

Modelos de écfrasis erótica desde el Modernismo a la poesía actual (1902-2012)

Models of Erotic Ecphrase from Modernism to Poetry Now (1902-2012)

VICENTE JOSÉ NEBOT NEBOT

Universitat Jaume I. Facultat de Ciències Humanes y Socials. Departament de Filologia y Culturas Europeas. Av. Vicent Sos Baynat, s/n, 12071 Castelló de la Plana (Espanya).

Dirección de correo electrónico: nebotv@uji.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2337-4139>

Recibido: 15-1-2020. Aceptado: 11-3-2020.

Cómo citar: Nebot Nebot, Vicente José, “Modelos de écfrasis erótica desde el Modernismo a la poesía actual (1902-2012)”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 173-201.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.173-201>

Resumen: Mediante el estudio de cuatro écfrasis mostramos nuevas perspectivas críticas sobre este ejercicio retórico y la temática erótica. Inspirándose en una inconcreta obra de Rafael, en “El joven rubio” (1902) Antonio de Zayas imagina una figura de belleza ambigua y misteriosa que responde al ideal del andrógino. En “La Primavera” (1911) Manuel Machado soslaya la representación del cuadro de Botticelli para evocar una primera lujuria adolescente. A través de “La Venus del espejo” de Velázquez, un maestro del 27 y un poeta actual realizan dos versiones líricas de signo muy distinto. En primer lugar, Gerardo Diego proyecta una atracción erótico-tanática en “La Venus del espejo” (1962); en segundo lugar, José Ovejero elabora un monólogo dirigido a la diosa en un contexto actual en “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid” (2012).

Palabras clave: écfrasis; erotismo; modernismo; generación del 27; poesía actual.

Abstract: Through the study of four ecphrases we show new critical perspectives on this rhetorical exercise and the erotic theme. Inspired by an intangible work by Raphael, in “El joven rubio” (1902) Antonio de Zayas imagines a figure of ambiguous and mysterious beauty that responds to the ideal of androgynous. In “La Primavera” (1911), Manuel Machado circumvents the representation of Botticelli’s painting to evoke a first adolescent lust. Through “La Venus del espejo” by Velázquez, a master of 27 and a current poet perform two lyric versions of a very different sign. In the first place, Gerardo Diego projects an attraction between Eros and Thanatos in “La Venus del espejo” (1962); secondly, José Ovejero elaborates a monologue addressed to the Goddess in a present context in “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid” (2012).

Keywords: ecphrasis; eroticism; modernism; generation of 27; spanish poetry now.

INTRODUCCIÓN

La proyección del erotismo en la literatura ha encontrado desde el Modernismo a la actualidad una forma expresiva que ha ido ensanchando sus posibilidades: la écfrasis. Un artículo pionero (1955) de Leo Spitzer sobre la écfrasis en el poema de Keats “Ode on a Grecian Urn”, alumbraba la dirección de los estudios futuros, actuales, para acercarse de un modo sugerente y efectivo al concepto: el análisis práctico de los mecanismos literarios de autores y textos determinados -sin obviar aquellos destinados a su campo más teórico-. Conviene detenernos en la primera definición de Spitzer, “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1962: 72).¹ Al margen de la más clásica hermandad entre las artes, amparada por el tópico horaciano *ut pictura poesis*, la literatura ecfástica no solo ha transitado por todas las artes plásticas, también por lenguajes modernos como la fotografía y el cine o, incluso, la música. Pero lo que pretendemos destacar ahora como un objetivo principal del presente trabajo es mostrar la libertad creadora que alberga la écfrasis, distanciándose de un firme propósito mimético, a la búsqueda de una nueva enunciación artística. La descripción cederá importancia o será gradualmente sustituida o superada por la interpretación de muy diverso signo.

Las écfrasis eróticas que hemos seleccionado muestran la tendencia de este ejercicio retórico hacia la libre interpretación literaria del referente pictórico desde el periodo modernista hasta la actualidad. Una evolución iniciada por los dos principales poetas de la écfrasis y su teoría literaria en el umbral del siglo XX: Antonio de Zayas y Manuel Machado. El primero sugiriendo “dejar volar la fantasía”, el segundo, inscribiéndola como “inexactitudes”. De este modo, la “fantasía ecfástica” derivará en “fantasía erótica”, reforzada esta continuidad por el mismo tratamiento del erotismo, tan fértil en el terreno artístico como en el literario y que permite al escritor explorar libremente los senderos más ocultos de su imaginación.

¹ Como observa Victoria Pineda, en un trabajo anterior de 1952 sobre un pasaje de la égloga tercera de Garcilaso de la Vega, donde las ninfas bordan tapices con escenas mitológicas, Spitzer ya usa el término con ese significado, aunque no lo define (2000: 253).

El soneto parnasiano y la lírica ecfástica caracterizan los *Retratos antiguos* (1902) de Antonio de Zayas.² En “El joven rubio”, inspirado en Rafael Sanzio, la técnica parnasiana deja traslucir el simbolismo decadente en torno a la figura erótica del andrógino³. También por la vía formal del soneto modernista, en “La Primavera”, basado en la célebre pintura de Botticelli, incluido en su *Apolo. Teatro pictórico* (1911), Manuel Machado evoca una primera lujuria adolescente.⁴

Traspassando los límites del periodo modernista, a través de *La Venus del espejo* de Velázquez, un maestro del veintisiete y un poeta actual realizan dos versiones líricas de enfoque muy distinto. En primer lugar, Gerardo Diego proyecta una atracción erótico-tanática en “La Venus del espejo”, de *Sonetos a Violante* (1962).⁵ En segundo lugar, José Ovejero elabora un monólogo dirigido a la diosa en un contexto actual en “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid”, de la reciente *Nueva guía del Museo del Prado* (2014).⁶ Se trata de dos poemas que provocan una posible modalidad de relación entre textos ecfásticos, cuando un cuadro da lugar a más de una écfrasis (véase Pineda, 2000: 261).

1. “DE UNA ILUSIÓN ERÓTICA EL JUGUETE”: ANTONIO DE ZAYAS, “EL JOVEN RUBIO”

Inspirándose en una inconcreta obra de Rafael Sanzio, en “El joven rubio” Antonio de Zayas imagina una figura de belleza ambigua y misteriosa que responde al ideal del andrógino. El texto pertenece al libro

² Véase Aguirre, 1980: XV Correa, 2005: 57, por citar dos importantes estudios sobre el autor en que se ponen de manifiesto dichas características. En cuanto a estudios concretos sobre *Retratos antiguos*, véase Nebot, 2015.

³ El poema fue seleccionado en la antología poética del autor realizada por J. M. Aguirre (1980). Ya en siglo XXI, puede leerse en la *Antología de la poesía modernista española* (2008), a cargo de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz de Castro. Al incluir “El joven rubio” en este trabajo, pretendemos, asimismo, estimular la recuperación de un soneto representativo del esteticismo modernista.

⁴ Más conocido que el libro de Zayas, *Apolo. Teatro pictórico* cuenta con comentaristas destacados, como Luisa Cotoner (1992) o Carolina Corbacho (1999). Particularmente sobre “La Primavera”, López Estrada, 1979: 107-110. Pese a la presencia de los citados estudios, mostraremos nuevos matices y divergencias.

⁵ Sobre el interesante comentario a este soneto de Bénédicte Mathios (2008: 104-105), argumentaremos también matices y divergencias.

⁶ El poemario ha merecido tres reseñas, publicadas en *ABC*, *La Vanguardia* y en un blog (respectivamente, Fuente, EFE/Carmen Sigüenza y Galán).

de sonetos *Retratos antiguos* (1902), obra que inaugura en el siglo XX el poemario-pinacoteca, con su original disposición museística donde los ciento siete sonetos-retrato están organizados en diferentes escuelas y periodos artísticos europeos y, a su vez, en sus diversos pintores. La primera galería corresponde a la escuela italiana y tras Pisanello, Antonio de Messina y Leonardo da Vinci, el de Urbino se muestra con cuatro obras, la última de las cuales es “El joven rubio” (Zayas, 1902: 36):

Es su expresión de pálida doncella
del opaco país de Lombardía;
dorado el pelo cual la luz del día
que entre la nieve de su tez destella.

La mirada dulcísima, y en ella
se concentra su joven fantasía,
y un gesto de ideal melancolía
vaga en los labios de su boca bella.

