



*LA ESTIRPE DE PIGMALIÓN: POESÍA Y ESCULTURA EN EL SIGLO DE ORO*

Eds. Marcial Rubio Árquez y Adrián J. Sáez (Madrid, Grupo editorial Sial Pigmalión, 2017)

El ensayo *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro* indaga en sus once capítulos en la influencia que la escultura (y su écfrasis) tiene en diferentes poetas del Siglo de Oro español, desde Saavedra Fajardo a Luis Gómez de Tapia, pasando por Garcilaso de la Vega y Quevedo, entre otros. Por tanto, nos ofrece una amplia visión de esta influencia mutua, gracias a los editores Marcial Rubio, profesor de Literatura Española en la Università degli Studi “G. d’Annunzio” de Chieti-Pescara con numerosos estudios sobre literatura castellana medieval, novela picaresca y poesía española de los Siglos de Oro, y Adrián J. Sáez, doctor por la Universidad de Navarra y profesor de literatura hispánica en la Università Ca’Foscari di Venezia, especializado en Cervantes, la poesía de Quevedo y el teatro de Calderón, quienes ofrecen ya en el primer capítulo una mirada inicial y general hacia los temas que, pormenorizadamente, se tratarán en los siguientes capítulos: la tradición clásica de la descripción escultórica y la reinterpretación y renovación de este motivo que realizan los poetas del Siglo de Oro. En esta introducción se plantea una interesante aproximación al tratamiento poético de la escultura, subordinada en este periodo a la pintura como arte de mayor excelencia y, por tanto, frecuentemente olvidada en la crítica poética.

El segundo capítulo ahonda en la representación poética del mito de Níobe, ya presente en epigramas grecolatinos, retomado por autores barrocos en lengua vernácula y con formas métricas que difieren del original griego (sonetos, madrigales...). Este motivo mítico es “doblemente escultórico” al describir una estatua dotada de viveza por el artista que representa a Níobe, transformada en piedra por los dioses como castigo por burlarse de Leto. De él se sirven los poetas barrocos (Bernardo Accolti, Juan de Horozco y Covarruvias, García de Salcedo Coronel, entre otros), no solo como motivo al que aplicar el ingenio al hablar de la mimesis artística y el talento de los escultores, sino como *exemplum* moral contra los impíos y soberbios.

En el capítulo siguiente se aborda la relación entre poesía y escultura mediante el análisis del *somnium* humanista en la *República Literaria* de Saavedra Fajardo. El



*somnium* es un tópicus que refleja un escenario onírico con una plasticidad cercana a las bellas artes y que otorga un sentido simbólico a la experiencia cultural o moral que vive el personaje dormido. Así pues, el *somnium* de la *República Literaria* (analizada en las dos redacciones conservadas, siendo solo la segunda indudablemente obra de Diego Saavedra) le sirve al autor para realizar una crítica de filósofos, escritores y pensadores antiguos y modernos. Es en la segunda redacción de esta obra en la que la escultura tiene un papel importante, desplazando el eje de interés de la ciudad en sí a las descripciones plásticas del frontispicio que da entrada a la misma y que representa a la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, quedando, por tanto, precedida la entrada a la República Literaria por la disputa sobre la precedencia de las artes plásticas, propia del Barroco.

Sigue un capítulo dedicado a la representación escultórica en la *Égloga II*, que Garcilaso de la Vega usa en su panegírico al Duque de Alba. La descripción de un bajorrelieve que el dios fluvial del Tormes enseña a Fray Severo, quien se lo cuenta al pastor de la égloga, destaca por su novedoso valor panegírico, así como su relación con la épica con la que Garcilaso engrandece las gestas de D. Fernando. Se analizan detenidamente los modelos no literarios del poema, la iconografía panegírica de importantes monumentos romanos como la Columna Trajana (equivalente visual del *Panegírico de Trajano* de Plinio). Destaca, entre todas las gestas relatadas en esta éfrasis, la representación del Duque de Alba arengando a sus tropas, motivo reconocible en panegíricos y poemas épicos de la antigüedad tardía y en esculturas y monedas romanas. Así, el Duque de Alba queda identificado como un *imperator* del calibre de Trajano, reflejando una tendencia propia del contexto italiano de los *condottieri* que pronto se adoptó entre los jefes militares de la corte itinerante de Carlos V.

El quinto capítulo trata del panegírico de D. Pedro de Toledo, escrito por Tansillo, al que el poeta otorga la imagen de guerrero invicto, recordando también su contribución al embellecimiento arquitectónico de Nápoles y aludiendo a diferentes obras poéticas, pictóricas y escultóricas que celebraban la gloria de este personaje. Se destaca particularmente la coincidencia entre la poesía de Tansillo y la iconografía del sepulcro de D. Pedro, en la que cabe postular la participación del poeta. Además, Tansillo no se limita a alabar a este personaje como soberano clásico, comparado con héroes e incluso con el propio emperador, sino que también habla del conocido tema de la competencia entre las artes, privilegiando la escultura y la poesía como medios de otorgar fama eterna al objeto celebrado.



A continuación, se estudia un soneto de Francisco de Aldana sobre los amores de Marte y Venus, tema que posee una rica tradición crítica. Para su composición pudo haberse inspirado en la obra de Botticelli *Venere e Marte*, aunque no cabe descartar la influencia de una escultura de Venus y Marte de época de Augusto o una copia de esta que llegó a la Galleria degli Uffizi. Además, en este capítulo se comenta el sentido simbólico neoplatónico de la variación del beso en la frente que logra calmar a Marte. Asimismo, se habla sobre la relación entre el título del soneto, *Marte en aspecto de Cáncer*, y la astrología, tema que no hace sino redundar en el simbolismo neoplatónico del beso con el que culmina el poema.

