que equipara la creación al arte. Este contraste estructura tanto la imagen, que carea la obra divina en la mitad derecha con la labor pictórica en la izquierda, como el poema, con el elogio del autor primero (vv. 1-24) frente al «pintor famoso» y su copia del natural (vv. 25-48), en una comparación a cuatro bandas (arte-naturaleza, pintura-divinidad) que hace bueno el lema del grabado («*Ut ars naturam, ut pictura Deum*»). De hecho, junto a la invitación al atrevimiento («Logra cuanto pensares / y piensa siempre porque mucho logres», vv. 37-38), la función de modelo de la imagen es clara, porque Herrera Manrique dedica el final del texto a Minerva (vv. 43-48), que es la figura femenina situada tras el lienzo.



[IMAGEN 5]. «*Ut ars naturam, ut pictura Deum*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VI, f. 107r.

Con una dosis de amonestación a decir del Maestro («reprehendiendo y alabando»), la canción de López de Zárate se dedica a la alabanza de un asunto religioso fundamental («las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe») y «del autor» (VII, f. 128r), en diálogo con la imagen oportuna («*lpsi fecit...*»):



[IMAGEN 6]. «*Ipsi fecit nos et nos ipsi nos*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VII, f. 128r.

En este caso, no hay una comparación entre dos planos escindidos, sino la representación de Cristo y la Virgen como modelos al vivo para la pintura del artista, que significativamente es el evangelista san Lucas, que según la tradición también era pintor. Con esta clave como guía, López de Zárate aborda tres cuestiones fundamentales de la teoría artística de la época (Pérez d'Ors, Fisher y Mountjoy, 2007: 233-236): 1.º la potencia de la pintura como lenguaje, que «es sin lengua y sin voz tan elocuente» porque logra dar «glorias callando, / siendo aún más que si hablara sentencioso» (vv. 5 y 10-11); 2.º la gran capacidad para mostrar afectos y emociones de cara al público («en lo marcial mostrando furores, / en la piedad lo blando, / almas en lo amoroso», vv. 7-9); y 3.º la concepción de la función sagrada del pintor, que debe controlar las

técnicas, emplearlas en el arte religioso y tratar de tener «a moral perfection [...] and even a certain kind of sanctity» en imitación del modelo evangélico, a lo que se podría añadir —cual cuarto punto extra— la victoria del pincel «tan valiente» como el arte ideal sobre otras opciones hermanas como la escultura y la arquitectura, ya que logra convertir «en mármores colores» y levantar «jaspeadas pirámides» (vv. 1-3).

Para acabar, el último disparo de Pérez de Montalbán vuelve a dar voz a la pintura, en écfasis de una imagen del arte sentada que recuerda al segundo grabado (imagen 7).



[IMAGEN 7]. «*Liberalium lux artium excelsa*», V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, VIII, f. 163r.

Si ya varias de las parejas de imágenes y poemas habían ensalzando a la pintura como el arte más cercano a Dios, este último dueto la proclama como el arte de las artes y con toda la potencia del parlamento en primera persona: así pues, se presenta «[e]n superior lugar [...] sentada» (v. 1) y la parte del león del texto se dedica a una éfrasis de la pintura por sí misma (vv. 1-42), que explica el sentido de las palmas que la coronan como símbolo de la gloria «por la perpetuidad que a todo he dado» (v. 18), la antorcha (o «hacha») por «la luz preclara [...] / que de las otras artes doy felice» (vv. 29-30) y los «dos globos» terráqueo y celeste sobre los que se sitúa como «señal notoria» de que —*imitatio* mediante— «a lo divino y a lo humano alcanza» (vv. 37-42). Solamente hay un pequeño cambio —más que desajuste—, porque en el grabado porta en la mano izquierda la paleta con los pinceles sobre un lienzo, mientras que en el poema se declara que su «mano un libro ofrece», que para más detalles va «abierto», porque ella misma es un «libro mudo» que enseña «lo presente, pasado y lo futuro» (vv. 3 y 19-24), una variación que puede considerarse un tributo al topos de la poesía *muta* o un guiño —todo lo sutil que se quiera— al libro de Carducho en el que se insertan grabado y poesía con su importancia.