El codo descansando en la ventana
y el semblante en la palma de la mano,
orla su nívea sien negro birrete;

y es su precoz espíritu italiano,
perdido en los enigmas del mañana,
de una ilusión erótica el juguete.

El poeta, como un *flâneur* de museo, ha detenido su viaje cautivado por el misterio interpretativo que ofrece un personaje anónimo -o quizá “falsamente” anónimo, como veremos- desde el lienzo atribuido a Rafael, según la *dispositio* imaginaria del autor. El título del poema no puede identificarse con ninguna pintura del artista, circunstancia que asoma en ocasiones en *Retratos antiguos*, donde gran parte de sonetos se vinculan fácilmente con sus referentes plásticos. Puesto que el ejercicio ecrástico de este libro está inspirado en obras reales,⁷ este “joven rubio” ha tenido

⁷ El mismo Zayas afirma en el prólogo: “ Los retratos ejecutados por mi pluma están tomados de segunda mano, del natural visto a través de los colores de eternas paletas” (1902: 12). Sin embargo, la écfrasis puede estar motivada por la inventiva del escritor, tal y como sucede, por citar ejemplos emblemáticos, en la descripción homérica del escudo de Aquiles, en las telas que tejen las ninfas de la égloga garcilasiana o en los motivos de la urna griega de Keats (véase Pineda, 2000: 258).

necesariamente un modelo pictórico que lo ha motivado. La proyección literaria vertida sobre el cuadro permite atisbar en este poemario precursor —en grados distintos de intensidad— las teorías modernas sobre la écfrasis, como expresó Michael Riffaterre (2000: 174): “No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor”.

En síntesis, Zayas ofrecía en su prólogo a *Retratos antiguos* un primer tratado sobre la teoría de la écfrasis en la que aflora la libertad creadora del poeta, a la búsqueda de una mayor y más acertada correspondencia interartística y que, en definitiva, dejaba presentir la nueva enunciación estética e interpretativa inherente al concepto más actual de la écfrasis: “ni me he sometido otras veces a las notas acusadas por el pintor, sino que he dejado sobre ellas volar la fantasía” (1902: 14). En este sentido, el soneto que nos ocupa es uno de sus mejores exponentes, porque el perfil psicológico trazado, los gestos, el decorado y, sobre todo, la irrupción final de lo erótico, suponen una visión subjetiva sutilmente enraizada con la disidente sensibilidad *fin de siècle*. Es por ello que resulta interesante adentrarse en la investigación de posibles modelos pictóricos para “El joven rubio”, tarea que nos aproximará a vislumbrar el grado de “fantasía ecfrástica”.

Lo más probable es que Zayas plasmara la visión del andrógino a partir del “Retrato de Bindo Altoviti”, perfecto modelo al servicio de una prosopografía y una etopeya que representara a un personaje con signos reconocibles del simbolismo decadente. Entre los estudios dedicados al poeta, la única alusión que ha merecido el soneto (a excepción de Nebot, 2015: 60) es una nota a pie de página, aclaratoria sobre el mismo, que hace referencia a la difícil verificación de la écfrasis como inspirada por Rafael, y se añade: “Por lo demás, “el codo descansando en la ventana” y “el semblante en la palma de la mano” son dos rasgos atípicos en los retratistas del Renacimiento italiano que no reflejan interiores ni parecen considerar digna esa posición para un retratado” (Olmo y Díaz, 2008: 186).⁸ No obstante, en algunos retratos de jóvenes italianos, como el de Agnolo Doni o el conocido como “Retrato de un joven”,⁹ Rafael dejó en cada uno de

⁸ Como avanzamos en la nota 3 del presente trabajo, el soneto se incluye en la más reciente *Antología de la poesía modernista española* (2008), a cargo de Almudena del Olmo y Francisco J. Díaz de Castro, en una acertada recuperación del poema zayesco, ausente en las antologías de este periodo literario.

⁹ “Retrato de un joven” también posee cierta androginia muy leonardesca. El cuadro formaba parte de la colección de los príncipes Czartoryski, robado por los nazis en

ellos el brazo descansando en una mesa y, respectivamente, estampó un paisaje como fondo o lo mostró a través de una ventana. Y otro detalle interesante que nos lleva del poema a la pintura, la alusión explícita al codo, motivo cada vez más frecuente a partir del *cinquecento*.¹⁰

Concluimos, por tanto, que Zayas ha seleccionado y modificado elementos típicos de determinados cuadros para introducirlos en su “joven rubio”. La finalidad es evidente y se aleja de la mimesis objetiva: asignar a la descripción pictórica una nueva naturaleza lírica.¹¹ Las inexistentes actitudes de los retratos renacentistas anteriormente citadas e insertadas en el soneto, han estado parcialmente inspiradas en otros cuadros y responden a la acentuación del carácter reflexivo y melancólico del personaje efrástico. Por otro lado, la fantasía erótica en que sorprendentemente se resuelve el poema supone un paso más en la transposición artística. El poeta ha construido una ficción lírica, adscrita al esteticismo finisecular, favorecida por la libre interpretación de un sugestivo retrato renacentista que identificamos con “Bindo Altoviti”.¹² El importante banquero florentino y mecenas de las artes aparece en el lienzo como un apuesto joven de larga cabellera rubia, dotado de una belleza casi femenina y, podríamos afirmar, de una mirada evocadora “del estado del alma”, aspecto este último perseguido por Zayas para elaborar sus visiones pictóricas:

Más atento al espíritu que a la exterior apariencia de la persona retratada, he propendido más a dar idea de su carácter o del estado de su alma, que a no abismarme en minuciosas descripciones de indumentaria o a condensar en el espacio reducido del soneto una rimada biografía” (1902: 14).

Polonia y desaparecido tras la II Guerra Mundial. El Museo Nacional de Varsovia recuerda actualmente en una exposición (del 21 de noviembre de 2019 al 19 de enero de 2020) esta tremenda pérdida con la exposición “Retrato de un joven: En busca de la obra maestra perdida de Rafael”, donde se muestra una copia del siglo XVI.

¹⁰ Sobre dicho motivo véase el estudio de Joaneath Spicer, “The Renaissance Elbow” (1991), en el que, curiosamente, se analiza, entre otros muchos, el retrato citado de Agnolo Doni.

¹¹ Del mismo modo, “La éfrasis es ante todo descripción, pero en ningún momento renuncia a añadir a la escena contemplada aquellos elementos que, incluso aunque no estén presentes en el cuadro, le otorguen naturaleza narrativa” (Pineda, 2000: 256).

¹² La obra se hallaba en tiempos de Zayas en la Alte Pinakothek de Munich, hoy en la National Gallery of Art de Washington. Para explorar la historia de este retrato véase el libro de David Brown y Jane Van Nimmen, titulado *Raphael and the Beautiful Banker, The Story of the Bindo Altoviti Portrait* (2005).

De este modo, solo queda añadir que la omisión del sujeto retratado en el título del soneto, deliberada o no, afianza el enigma descriptivo que impera en los catorce versos, carente de cualquier rasgo biográfico.¹³ Y más que el cabello blanco o la blancura de la piel, en cuanto a sus rasgos físicos, y el negro birrete, en cuanto a su indumentaria, la correspondencia poético-pictórica más sobresaliente afecta a su espíritu. Es así como la écfrasis de Zayas se convierte, enunciando las teorías de Riffaterre, en una “ilusión descriptiva” que “reproduce los estados de ánimo del sujeto que mira” (2000: 174).

Pero al margen del referente artístico y de las cuestiones que hemos planteado sobre la libertad descriptiva e interpretativa de la écfrasis, el soneto posee plena autonomía como expresión lírica de una figura representativa del fin de siglo: el andrógino. Pese a que este periodo literario “hizo de la androginia y de la representación o búsqueda de la belleza andrógina, el ideal supremo de un tiempo radicalmente idealista” (Villena, 2001: 27), “El joven rubio” puede catalogarse como un ejemplo poco frecuentado, como tratamiento exclusivo, en la poesía modernista española.¹⁴

El primer verso, “Es su expresión de pálida doncella”, ya nos advierte la clave andrógina en que debe adscribirse el texto, particularmente, en la feminización del ser masculino. La ambigüedad sexual sorprende y condiciona, desde su extrañeza, la consiguiente percepción subversiva de una belleza insólita. Esta valoración propia del sentir decadente y su idea de lo bello, sumada a la languidez que le otorga en este contexto el epíteto “pálida”, se expande al segundo verso, “del opaco país de Lombardía”. El adjetivo “opaco” se dirige hacia lo triste y melancólico, por lo que suscita una posible hipálage, ya que desplazaría el calificativo del personaje a la región. También, de forma más explícita, sugiere que la elección de Lombardía —y no la Toscana— viene dada por su paisaje italiano más septentrional o por sus espesas nieblas otoñales e invernales, dibujándose un hogar a la par melancólico y sombrío. En todo caso, individuo y país,

¹³ La ausencia del nombre propio en el título del poema y el debate en torno a su identificación, hace que incluso pueda conjeturarse su adscripción a la modalidad de écfrasis imaginaria, aunque sea una posibilidad que no respaldamos.