El comentario del componente escultórico de la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana ocupa el siguiente capítulo. Se vuelve de nuevo a la competición entre las artes propia del Barroco y a la primacía de la pintura por su grado de mimetismo y su capacidad de despertar emociones, rasgo compartido con la poesía. En este sentido, queda clara en el Conde la influencia de la teoría de Leonardo (*Trattato della pittura*) sobre el bajorrelieve como síntesis del espacio en tres dimensiones y el color en un único plano, y la de Tesauro, quien estudia la eficacia suasoria de la puesta en discurso del relieve escultórico. Así pues, en la éfrasis del palacio de Apolo salta a la vista el elemento escultórico como ornamento de elementos arquitectónicos, siendo precisamente la escultura la que otorga calidad divina al conjunto. Se añade el análisis de los modelos en que Villamediana basa el diseño de la morada solar y su ornamento, desde Ovidio a Nono de Panópolis y, por último, se especula con la posibilidad de que el castigo de Faetón al final de la fábula, descrito como un caos contrapuesto al orden del palacio solar, represente la caída del ambicioso favorito real.

Por su parte, en el octavo capítulo se estudian los vínculos entre la lírica y la escultura de su tiempo en el poeta Juan de Jáuregui, desgranando su visión escultórica en cuatro obras. En primer lugar, en un soneto epigramático que serviría de inscripción a una estatua ecuestre para Felipe II, texto que habla de la proeza del artista de no sólo imitar la apariencia, sino evocar el espíritu de lo representado. Retoma este tema en el soneto *Al túmulo que fabricó Sevilla a la reina doña Margarita* en el que resalta la capacidad de la escultura para estimular las emociones; asimismo, el poeta aprovecha para posicionarse en el conflicto entre verdad histórica y poética de la teoría literaria del Renacimiento y el Barroco, subordinando la poesía a la realidad histórica por la responsabilidad del poeta con su oficio. Finalmente, se trata la postura que toma Jáuregui en el *Diálogo entre la*

*Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura*, tratado en verso sobre las cualidades de ambas, en el que si bien la Pintura vence (con la Naturaleza como árbitro) puesto que exige un mayor grado de virtuosismo técnico e ingenio, la Escultura refuta solventemente cada argumento, aunque termine perdiendo al no otorgarle siquiera la Naturaleza una mayor preservación en el tiempo que a la Pintura.

Se ocupa el siguiente capítulo del uso de la escultura en la epístola de *La Filomena* de Lope de Vega titulada *El jardín de Lope de Vega*, en la que se realiza una descripción de una colección de bustos y relieves. En la obra en la que Lope busca reorientar su imagen para ganarse al nuevo rey Felipe IV y a su Corte, el poeta realiza numerosos guiños a la nobleza contemporánea y resalta dos elementos distintivos cortesanos: la elegancia artística y la moda neoestoica. Así, en *El jardín de Lope de Vega*, epístola dedicada al poeta Francisco de Rioja, del que alaba su retiro dedicado al estudio, se propone descubrir un lugar de retiro, cuya éfrasis ocupa la mayor parte del poema. En dicho poema, destaca el empleo de las esculturas para dignificar su propia poesía y reflexionar sobre la literatura contemporánea, al tiempo que da a la escultura una función suntuaria para ofrecer la impresión de acceso a círculos cortesanos restringidos. Así, con este aire de exclusividad, intenta reclamar una excelencia casi nobiliaria, todo con un humor sutil, característico de la epístola poética.

La *Oda al duque de Osuna* de Quevedo, estudiada en el décimo capítulo, sirve a la vez de *paragone* entre escultura y poesía y de encomio funeral. Como sucede con otros autores, la poesía escultórica de Quevedo ha pasado más desapercibida por la crítica que los poemas pictóricos, si bien no hay que despreciar el papel que la escultura y los tapices desempeñan en su obra. En el encomio al duque de Osuna se reflexiona sobre si la poesía o la escultura cumplen mejor la función de elogio fúnebre, pronunciándose finalmente a favor del arte poético, continuando así el tópico horaciano de la poesía sobre el arte escultórico. El elogio al duque se centra en su política militar, sobre todo en sus empresas navales, reflejado en el llanto de los elementos naturales relacionados (aire y agua) tras su muerte. Finalmente, el lamento funeral y encomio heroico del poema queda completado con un juego de ingenio sobre el emblema de la familia de los Girones.

El último capítulo indaga en la relación de la poesía con una forma particular de escultura: el *ars topiaria*, esculturas realizadas mediante la poda de arbustos y setos que, naturalmente, no resiste el paso del tiempo como el bronce o el mármol. Este arte aparece en la *Égloga pastoril* de Luis Gómez de Tapia, compuesta con motivo del nacimiento de

una desconocida hija de Felipe II. En ella, el lamento pastoril propio de la égloga se ve reducido al máximo en favor de una extensa descripción de los jardines palaciegos. Sin duda, lo más destacable del poema es la descripción de un *locus amoenus* artificial en el que la naturaleza es convertida en arte (mediante el *ars topiaria* y la creación de “tapices” con las flores de los parterres) y es descrita poéticamente. Este fascinante jardín acaba asimilado al mítico jardín de las Hespérides en una hipérbole encomiástica muy propia del Siglo de Oro, en la que se ensalza al rey por correspondencia a un mito clásico.

En definitiva, este ensayo supone un minucioso e interesante acercamiento a la influencia de la escultura en la poesía barroca, tema que por desgracia ha sido en muchas ocasiones eclipsado por la pintura y que es aquí rescatado del olvido por estos diez autores pertenecientes a diferentes universidades europeas.



BEATRIZ VERA POLO