Con este bagaje, queda la victoria en el *paragone*: acorde con el lugar en el trono por encima del resto de las artes (música, escultura, arquitectura, etc.) que en la imagen —y solo ahí— se distinguen con claridad por sus atributos, en el texto finalmente la pintura se dice *primus inter pares* del resto de artes porque las comprende a todas junto a «los números, los puntos y las partes» (v. 46), por la sencilla razón de ser un arte que sigue el ejemplo divino (vv. 49-54) que, asimismo, después ha gozado del apoyo de Carducho como el «Apolo que al mundo la publique» (vv. 55-60). Así las cosas, la tanda poética de los *Diálogos* se cierra con un elogio doble del arte pictórico y de Carducho.

Por último, queda por ver rápidamente la función de los tres poemas insertos en otros tantos pasajes de los *Diálogos*: «Cogió una tarde Febo su pincel» de «un ingenio devoto desta edad» (IV, f. 47v); «No guardaré el rigor de los preceptos» de Bartolomé Leonardo de Argensola; y «Comienza luego a conocer los senos» de Nuño de Mendoza, que *a priori* parecen tener un valor ornamental y secundario.

El primero, con la extraña anonimía dentro de una entrega poética donde importan tanto los textos como los nombres y apellidos, es un «epigrama» dedicado a la pintura «como mano de Dios» y «pincel [...] de la luz del sol» (IV, f. 47r) y que parece compuesto *ad hoc*:

Cogió una tarde Febo su pincel,
y sobre el lienzo de una nube añil,
tirando líneas de oro entre marfil
dejólo tan hermoso como él.
La nieve del jazmín en el clavel

ardiendo, burla del purpúreo abril,
 y entre dorado azul, colores mil,
 varían en vellos de hermosa piel.
 Perfila los extremos de cristal
 con el oro apurado en su crisol,
 soplando el manto en variedad igual;
 si esto en las nubes causa el arrebol,
 de aqueste sol visible y material,
 ¿qué hará en las almas el divino sol?

La máscara anónima tiene un punto sospechoso —quién sabe si detrás se oculta Carducho por las razones que fuere—, pero sea como fuere es un poemita que diseña con palabras el colorido de un atardecer («a una [pintura] que al ponerse en el ocaso formó», IV, f. 47v), como si el sol («Febo») fuera un artista que pinta sobre las nubes y describe con detalle las tonalidades (doradas, blancas, azules) como si fuera un lienzo paisajista compuesto por un *Deus pictor* pagano, por lo que el poema es un ejemplo de expresión fácil de «grandes conceptos», en un encomio del estilo claro y sencillo tanto en pintura como en otras artes («En la pintura pasa lo mismo y en todas las materias», IV, f. 47v).

En compensación, los otros dos poemas son de padre conocido:

Bartolomé Leonardo de Argensola
 No guardaré el rigor de los preceptos
 en muchas partes, sin buscar excusa
 ni perdón, por justísimos respetos;
 y si algún Aristarco nos acusa,
 sepa que los preceptos no guardados
 cantarán alabanzas a mi musa,
 que, si sube más que ellos ciertos grados,
 por obra de una fuga generosa,
 contentos quedarán y no agraviados.
 ¿Así habrás visto alguna ninfa hermosa,
 que desprecia el ornato o lo modera,
 quizá con negligencia artificiosa?
 Que es mucho de hermosura verdadera
 a veces consultar con el espejo,
 mas por la adulación que dél espera,
 que por necesidad de su consejo.

Lupercio Leonardo de Argensola
 Comienza luego a conocer los senos
 desta gran población de sedas y oro,
 y de pinturas admirables llenos,
 que en ley del arte valen un tesoro;
 en la de Dios, Él sabe lo que cuesta:
 Leda en el cisne, Europa sobre el toro;
 Venus pródigamente deshonesto,
 sátiros torpes, ninfas fugitivas;
 Diana entre las suyas descompuesta,
 que las tendría por figuras vivas
 quien juzgarlo a sus ojos permitiese,
 y en la descompostura por lascivas,
 pero que ni unos pámpanos creciese
 el pincel descortés, ni otro piadoso
 velo, que a nuestra vista estorbo hiciese.