¹⁴ Un ejemplo rotundo sobre el tema, desde la posición del poeta maldito, sería el soneto “El andrógino” (1901) del mexicano Amado Nervo. Las referencias al ser ambiguo sexualmente pueden ser muy frecuentes; en Rubén Darío: “y como un efebo que fuese una niña / mostraba una Diana su mármol desnudo” (1999: 37).

entrelazados y sometidos a una oscura pincelada. El contraste cromático irrumpe en los siguientes versos, “dorado el pelo cual la luz del día / que entre la nieve de su tez destella”. Dorados y blancos, intensificados por el símil, la metáfora, el hipérbaton y la estructura rítmica —endecasílabos sáficos—, que remiten a una *descriptio puellae* renacentista. La posesión de estos atributos en el “joven rubio”, identificados por la tradición literaria a la idealización de una joven doncella, responden abiertamente a una subversión del tópico y a una consciente recreación estética del andrógino.

El segundo cuarteto es un buen ejemplo de cómo Zayas parte de los rasgos físicos para sugerir los espirituales. Siguiendo el esquema renacentista, tras el cabello y la tez, ahora se detiene en la mirada y los labios, pero su indagación psicológica lo inserta en la tradición finisecular. En primer lugar, el deseo de trascender a un mundo de fantasía, de ensueño efébo: “La mirada dulcísima, y en ella / se concentra su joven fantasía”. La importancia de la mirada es frecuente en el tratamiento de la écfrasis. En estos versos, además, establece un juego especular entre el retrato, objeto de contemplación, y su enunciación ecfrástica, que refleja su propia mirada. A su vez, también halla una correspondencia con la intensidad y dulzura que desprende el atípico “Bindo Altoviti” de Rafael, semejante a sus madonas.¹⁵ En segundo lugar, los versos “y un gesto de ideal melancolía / vaga en los labios de su boca bella”, uno de los estados anímicos por excelencia de los personajes de la crisis del fin de siglo.¹⁶ La idealización de la melancolía es aquí indefinida y enigmática y, estrechamente unida a la “joven fantasía”, moldea la psique del héroe

¹⁵ En *A la pintura*, Rafael Alberti imaginará en los “Amorcillos” de Rafael la ambigüedad sexual y la dulzura (2004: 42): “Gracioso manadero / tranquilo, de dulzura, / masculina inocencia femenina”.

¹⁶ Solo por citar algunos ejemplos representativos: Verlaine tituló “Melancholia” a su primera sección de *Poèmes saturniens*, Juan Ramón Jiménez, su libro *Melancolía*, o Rubén Darío un célebre soneto, “Melancolía” (*Cantos de vida y esperanza*). Más restrictivamente en el campo de la écfrasis, Théophile Gautier, “Melancholia” (*La Comédie de la Mort*), poema basado en Durero —seguido por Guillermo Valencia, “Melancolía (Grabado del Durero)—. Cabe destacar un relato del Conde Eric Stanislaus de Stenbock, “Viola de amor” (1894), centrado en una familia de músicos italianos en el que son recurrentes las evocaciones de pintores (Andrea del Sarto, D. G. Rossetti o Tiziano) para describirlos. El hijo menor, Guido, muestra similitudes con algunos aspectos de “El joven rubio”: un muchacho de unos catorce años, de aspecto frágil y delicado, el pelo largo y de una tonalidad castaña con toques dorados, de mirada perdida, con una luz que no parecía de este mundo; se asoma a la ventana y constatamos por su hermano: “—¿Qué pasa, Guido? ¿Otro ataque de melancolía?” (Stenbock, 2017: 398).

simbolista. El “joven rubio”, agudizado por un refinado *spleen*, reafirma su rara belleza hacia el ideal de un ensueño tranquilo e indescifrable. Por otro lado, la introspección del individuo fue un elemento nuevo en el arte del siglo XVI, y revelar el carácter o las pasiones del alma a través de los labios, del gesto de su boca, aparece como característica esencial (véase Mena, 2004: 355). Y, precisamente, es a partir de este nuevo elemento, el gesto de la boca, donde Zayas registra la pincelada más expresiva del alma del retrato.¹⁷

El primer terceto acentúa la representación del personaje reflexivo y melancólico, absorto en su íntimo sentir. Como ya hemos señalado, la extrañeza de la postura elegida, “el codo descansando en la ventana / y el semblante en la palma de la mano”, obedece a este objetivo. El verso siguiente cierra la descripción más física del joven, atendiendo a su valor cromático, “orla su nivea sien negro birrete”. Los blancos y negros, recurrentes en el poemario, transmiten, no obstante, el fuerte contraste de luces y sombras en el retrato de Bindo Altoviti, atípicos en la obra de Rafael, como otros rasgos estilísticos ya mencionados y que responden a la experimentación de su última etapa.

Finalmente, el último terceto encierra gran parte de la carga emocional y trascendente de la écfrasis con su giro explícito hacia lo erótico. Principia con el recordatorio de la singularidad del personaje, “y es su precoz espíritu italiano”, pero su verdadera significación espiritual queda suspendida hasta el final por el verso “perdido en los enigmas del mañana”, que ahonda en su misterio existencial y subraya la atención hacia su escenario mental. Todo a la espera del aguijón de cola, ese broche final en que los parnasianos gustaban terminar sus sonetos, de forma inesperada o sorprendente, “de una ilusión erótica el juguete”.¹⁸

El andrógino completa su formulación con este nuevo e importante atributo, el erotismo, que domina la imaginación ensoñadora y melancólica del joven y que, en el contexto estético e ideológico modernista, posee un carácter sagrado. Y el “juguete” —realzado por el hipérbaton— evoca la dominación externa y la metáfora velada de una sexualidad ideal y prístina.

¹⁷ El retrato de Bindo Altoviti fue también interpretado como un autorretrato del mismo Rafael. Guarda algunas semejanzas con el autorretrato del pintor (Galería Uffizi), que ha sido descrito como “un joven vestido sencillamente, de compostura insegura y de rasgos finos y melancólicos” (Thoenes, 2005) y también como “una fisionomía juvenil, suave y levemente melancólica” (Girardi, 1999: 9).

¹⁸ Sobre la atracción erótica de una *femme fatale* había escrito Théophile Gautier: “Durante más de dos años fui el juguete de una ilusión singular y diabólica” (2011: 179).

En el andrógino se hallaba la idea de la vuelta al origen divino del ser humano, según las doctrinas esotéricas, pitagóricas y platónicas, que siguieron los modernistas para fraguar una compleja cosmovisión (véase Díaz, 2003). Así, el “joven rubio” adquiere una ingenuidad efébrica y un alucinamiento cándidamente erótico que nos devuelve a nuestra primigenia condición andrógina. La turbación anímica producida por un ignorado futuro representa la nostálgica visualización idealista de un pasado mítico. Búsqueda de fórmulas de evasión, conciencia de ser otro o deseo de proyectarse en personajes inquietantes, el escritor modernista reacciona ante la adocenada realidad burguesa y materialista.

2. “OH EL *SOTTO VOCE* BALBUICIENTE, OSCURO...”: MANUEL MACHADO, “LA PRIMAVERA”

Tras los pasos de Antonio de Zayas, su amigo Manuel Machado compuso el poemario-museo más conocido del modernismo, *Apolo. Teatro pictórico* (1911). Veinticinco sonetos trasladan la impresión lírica de pinturas europeas de distintas épocas y géneros —no solo el retrato, carece de bodegones y paisajes— y no necesariamente referidos cada uno de ellos a una sola obra, sino que pueden recoger un conjunto de escenas de un autor o aludir ampliamente a una escuela —“Desnudos de mujer” (Tiziano) o “Escuela francesa. Siglo XVIII”—. Machado confirió unidad a un libro —formal, temática, estilísticamente— donde plasmó su inclinación por los asuntos pictóricos, ya mostrada desde su emblemático “Felipe IV”, inspirado en Velázquez, de *Alma* (1902), sección “Museo” —aunque solo el poema aludido recreaba una pintura—, y continuada hasta el final de su producción literaria.