Y no cualquiera, pues se trata ni más ni menos que de los hermanos Argensola, prestigiosos cabecillas de la corte cultural del conde de Lemos en el virreinato de Nápoles (1610-1614, con la inoportuna muerte de Lupercio Leonardo de Argensola en 1613), que escriben igualmente sendos poemas de traza italiana (tercetos

dantescos) para la ocasión, pues no se recogen en sus *Rimas* (1634), aunque el segundo —si bien con alguna variante— se recoge más adelante en el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco (Angulo Íñiguez, 2009: 31-32): el primero es una defensa de las pequeñas licencias del arte como «medio más conveniente para el fin de la explicación de la historia, de la decencia y agrado que se pretende para enterar y aficionar a todos» (V, f. 68r) frente a posibles críticas puntillas de Aristarcos (v. 4), a la par que el segundo constituye un ataque contra la pintura de desnudo de tema mitológico por la falta de decoro, cuestión que precisamente se defiende para las imágenes religiosas. Esto es: aunque a primera vista podrían parecer tres poemitas casi aleatorios y menores frente a los demás, manifiestan igualmente una solidaridad sobresaliente con los diálogos pictóricos.

3. DISEÑO Y POESÍA: FINAL

A fin de cuentas, la andanada poética de los *Diálogos de la pintura* manifiesta una dimensión altamente contextual marcada por la polémica de la alcabala y es un ejemplo pintiparado de la colaboración entre artistas y poetas, ya que el nombre de Carducho bien podría ir acompañado por el de Lope de Vega como general en jefe de los poemas comprometidos, que inician y concluyen con dos de sus colaboradores más íntimos (Valdivielso y Pérez de Montalbán). En este marco, todos los textos —salvo los paratextos— se construyen en relación con las ideas expuestas en cada diálogo, pero únicamente la silva de Lope se atreve a plantear directamente la motivación pura y dura que late en el fondo de un tratado que se puede definir como una entrega polifónica por la diversidad de voces en juego y la panoplia de elementos lanzados a la escena. Los poemas van mucho más allá de esta causa *de pane lucrando* y multiplican los conceptos y las ideas artísticas: la excelencia de la pintura y su nobleza, la cercanía a la divinidad, el *paragone* con la escultura y otras artes, entre otras claves que siempre miran a la poesía por el rabillo del ojo. Sin embargo, en el centro de la exhibición de ingenio poético está la conexión con la serie de grabados del tratado, porque en mayor o menor medida los poemas son una éfrasis de las imágenes dentro de un diálogo en el que se complementan mutuamente, de modo y manera que la galería de poemas de los *Diálogos de la pintura* se adscribe a la modalidad de la poesía xilográfica. Este abanico de poesías sobre dibujos es artístico por los cuatro costados, porque se valen de las imágenes precisamente para defender y encomiar el arte de la pintura: es el filo de la pluma, las armas de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, Jean, Jeremy ROE y Oliver NOBLE WOOD (ed.) (2016). *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff: University of Wales Press.

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (2009). *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ASENSIO, Eugenio (1983). «Un Quevedo incógnito: las “silvas”». *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- BALDISSERA, Andrea (2017). «Valdivielso *laudator* (et *ensor*): los poemas encomiásticos paratextuales». En Luciana Gentili y Renata Londero (eds.), *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*. Madrid: Visor Libros, pp. 89-102.
- BASS, Laura R. y Jean ANDREWS (2016). «“Me juzgo natural de Madrid”: Vincencio Carducho, Theorist and Painter of Spain’s Court Capital». En Anne Holloway e Isabel Torres (eds.), *Imaginary Matters: Realizing the Imagination in Early Modern Iberian Culture - Bulletin of Spanish Studies*, 93, pp. 1.301-1.337.
- BLANCO, Mercedes (2013). «“La ley con fuego escrita”: acerca del *Macabeo* de Miguel de Silveira». En Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*. Napoli: Tullio Pironti Editore, pp. 293-353.
- BLANCO, Mercedes (2017). «La cultura ibérica del exilio marrano: Góngora y Camões en *El Macabeo* de Miguel Silveira». En Aude Plagnard y Jaime Galbarro (ed.), *Literatura áurea ibérica - e-Spania: revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 27, s.p.
- BOADAS, Sònia (2016). «Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega». *Hispanic Review*, 84.4, pp. 427-457.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2012). «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pin-cel*». *Criticón*, 114, pp. 179-212.
- CARDUCHO, Vincencio (1633). *Diálogos de la pintura*. Madrid: Francisco Martínez. [Hay edición moderna: Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid: Taurus, 1979; y facsímil: Madrid: Maxtor, 2011].
- DIXON, Victor (2013a). «Un discípulo de Lope de Vega». *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, 7, pp. 263-278.
- DIXON, Victor (2013b). «New (and Ancient) Lights on the Life of Juan Pérez de Montalbán». *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, pp. 509-534.
- EGIDO, Aurora (1990). «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura». *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, pp. 164-197.
- GÁLLEGO, Julián (1976). *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013). *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GARZELLI, Beatrice (1998). «“Bien con argucia rara y generosa”: Pedro Morante visto da Quevedo». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, pp. 143-156.
- KUBLER, George (1965). «Vicente Carducho’s Allegories of Painting». *The Art Bulletin*, 47, pp. 439-445.
- LAWRENCE, Jeremy (2016). «Carducho and the Spanish Literary Baroque». En Jean Andrews, Jeremy Roe and Oliver Noble Wood (eds.), *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 19-70.
- MONTERO DELGADO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (1991). «La silva entre el metro y el género». En Begoña López Bueno (coord.), *La poesía del siglo de Oro: géneros y modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-56.
- PÉREZ D’ORS, Pablo, Tyler FISHER y Kathleen MOUNTJOY (2007). «Francisco López de Zárate’s “Canción real” in Vicencio Carducho’s *Diálogos de la pintura* (1633): An