El erotismo vertebró la écfrasis del tercero de la serie, “La Primavera”, dedicado al famoso lienzo de Botticelli (Machado, 1993: 173):

¡Oh el *sotto voce* balbuciente, oscuro,
de la primer lujuria!... ¡Oh la delicia
del beso adolescente, casi puro!...
¡Oh, el no saber de la primer caricia!...

¡Despertares de amor entre cantares
y humedad de jardín, llanto sin pena,
divina enfermedad que el alma llena,

primera mancha de los azahares!...

Ángel, niño, mujer.... Los sensuales
ojos adormilados y anegados
en inauditas savias incipientes...

¡Y los rostros de almendra, virginales,
como flores al sol, aurirrosados,
en los campos de mayo sonrientes!...

El poeta soslaya la representación directa del cuadro del pintor para evocar una primera lujuria adolescente. Se aleja, por tanto, de la écfrasis literal o de un propósito puramente mimético (Machado, 1981: 120):

Téngase bien en cuenta, sin embargo, que no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos. Y algo más, la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor. En una palabra, yo *pinto* esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes que son del todo necesarias a mi intento.

Estas palabras del propio Manuel Machado —en conjunción con las de Zayas—, en las que atiende a iniciarnos en los “secretos del taller”, aplicadas a “La Primavera”, son aún más osadas, en cuanto a su distanciamiento del cuadro que le sirve de soporte lírico. Así lo comunicaba el poeta (1981: 126): “La composición es más lírica que las otras, casi completamente personal. Yo supe de ese cuadro en París y su recuerdo va en mí asociado a otras impresiones que no son del caso”. Su écfrasis, por tanto, va más allá de “ciertas inexactitudes”¹⁹ y se convierte en experiencia del sujeto poético, oculto tras la técnica parnasiana, pero fácilmente descubierto por la emoción intensa que desborda el soneto. En este sentido, resulta irónica su afirmación de que a la compleja y ambiciosa transposición pictórica, debe sumarse “algo más, la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor”. E insospechable es, puesto que corresponde a su biografía y emoción íntimas, esta lectura lírica de

¹⁹ Para las “inexactitudes” machadianas, no solo presentes en *Apolo*, véase Ors, 2000: 155-175.

“La Primavera”, que embrida la experiencia real y estética y que puede sentirse o admirarse con plena autonomía del cuadro.

Como hilo conductor de esa primera lujuria, Manuel Machado se adhiere a la fascinación finisecular por la mujer prerrafaelita (véase Hinterhäuser, 1998: 91-121) y, particularmente, por las figuras femeninas de Botticelli. Al margen de influencias concretas de Baudelaire, Verlaine y Samain en este soneto (Gayton, 1975: 148-149), la atracción que ocasionó entre los escritores, sobre todo, del lado decadentista, fue muy elocuente.²⁰ En el caso de Machado, el título es quien ejerce el poder de sugestión para predisponernos en su contexto artístico y emotivo, pero no será hasta llegar a los tercetos cuando advirtamos realmente la presencia de dichas figuras femeninas. Tan solo el término “*sotto voce*”, muy expresivo y original, y el jardín, establecen conexiones con lo italiano y la pintura de Botticelli. Como ha observado López Estrada, “El soneto es todo él un sintagma voluntariamente incompleto” (1977: 107). Las expresiones entrecortadas, las exclamaciones, los puntos suspensivos y los encabalgamientos fraguan una ensoñación de sucesivas imágenes que evocan el frenesí con el que se rememora el escenario erótico y sus protagonistas. El primer cuarteto muestra una clara idealización del primer amor, de un paraíso perdido de la adolescencia, más que una aventura de su bohemia artística parisina, como también se ha señalado (véase López, 1977: 107). La clave asoma en el segundo cuarteto, momento en el que se proclama el despertar del amor “entre cantares”. Unido a la paradoja “llanto sin pena” —también la tópica “divina enfermedad”—, recuerda indudablemente a los cantares populares andaluces que, asimismo, reproducirá en *Cante hondo* (1912).²¹ A su vez, la primera lujuria tendrá su correlación simbólica con la “primera mancha de los azahares!” con que se cierra la estrofa. La imaginación sensitiva del poeta ha hecho que el escenario italiano de la pintura se desdibuje por la presencia de lo andaluz, territorio patrio de la experiencia amorosa.

²⁰ Jean Lorrain en *Monsieur de Bougreton* (1897): “¡Y las mujeres de Botticelli, la gracia de su desnudez huidiza y grácil, el picante de su delgadez, especialmente en la *Primavera!* // (...) estuve enamorado durante dos años de esta ninfa con rostro de vampiro (...) La ambigüedad de su sexo nos tenía, a M. de Mortimer y a mí, angustiados, enfebrecidos, exasperados...” (2006: 62).

²¹ Solo por espigar un ejemplo al margen de lo apuntado, en cuanto a la sensación de humedad en el jardín asociado a la lujuria en “La Primavera”, leemos en “La copla andaluza” de *Cante hondo*: “Y en el aire, húmedo / de aroma y lujuria, / levanta su vuelo —paloma rifeña— / la copla andaluza”.

Dicha experiencia —sugerida intensamente, en ningún momento narrada— se transforma bajo la tensión estética de la écfasis en una expresión prerrafaelista, dotándola de un refinamiento distinguido y un decorado erótico de ensueño y languidez (véase Litvak, 1979: 92-93). Los tercetos dejan fluir la imaginación prerrafaelista, pincelada por adjetivos y sintagmas nominales tópicos del fin de siglo para describir la voluptuosidad enigmática de las damas de Botticelli: “Ángel, niño, mujer... Los sensuales / ojos adormilados y anegados”, “Y los rostros de almendra, virginales, / como flores al sol, aurirrosados”.

En primer lugar, destaca la ambigüedad sexual, la androginia, niño/mujer, y, en el mismo sentido, “la representación asexuada del ángel” (López, 1977: 108), que también denota el arquetipo de la mujer de belleza casta y pura, como había exhibido el prerrafaelismo de tendencia religiosa a partir de sus lecturas de los primitivos italianos. En segundo lugar, la oposición entre “sensuales” y “virginales”, muy subrayada por recursos literarios —rima, diéresis, aliteración, encabalgamiento, posición gráfica en el verso—, que reflejan el bello estremecimiento físico y emocional de la dualidad de estas figuras.²² Por último, la audaz creación de la palabra “aurirrosados” para definir el oro y el rosa típicos de los cuadros primitivos, como ya ha sido señalado (López, 1977: 108). Sin embargo, no se ha reparado en la posible correspondencia que se establece con el soneto que abre *Apolo*, “La Anunciación”, y la sustancial repercusión que ofrece. El símil que cierra esta écfasis de la obra de Beato Angélico, “como el rayo de sol por el cristal”,²³ cifra el misterio de la inmaculada concepción, en ese preciso instante en que el “ángel celestial” “fecunda el seno de la Virgen pura”. En “La Primavera” son “los rostros de almendra, virginales, / como flores al sol, aurirrosados”, por lo que puede intuirse como la sacralización de un misterio profano, restituir como hecho sagrado el acto erótico, tan característico del modernismo.

Estratégicamente, estas figuraciones prerrafaelistas están asidas al esplendor primaveral con que terminan los dos tercetos, “en inauditas savias incipientes...” y “en los campos de mayo sonrientes”, motivo de la écfasis, pero también de la evocación erótica que la alienta y origina. Es decir, que reconocemos en esta sensual primavera pictórica un correlato

²² En el periodo *fin de siècle* “se observa una constante dualidad dentro de la mujer: por un lado tiene un aspecto físico inmaculado, virginal, digno de una madonna de Rafael, y sin embargo en su interior esconde una naturaleza felina, embriagadora” (Bueno, 1996: 37).

²³ Sobre este verso machadiano y sus posibles fuentes, véase Ors, 2002: 70.

con el ardor “inaudito” e “incipiente” del adolescente de la “primer lujuria”. Evocaciones que resultan reveladoras del sentido elegíaco en que puede desarrollarse la écfrasis. Por estos derroteros, el soneto es un claro precursor de los recuerdos eróticos de Rafael Alberti expuestos en el primer texto de *A la pintura*, “1917” (2004: 12): “¿Por qué a mi adolescencia las antiguas figuras / le movieron el sueño misteriosas y oscuras?”. Nótese en estos versos del autor del veintisiete, precedidos por las gracias sensuales de las Venus pictóricas y de la obra de Tiziano, la transferencia del léxico machadiano y modernista. Toda una serie de insignes pintores italianos del Renacimiento aparecen por el evocador “1917”, hasta concluir “y oí desde tan métricas, armoniosas ventanas / mis andaluzas fuentes de aguas italianas” (2004: 13). Como le ocurriera a Manuel Machado, la lujuria adolescente es revivida a través de la pintura, confundándose en la imaginación sus vivencias juveniles andaluzas y sus experiencias artísticas italianas.

En suma, el poema encadena una suerte de exaltación del amor erótico en un contexto que remite a un *locus amoenus* pletórico y sutilmente vinculado con las imágenes sensuales del prerrafaelismo de tema profano y religioso. Los paralelismos son sugerentes: el descubrimiento del amor asociado al despertar de la pintura primitiva del *quattrocento* italiano; la evocación lírica de una idealizada primera lujuria remite a la sensibilidad con la que fue reinterpretado Botticelli en el fin de siglo; la escena trazada como fantasía erótica y que paulatinamente va mostrando líneas y colores propios del pintor florentino; la confusión voluptuosa de los sentidos entre el imaginario italiano y el andaluz, el pictórico y el anímico, expresada en imágenes antitéticas que realzan la ficción lírica y en correspondencias estilísticas poético-pictóricas.

Manuel Machado marcó el cambio de perspectiva entre dos de sus obras de asunto artístico: “*Museo* había nacido en el seno del simbolismo de *Alma*, sus pinturas surgían del mundo interior, de la memoria y del subconsciente del poeta. *Apolo*, en cambio nace desde fuera, es el cuadro quien hiere su sensibilidad” (Cotner, 1996: 87). Ante lo expuesto, es necesario advertir cómo “*La Primavera*”, aún naciendo desde fuera, siendo el cuadro quien hiere su sensibilidad, resulta, no obstante, un estímulo para componer una pintura interior del alma del poeta, de la memoria y del subconsciente, fuertemente entreverada con la propia visualización y reescritura del cuadro. Opera así, igualmente, el proceso simbolista en el cual el poeta, a través del arte de la sugerencia, parte de lo exterior para

mostrar sensaciones de su reino interior.²⁴ Ponderando la maestría de la poesía pictórica de Manuel Machado, Gerardo Diego consignaba que es “un psicólogo finísimo, capaz de filtrarse hasta los más intrincados escondrijos del alma de su modelo. Aunque su modelo fuera el propio Manuel Machado.”

3. “OH VENUS, VEN, QUE QUIERO POSEERTE”: GERARDO DIEGO, “LA VENUS DEL ESPEJO”

El poema de Gerardo Diego, “La Venus del espejo”, invoca desde su título la recreación lírica de una pintura erótica (1989: 338):

Pensemos en la muerte enamorada,
la muerte que es la espalda de la vida
o su pecho quizás, ida o venida,
que hasta abrazarla no sabremos nada.

Creemos que la vida es nuestra amada,
que la besamos en la frente ardida
y que detrás hay una nuca hundida
que acaricia la mano trastornada.

Y vivimos tal vez frente a un desnudo,
una espalda hermosísima o escudo,
la Venus del espejo de la muerte.

Más allá, al fondo, sus dos ojos brillan
de malicia o de amor, nos acribillan.
Oh Venus, ven, que quiero poseerte.

El texto carece de una alusión explícita a Velázquez, pero entendemos del todo innecesaria, y además no pertenece a un libro efrástico cuya

²⁴ No es difícil establecer conexiones con la estética novísima y la máscara cultural. La obra plástica como vehículo de expresión literaria, como correlato cultural en el que el poeta no describe el cuadro, sino que se siente descrito en él, según ha confesado en diversos escritos Guillermo Carnero. Buen ejemplo del afecto poético hacia Manuel Machado en la generación novísima es la “Nota del autor a la edición de 1979” del mismo Carnero para su libro *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1967-1977*.

organización requeriría la alusión del pintor. Se inserta en la colección de signo neobarroco *Sonetos a Violante* (1962), compuesto entre 1951 y 1957 (véase Bernal, 2016: 159), cuya unidad temática de poesía amorosa se enmarca en torno al mito lopesco de Violante, tan grato al autor, alrededor del juego literario, la metaliteratura y el homenaje. “La Venus del espejo” recoge en su *inventio* tópicos y referentes literarios de la tradición áurea, la poética simbolista europea y modernista y el clasicismo formal, retórico y temático con que la vanguardia reinterpretó y renovó la tradición literaria. Todo este sustrato cultural, reconocida su impronta en un poeta de personalísima yuxtaposición de tradición y vanguardia, opera en el soneto alimentado por el motivo pictórico que lo convierte en una écfrasis.

La referencialidad que mantiene la escritura con la obra velazqueña permite desentrañar la sucesión de imágenes —fiel al creacionismo— en torno a la figura de Venus, objeto de deseo, y la percepción filosófica vertida en ella, original y moderna recreación de la lírica metafísica y amorosa del Barroco. La elección del soneto, en cuya estrofa Gerardo Diego es un reconocido maestro —puede rastrearse su fidelidad hacia ella a lo largo de su trayectoria literaria—, venía impuesta por el ciclo temático del libro y del poema. Erotismo y muerte en este texto en concreto, que podría relacionarse con los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca.

A las evidentes referencias de Lope de Vega —en cuanto al libro en su conjunto— y Velázquez, se ha apuntado también el motivo de un soneto de Quevedo, “Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada”, donde “el tópico del *fugit tempus* se manifiesta en este soneto mediante el afeamiento físico; es puntuado por el rito que señala González de Salas, editor de Quevedo, es decir, la restitución a Venus del espejo, símbolo de la belleza y de la juventud” (Mathios, 2008: 105). Como explica el amigo y editor del poeta barroco: “Está tomado ingeniosamente el argumento deste soneto de la costumbre antigua de dedicar a Venus sus espejos las hermosas tiranizadas de la edad” (Quevedo, 1999: 323).

Sin embargo, a nuestro juicio, los motivos de ambos poemas son bien distintos. En Quevedo el tema remite a la función destructora del paso del tiempo en la belleza femenina, tan común en el autor en sus diversas variantes —piénsese en una versión satírico-burlesca como “Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura”—. Nada de eso apreciamos en Gerardo Diego, donde no hay el menor asomo de fealdad, la muerte no se presiente como sentimiento del paso del tiempo y tampoco hay una visión destructora de la vida, sino una lucha de contrarios, vida y muerte, en el que resplandece finalmente el deseo erótico. Así, el oxímoron, vida y

muerte, no es asimilable al juego conceptista quevediano, “cuando vives vejez y niñez mueres”, atento al paso inexorable del tiempo. Y el espejo venusino remite también a funciones distintas. La destinataria del soneto áureo es una dama llamada Laura y su espejo, metafórico, es un símbolo de una tradición antigua que sirve al autor para forjar una de las sucesivas imágenes en torno a la pérdida de la hermosura humana. En cambio, el espejo en el soneto contemporáneo —real en el marco del arte, no figurado— es el atributo propio de la diosa en la conocida pintura velazqueña, que posibilita los juegos especulares del discurso filosófico, debatido entre la vida y la muerte. Imposible atribuir a la diosa la degradación física, ajena a ella desde su olimpo mitológico o desde la inmortal belleza que le confiere la eternidad del arte.

El arranque del soneto ya sorprende por la reflexión metafórica que va a propiciar la visión del cuadro. Venus, diosa del amor y la belleza, va a representar la muerte, no solo sugerido por mostrarse de espaldas y así encarnar el reverso de la vida (Mathios, 2008: 105), pues también cabe imaginar que lo encarne su oculto pecho: “la muerte que es la espalda de la vida / o su pecho quizás, ida o venida”. La incógnita es irresoluble: “que hasta abrazarla no sabremos nada”. La figura permanecerá eternamente inmóvil e inaccesible. Aflora un sentimiento nihilista ante la existencia, a la vez que una idealización del inalcanzable deseo erótico, en cuya génesis resuenan los versos de Rubén Darío: “el abrazo imposible de la Venus de Milo”, esgrimido por el nicaragüense en clave metaliteraria, “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo... (1999: 94).