- Annotated Edition of the Poem with an Introduction and English Translation». *Hispanic Research Journal*, 8.3, pp. 233-240.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2012). «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento». *Criticón*, 114, pp. 71-100.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013a). «“Cebado los ojos de pintura”: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino». En Juan Matas Caballero, José M.^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 143-166.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013b). «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora». En Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 141-163.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2015). «*Cupido Navigans*: varia fortuna de un motivo iconográfico». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20.2, pp. 39-79.
- PORTÚS, Javier (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario, pp. 135-149.
- PORTÚS, Javier (2012). *El concepto de pintura española: historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- SÁEZ, Adrián J. (2011). «“Los gritos de la verdad”: una imagen del *Arte nuevo* (vv. 43-44) y su significado». *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 17, pp. 107-122.
- SÁEZ, Adrián J. (2015). *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2013). «Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio». *Rilce*, 29.3, pp. 758-775.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015a). «Hipotiposis y defensa de la pintura: la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible” de Lope de Vega (1633)». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20, pp. 151-170.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015b). «Vicencio Carducho y Lope de Vega: los grabados de los *Diálogos de la pintura* y la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible”». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 91, pp. 101-121.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018). *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. Sáez (ed.) (2018). *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2010). «La huella de Diego Niseno en el *Tribunal de la justa venganza*». *Boletín de la Real Academia Española*, 90. 301, pp. 131-159.
- VEGA, Lope de (1963). *Huerto desecho*. Eugenio Asensio (ed.). Madrid: Librería Fernando Fe.
- VEGA, Lope de (2017). *Laurel de Apolo*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.

Recibido: 25/01/2019

Aceptado: 14/03/2019



LAS ARMAS DE LA POESÍA:
LOS POEMAS DE LOS *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* DE CARDUCHO

RESUMEN: Dentro de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Carducho, se incluyen una serie de poemas de sentido altamente contextual e intención fuertemente polémica, que merecen examinarse tanto por la galería de poetas en acción (todos del entorno de Lope) como por los argumentos artísticos manejados y su relación directa con los grabados del libro, que presenta los textos como poesía xilográfica, y, por lo tanto, doblemente artística.

PALABRAS CLAVE: pintura, polémica, poesía xilográfica, *Diálogos de la pintura*, Carducho, Lope de Vega.

POETRY WEAPONS: POEMS IN CARDUCHO'S *DIALOGUES ON PAINTING*

ABSTRACT: Within Carducho's *Painting dialogues* (1633), there is a series of poems of highly contextual sense and strongly polemic intention, that deserves to be examined because of the gallery of poets in action (everyone from Lope's circle), as well as for the artistic arguments used, and its direct relation with the engravings of the book, that presents the texts as xylographic poetry, and, therefore, doubly artistic.

KEYWORDS: painting, polemic, xylographic poetry, *Painting dialogues*, Carducho, Lope de Vega.