Los cuartetos se convierten en una reflexión sobre las brumosas fronteras entre la vida y la muerte, idea muy extendida en la literatura barroca. El desencanto existencial está reformulado con originalidad a partir de la visión ecfrástica, despojado de la gravedad metafísica barroca y mostrado desde cierto irónico escepticismo. Tras la primera estrofa, la segunda invierte el orden figurativo de la pintura que ha motivado la primera interiorización lírica. Si anteriormente se ofrecía la espalda y se intuía el pecho, ahora aparece en primer plano “la frente ardida” y detrás “una nuca hundida”. El poeta nos brinda su particular juego de espejos. Pero lo más relevante es cómo a través de él expresa el desencanto, ya que en el valor positivo ante la vida y el amor de este segundo cuarteto se adivina, paradójicamente, la falsedad de tal creencia.

Un espejismo ante la realidad de la vida, relativizada e indeterminada en el primer terceto, “Y vivimos tal vez frente a un desnudo”. A partir de aquí, la écfrasis se hace evidente, aunque libre y selectiva con los dos

elementos más fascinantes del cuadro: la espalda desnuda y el espejo, “una espalda hermosísima o escudo, / la Venus del espejo de la muerte”. Es de notar el realce expresivo del escudo como imagen de la espalda por medio de la conjunción que identifica y no separa. Un escudo que no solamente se podría amparar dentro del metafórico campo semántico de un *militia amoris*, sino que intensifica la enigmática significación filosófica que se esconde tras la “espalda hermosísima”.

Como una alegoría, al término del primer terceto se desvela la identidad de la “muerte enamorada” del primer verso: “la Venus del espejo de la muerte”. La “muerte enamorada” recuerda el “polvo enamorado” quevediano (Mathios, 2008: 1105), aunque en este contexto, más que eternizar el amor más allá de la muerte, hallamos la imagen visionaria de la diosa como la propia muerte, en una conjunción amor-muerte donde reside la tensión dramática del soneto. Un doble impulso erótico-tanático, emparentado con la poesía del Siglo de Oro —en Quevedo la pasión amorosa suele relacionarse con la grave reflexión en torno a la muerte—, pero también con la tradición romántico-simbolista.²⁵ Por otra parte, la alusión a la muerte en el terceto, sintácticamente, hace referencia al espejo y no a Venus. Otro juego especular en el que ahora va a adentrarnos en el reflejo que irradia este objeto, el rostro de la diosa, motivo de la última estrofa. Nos acercamos al clímax poético: “Más allá, al fondo, sus dos ojos brillan / de malicia o de amor, nos acribillan”. La violencia mágica de sus ojos, única, pero poderosa acción de la figura pictórica, será el resorte final que desencadene el exaltado deseo de posesión erótica —otro ejemplo del poder de la mirada en la éfrasis—.²⁶

El “yo” vacilante y activo emocionalmente intenta designar a un “tú” indefinido en su carga simbólica e impasible en su acertijo artístico. Las antítesis muestran ese balanceo inquietante que invade todo el texto: muerte/vida, espalda/pecho, frente ardida/nuca hundida, desnudo/escudo, malicia/amor, brillan/acribillan. El discurso lírico ha encontrado una estructuración perfecta en la arquitectura del soneto. Cada estrofa cerca una impresión imaginaria desde distintos planos del pensamiento y supone

²⁵ Quizá es oportuno citar el relato de Gautier, *La muerta enamorada*, cuyo título podría tener en mente Gerardo Diego. En este clásico de la literatura vampírica se difuminan los contornos que delimitan la vida y la muerte, la realidad y la fantasía, la vigilia y el sueño, todo dominado por una poderosa atracción erótico-tanática. En una significación distinta, la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández: “No perdono a la muerte enamorada...”.

²⁶ Tal vez la atracción fatal de la mirada de Venus y la posibilidad única de verla a través del espejo, recuerde el mito de Medusa y el escudo-espejo de Perseo.

un avance continuado, un cada vez mayor acercamiento hacia la verdadera naturaleza interior de las pulsiones del sujeto poético: “Pensemos...”, “Creemos...”, “Y vivimos...”, “Más allá, al fondo...”. La primera persona del plural deja paso a la primera del singular, y la experiencia estética y vital del “yo” se restringe finalmente a su propia emotividad, haciéndola más sobrecogedora e impactante: “Oh Venus, ven, que quiero poseerte”. El verso, aparentemente retórico y sencillo, adquiere gran expresividad por representar un cambio en la entonación y en la significación líricas. Nótese también el juego fónico de las voces “Venus/ven” y el ritmo menos fluido, más entrecortado, de los endecasílabos de este terceto, expresivo de la tensión dramática *in crescendo*.

Desde la ficción lírico-ecfrástica, el “yo” conmina al “tú” a que abandone su misteriosa pasividad, que, asimismo, ha estimulado toda la meditación filosófica anterior. La rima ha establecido correspondencias de sentido a lo largo del soneto en su afán por persignar los citados términos antitéticos. Pero ahora, la rima —muerte/poseerte— es un recurso fonostilístico que enfatiza la unión del erotismo con la muerte, personificadas ambas pulsiones en la diosa. El doble impulso erótico-tanático se resuelve de forma sorpresiva —otro agujijón de cola— cuando el sujeto poético convierte la reflexión ecfrástica en una “real” experiencia amorosa —otro ejemplo de “ilusión” ecfrástica— y a la figura de Venus en destinataria de su ardiente posesión amorosa.²⁷

4. “¿TE IMPORTARÍA DARTE LA VUELTA?: JOSÉ OVEJERO, “VENUS DEL ESPEJO, DURANTE SU BREVE VISITA A MADRID”

Bajo el irónico didactismo que principia en el título del poemario *Nueva guía del Museo del Prado* (2012), José Ovejero ofrece un moderno itinerario lírico por la pinacoteca madrileña a través de veintiséis textos ecfrásticos. La ironía es un recurso dominante en esta obra, anunciada en el citado rótulo, que atribuye una falsa vinculación de la obra con una

²⁷ Como destaca José Luis Bernal (2016: 130): “De los motivos de inspiración del ciclo, Violante, el escritor ha aclarado lo esencial, que esta nueva “Ella” tiene más de hija confidente que de cualquier otra cosa (nótese que el poeta frisaba los sesenta años cuando escribe los sonetos)”. El tema del deseo y la vejez, ausente en el soneto de Gerardo Diego, pero presentes ambos en el código privativo y biográfico del autor, podría relacionar el texto “La Venus del espejo” con otros poemas ecfrásticos de esas mismas fechas, escritos por compañeros de generación. Se trata de Luis Cernuda, “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”, y Jorge Guillén, “Susana y los viejos”.

simple y objetiva guía para curiosos visitantes de museo —nos “desengaña” un pequeño subtítulo en la portada del libro, “Poemario”—. El género literario elimina la posible acepción errónea de la écfrasis, cuya finalidad es crear una nueva obra artística y no transferir información con carácter divulgativo. El autor examina los cuadros desde una perspectiva indefectiblemente actual y un lenguaje cuyas inflexiones buscan el hallazgo ingenioso y manifiestan la necesidad de reinterpretarlos distanciándose de su marco y examen puramente pictóricos. En palabras del propio Ovejero: “lo que he hecho es, por ejemplo, escribir sobre algo de la atmósfera de ese cuadro que me haya fascinado, o sobre un motivo, que hasta en algunos casos no tiene nada que ver con el cuadro” (EFE y Sigüenza, 2012).

Se trata de écfrasis que ilustran la extendida tendencia en la literatura actual de libertad creadora y subversión cada vez más notoria del objetivo mimético, en apariencia tan ligado a este ejercicio retórico. Según reflexiona Murray Krieger (2000: 150): “El principio ecfrástico ha aprendido a manejarse sin la écfrasis literal a fin de explorar más libremente los poderes ilusorios del lenguaje”. Así sucede en el tratamiento erótico de “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid”, con el habitual subtítulo de “guía práctica” para el lector: “(Velázquez, Diego)” (Ovejero, 2012: 54):

Eh Venus, ¿qué haces esta noche
 cuando se apaguen las luces
 y se cierren las puertas,
 cuando ya no te vigilen los vigilantes
 que bostezan ni te miren las monjas
 de reajo?
 ¿Te vienes conmigo a tomar unas copas?
 Yo sé que, a través del espejo,
 es a mí a quien miras,
 no a ese hombre miope
 que inspecciona tus nalgas
 con gesto de entendido,
 ni a la chica que toma nota en un cuaderno
 cuadriculado.
 Tú y yo nos entendemos,
 conozco desde niño tu espalda desnuda
 y, mira, somos adultos, ahora puedo decírtelo,
 me masturbaba con tu imagen sobre los muslos.

Venga, no te enfades,
¿o crees que Velázquez te pintó,
para que fueras eternamente virgen?

Eh, Venus, vístete que ya atardece
y Madrid ruge de ganas
de recibirte en sus calles. Cogido de esa cintura
que no conoce el PhotoShop,
te enseñaré esta ciudad que has olvidado:
pasearé a tu lado por la Latina,
en la Calle Toledo comeremos caracoles,
te invitaré a un vino en la Cava Baja,
bajo el Arco de Cuchilleros
te besaré en los labios.

Vamos, que ya anochece,
despídete de ese cursi Cupido
con sus flechas de mentira
y sal de ahí;
hoy he limpiado mi apartamento
en tu honor
y quiero hacerte el amor
en la terraza, mientras nos sobrevuelan
los últimos vencejos
y los primeros murciélagos.
Pero aguarda, no te vistas aún,
concédeme un favor
con el que he soñado desde niño.
Venus, dedícame una sonrisa enmarcada,
y después, muy despacio, pero de verdad,
muy despacio:
¿te importaría darte la vuelta?

En primer lugar, extraña el título. Frente al resto de poemas de *Nueva guía del Museo del Prado*, el presente texto incorpora una nueva información: “durante su breve visita a Madrid”. Necesaria aclaración para un poemario dedicado exclusivamente al museo español, ya que la pinacoteca propietaria de la pintura es la National Gallery de Londres. No solo es un mero dato informativo o irónico que explique el motivo de su estancia en Madrid, una exposición temporal, sino que representará buena parte de la carga emotiva del sujeto poético. Configurado como un

monólogo dirigido a la diosa en su regreso a la capital española, pronto reluce la revisión de un antiguo conocimiento mutuo, una añoranza lujuriosa de la niñez del “yo”, que quiere ahora verse plenamente saciada en la edad adulta.

José Ovejero realiza una écfrasis que ejemplifica la voluntad de una escritura independiente del cuadro que contempla, en cuanto a soslayar abiertamente la descripción y a elaborar una ficción lírica. Por el verso libre que se alarga y se contrae en buscados efectos expresivos, apenas alguna pincelada poética que remita a la figuración del cuadro. Tan solo las alusiones del espejo, la espalda desnuda y Cupido, sin ahondar en descripciones o corresponder o interpretar la pintura. Todo aquello común, aparentemente, a la écfrasis, es substituido por una fantasía erótica que nace y se reproduce en la mente del “yo”. El asunto erótico, alejado del innovador clasicismo esteticista y filosófico que hemos visto en Zayas, Machado y Diego, se manifiesta en Ovejero mediante la transgresión de la mirada poética, que cristaliza en un ejercicio de irónica banalización artística. Subyacen en esta práctica literaria ciertos paralelismos con la reinención costumbrista o satírico-burlesca de los temas mitológicos por parte de los maestros barrocos.

En este sentido, el coloquialismo conversacional es un recurso efectivo: “Eh, Venus, ¿qué haces esta noche / cuando se apaguen las luces / y se cierren las puertas, / cuando ya no te vigilen los vigilantes / que bostezan ni te miren las monjas / de reojo?”. La animación de la figura de Venus siempre está enmarcada por la voz del sujeto lírico, quien le otorga vida a través de sus proposiciones, pero nunca movimiento, síntoma de la “ilusión ecfástica” o de la enajenación erótica en la que se disemina el discurso literario. El argumento persuasivo para que la diosa, recluida en la oscuridad de una galería, abandone el cuadro reside en dotar de *tedium vitae* a la inmutabilidad del arte. El tedio se agudiza y banaliza por el vulgar aburrimiento de las imágenes de los vigilantes y las monjas. En la primera, el poliptoton, y en la segunda, el encabalgamiento, son recursos efectivos. Representan personajes anclados a un espacio cerrado, matizados, respectivamente, por el bostezo y quizá la hipocresía que genera la envidia, la reprobación o la seducción.

Seguidamente, de nuevo la interpelación directa a Venus, la invitación explícita: “¿Te vienes conmigo a tomar unas copas? / Yo sé que, a través del espejo, / es a mí a quien miras, / no a ese hombre miope / que inspecciona tus nalgas / con gesto de entendido, / ni a la chica que toma nota en un cuaderno / cuadriculado”. La propuesta vuelve a concretarse a

través del hastío que irradian personajes paródicos, reconocibles como tipos de observadores de museo. Confrontados a los anteriores, evadidos o huidizos, ahora se trata de personas analíticas, una desde el esnobismo, incapaz de emocionarse ante el desnudo, la otra desde la rigidez fría de las preceptivas. Ambas carecen de apasionamiento y los recursos expresivos fortalecen esta circunstancia. En la primera, la antítesis, miope-entendido, en la segunda el juego fónico, la dilogía y el encabalgamiento, “cuaderno / cuadrulado”. Por ello, en una inversión de la mirada ecfrástica, la certeza de que Venus fija sus ojos en el “yo”.

Como Manuel Machado o Rafael Alberti, José Ovejero rememora a través de la pintura, de la figura de la diosa, su particular lujuria adolescente: “Tú y yo nos entendemos, / conozco desde niño tu espalda desnuda / y, mira, somos adultos, ahora puedo decírtelo, / me masturbaba con tu imagen sobre los muslos”.²⁸ La confesión irreverente de este procaz protagonista lírico —también calificado como un “yo lírico audaz y desinhibido” (Ponce Cárdenas, 2014: 192)— fulmina el decoro de la tradición amorosa, muy en consonancia con el legado vanguardista y la modernidad. De ahí que se intuya el desagrado de Venus, mito clásico por antonomasia de la belleza y del amor, sin que asome un cambio de actitud en el arte de la seducción: “Venga, no te enfades, / ¿o crees que Velázquez te pintó, / para que fueras eternamente virgen?”. Representa también, como en Machado, una convergencia entre virginidad y sensualidad. Conocidas las aventuras amorosas de ella en la realidad mitológica, parece ser que la socarrona interrogación se limite al eterno estatismo de la pintura.

El monólogo sigue su curso por los cauces del estilo directo y la expresión coloquial: “Eh, Venus, vístete...”. El ruego de vestirse resulta muy irónico, convirtiendo a la diosa en una “musa con vaqueros”, según requirió Luis García Montero para la poesía de la experiencia (véase García, 2006). La proposición ahonda en un contexto y en una expresividad propios de la contemporaneidad más actual, siempre con un sentido del humor que subyace a la seriedad poética. Nos referimos a la referencia del “PhotoShop”, a comer caracoles y a las localizaciones madrileñas, La Latina, la Calle Toledo, La Cava Baja y el Arco de Cuchilleros, para finalizar el idilio romántico con el prometido beso de enamorados. El poema parece tomar incluso un leve matiz de canción moderna. Como se ha destacado, “con calculado anacronismo los trae al

²⁸ El mismo autor afirmaba: “El Prado es una fuente inagotable y para mí va asociado al desarrollo de mi vida, porque desde niño iba a ver los cuadros” (EFE y Sigüenza, 2012).

mundo [los personajes pictóricos] de hoy proponiéndoles acciones imposibles y por ello, quizá, aún más poéticas” (Galán, 2017).

La última estrofa se inicia con la apremiante necesidad de huir del museo hacia la noche que aguarda la aventura amorosa, “Vamos, que ya anochece...”. La voz persuasiva se dirige ahora a desmitificar burlescamente el personaje de Cupido. El entorno “vital” de Venus, aquellos que viven fuera y dentro de su marco artístico, reprimen el hedonismo que, paradójicamente, representa, y el imperativo de la voz lírica se hace ahora más rotundo. La mordaz degradación del escenario existencial y artístico de la deidad mitológica no afecta al enaltecimiento de su figura, otra vez encauzado por medio de una sorpresiva cotidianeidad que trenza y perpetúa el discurso contemporáneo: “hoy he limpiado mi apartamento / en tu honor / y quiero hacerte el amor / en la terraza, mientras nos sobrevuelan / los últimos vencejos / y los primeros murciélagos”. Como ocurre en otros textos de *Nueva guía del Museo del Prado*, el estilo directo y la expresividad coloquial, conjugados con rasgos visibles de *literariedad*, originan un manifiesto impacto irónico.

Finalmente, tras disponer toda una suerte de viaje amoroso por la ciudad que desencadenará el placer sexual en el ocaso madrileño, el sujeto poético suplica una última —realmente será la primera— proposición de fantasía erótica: “Pero aguarda, no te vistas aún, / concédeme un favor / con el que he soñado desde niño. / Venus, dedícame una sonrisa enmarcada, / y después, muy despacio, pero de verdad, / muy despacio, / ¿te importaría darte la vuelta?”. Apreciamos la ironía de la ilusión ecfrástica, de tal modo que la ansiada animación de la figura estática solo está ensoñada por una sensual imaginación, pues todo permanece en la mente del personaje poemático que divaga y perfila a su gusto el imposible acto erótico. Y por ello mismo, se formula un erotismo intenso y enajenado, enraizado en la psique del “yo” desde su niñez y que retorna con nuevas pulsiones en la edad adulta. El deseo, en fin, junto a todos sus incisivos abalorios narrativos, se ha formulado con total sencillez expresiva, pero instauro en el lector/espectador una nueva lectura erótica de la famosa pintura que sorprende por su inaudita naturalidad discursiva e imaginaria trasposición actual.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos mostrado expresiones líricas contemporáneas del erotismo a partir de una singular modalidad literaria

como es la écfrasis. Nuestro propósito ha sido demostrar la libertad creadora en que el poeta perfila su transposición artística, hecho constatable ya desde el Modernismo y en su orientación más parnasiana. Este alejamiento de la tentativa mimética en que presumiblemente se inscribe la écfrasis, tiene su particular ejemplaridad en el tratamiento del erotismo, donde la visualización pictórica permite ahondar en una gran diversidad de ensoñaciones poéticas, solo reconocibles en la imaginación del escritor. La enunciación literaria de los textos seleccionados representa a la perfección este ejercicio expresivo, con su original fórmula discursiva y sus giros inesperados, subvirtiendo la referencialidad artístico-descriptiva inherente a la significación más clásica de la écfrasis.

La fantasía erótico-ecfrástica de los cuatro modelos propuestos así lo atestiguan, poemas en los que hemos presentado nuevas perspectivas críticas. En “El joven rubio”, Antonio de Zayas parte de un indeterminado retrato de Rafael para plasmar, según la idealización modernista, la belleza ambigua y misteriosa del andrógino. Manuel Machado sorprende con la evocación de una primera lujuria adolescente en un soneto dedicado a “La Primavera” de Botticelli. Gerardo Diego proyecta una atracción erótico-tanática en “La Venus del espejo”. José Ovejero, también inspirado en la obra velazqueña, elabora un lirismo muy propio de la poesía y de la écfrasis recientes, enmarcado en un contexto actual, donde destaca la desmitificación, tanto de la figura mitológica como de la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, J. M. (1980), “Introducción” a Antonio de Zayas, *Antología poética*, ed. crítica de J. M. Aguirre, Exeter, University of Exeter.

Alberti, Rafael (2004), *A la Pintura*, Madrid, Alianza Editorial.

Bernal, José Luís (2016), *La poesía de Gerardo Diego (Estudio bibliográfico)*, Santander, Fundación Gerardo Diego.

Bueno, Josefina (1996), *Imágenes de mujer*, Alicante, Universidad de Alicante.

Corbacho Cortés, Carolina (1999), *Poesía y Pintura en Manuel Machado*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- Correa, Amelina (2005), “Introducción” a Antonio de Zayas, *Obra poética*, ed. crítica de Amelina Correa, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Cotoner, Luisa (1996), *Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado*, Barcelona, Ediciones Universitarias de Barcelona.
- Cotoner, Luisa (1992), *La obra poética de Manuel Machado*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, edición microfotográfica.
- Darío, Rubén (1999), *Poesía*, introducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta.
- Díaz Castro, Francisco J. y Olmo Iturriarte, Almudena del (eds.) (2008), *Antología de la poesía modernista española*, Madrid, Castalia.
- Diego, Gerardo, (1989), *Obras Completas. Poesía*, Tomo II, Madrid.
- EFE/Carmen Sigüenza, “José Ovejero propone una nueva mirada poética sobre las pinturas del Prado”, *La Vanguardia*, 15/10/2012, <https://www.lavanguardia.com/libros/20121015/54353074195/jose-ovejero-prado.html> (11/4/2019).
- Fuente, Manuel de la (2014), “Nueva guía del Museo del Prado”, *ABC*, 17/10/2012, https://www.abc.es/cultura/libros/abci-jose-ovejero-libros-vino-201210170000_noticia.html (11/4/2019).
- Galán, Juan Carlos (2017), “Nueva guía del Museo del Prado (José Ovejero)”, *El blog de Juan Carlos*, <https://elblogdejcgc.blogspot.com/2017/01/nueva-guia-del-museo-del-prado-jose.html> (11/4/2019).
- García Montero, Luis (2006), “Una musa vestida con vaqueros”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gautier, Théophile (2011), *La muerta enamorada*, traducida por Marta Giné, en VVAA, *Vampiros*, ed. de Rosa Samper y Óscar Sáenz, Barcelona, Mondadori.

Gayton, Gillian (1975), *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Ed. Bello.

Girardi, Monica (1999), *Rafael: La búsqueda de la perfección y la ternura de la naturaleza*, traducción de Víctor Gallego, Editorial Electa.

Hinterhäuser, Hans (1998), *Fin de siglo: figuras y mitos*, versión castellana de María Teresa Martínez, Torrelaguna, Grupo Santillana de Ediciones.

Krieger, Murray (2000), “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros.

Litvak, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Anton Bosch.

López Estrada, Francisco (1977), *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa.

Lorrain, Jean (2006), *Monsieur de Bougreton*, traducción de Lola Bermúdez Medina, Capellades, Cabaret Voltaire.

Machado, Manuel (1993), *Poesías completas*, ed. de A. Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento.

Machado, Manuel (1981), *La guerra literaria*, ed. de M^a Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Madrid, Narcea.

Mathios, Bénédicte (2008), “Mito e hipertextualidad en unos sonetos amorosos de Dionisio Ridruejo, Blas de Otero y Gerardo Diego”, *Estudios hispánicos*, 16, pp. 99-107.

Mena, Manuela B. (2004), “El arte y la fisonomía”, en VVAA, *El retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo del Prado.

Nebot, Vicente José (2015a), “Poéticas parnasianas y Simbolismo en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas”, *Cuadernos de investigación filológica*, 41, pp. 47-75.

- Nebot, Vicente José (2015b), “Variedad de écfrasis modernista en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas”, *Anuario de estudios filológicos*, XXXVIII, pp. 163-185. 2015.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid, Editorial Fragua.
- Ors, Miguel d’, (2000), *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento.
- Ors, Miguel d’, (2002), “Manuel Machado y el catolicismo: trayectoria de una conversión”, *Rilce*, 18, pp. 63-85.
- Ovejero, José (2012), *Nueva guía del Museo del Prado*, Madrid, Editorial Demipage.
- Pineda, Victoria (2000), “La invención de la écfrasis”, en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Quevedo, Francisco de (1999), *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- Rifaterre, Michael (2000), “La ilusión de écfrasis”, en Antonio Monegal, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-183.
- Joaneath Spicer (1991), “The Renaissance Elbow”, en Jan Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Cambridge, Cornell University Press.
- Spitzer, Leo (1962), “The “Ode on a Grecian Urn”, or content vs. metagrammar”, en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Stenbock, Conde Eric Stanislaus (2017), “Viola de amor”, traducción de Amelia Pérez, en Jaime Rosal y Jacobo Siruela (eds.), *El lector decadente*, Gerona, Ediciones Atalanta.

Thoenes, Christof (2005), *Rafael*, traducción de José García, Colonia, Editorial Taschen.

Villena, Luis Antonio de (2001), *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid, Valdemar.

Zayas, Antonio de (1902), *Retratos antiguos*, Madrid, Imp. A. Marzo.