

## POESÍA DEL CUADRO AUSENTE. POESÍA Y PINTURA EN ANTONIO COLINAS

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universidad de León  
jemarf@unileon.es

**Resumen:** Reflexión sobre la relación secular entre pintura y poesía a partir de textos poéticos contemporáneos. Problemática actual de la *écfrasis*, con aspectos como la representación, la ilusión referencial y la interpretación metafórica. Se estudian, finalmente, los contactos de un poeta de hoy, Antonio Colinas, con la pintura, tanto en sus ensayos como en su poesía.

**Abstract:** This paper is a reflection upon the secular relationship between painting and poetry departing from contemporary poetic texts. It deals with the current problematic *Ekphrasis*, with aspects such as the representation, the referential illusion and the metaphoric interpretation. Finally, the contacts with the painting made by the poet Antonio Colinas, either through his essays and his poetry, have also been studied.

**Palabras clave:** Poesía. Pintura. Écfrasis. Presencia / Ausencia. Interpretación. Antonio Colinas.

**Key Words:** Poetry. Painting. Ekphrasis. Presence / Absence. Interpretation. Antonio Colinas.

Silvio Lago, un joven de veintitrés años, siente «delirio» por la pintura y ansía causar con ella extraordinarios efectos. Tiene una «vehemente aspiración artística» y toda su pasión, su «Quimera», consiste en «triunfar o morir»; pues bien, desde muy pronto, Silvio Lago, el protagonista de *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, se había sentido tentado por la llamada de todos los sentidos y todas las artes mancomunados en una hiperbólica sinestesia:

*Sin haber tanteado aún sus disposiciones para el arte, ya padecía Silvio la penosa incerteza, el titubeo de los desorientados y los deslumbrados, la sollicitación de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color, en vez de notas musicales; al escritor, a emular al pintor, produciendo, a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o del sonido; al arquitecto, a forzar las líneas, alterando la serenidad, volviendo al barroquismo; a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce (Pardo Bazán, 1991: 407).*

¿Es propio de todo artista este «desasosiego panestético», este impulso de fusión sensual, esta ambición de poseer otros medios artísticos, este sueño de artista total? ¿Es este sueño inalcanzable el que sustenta el diálogo entre las artes? Lo cierto es que la relación interartística es una constante histórica. Cualquier estudio sobre el asunto puede constatar la interlocución secular entre poesía y música o entre literatura y las bellas artes<sup>1</sup>.

No es raro que, en la actualidad, los propios títulos de una obra o de sus partes impliquen una evidente conformación interartística, aunque sea de forma alusiva y metafórica. Recuerdo, a vuelo pluma, el primer libro escrito por Antonio Carvajal, *Casi una fantasía* (1975): el título no sólo evoca la *Sona-*

---

<sup>1</sup> Señalo únicamente tres ejemplos ilustrativos: Mario Praz (1979) ha mostrado las continuas y abundantes transiciones de la poesía a la pintura y viceversa, a lo largo del tiempo, en todas las literaturas de Occidente, así como las maneras en que tal transición se produjo; R. W. Lee (1982) ha investigado la estrecha relación entre arte y literatura, las «artes hermanas», tal como aparece sustentada por los tratados de uno y otro signo, de forma que la afirmación de la pintura como «arte liberal» se basaba en su parecido con la poesía; el principal parecido entre poeta y pintor era la «viveza pictórica de la representación, o, más exactamente, de la descripción»; Aurora Egido (1990), por su parte, desarrolló las analogías entre pintura y poesía tal como se entendieron en el Siglo de Oro español, indagando en retóricas, poéticas y tratados sobre la pintura y en la práctica artística, con los diferentes puntos de vista, en los que se implican cuestiones de historia, de sociología, de poética y de retórica.

*ta quasi una fantasia* de Beethoven, sino que el poemario mismo ofrece un desarrollo musical, con Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro; Olvido García Valdés tituló uno de sus libros *Exposición* (1990) y para el título de otro aprovechó el de un cuadro de Paulo Uccello, *Caza nocturna* (1997); un desarrollo pictórico imprime el poeta dominicano José Mármol (2001: 47-50) a la «Serie del Río Ozama», cuyos textos se titulan, respectivamente, «Carboncillo», «Técnica mixta», «Dibujo» y «Puntillismo»; evoco, finalmente, la «Oda a Juan de Valdés», de Jesús Hilario Tundidor (*La construcción de la rosa*, 1990), con desarrollo musical en tres partes: «El fagot por las calles de la duda», «Miniversículo para oboe» y «Final para órgano y cuerda».

Con frecuencia trasladamos la terminología de un arte a otro y oímos hablar de «poesía plástica» o de «cuadro poético». Un poeta de hoy podrá definir la sobriedad pictórica de Ortega Muñoz diciendo: «Tu pincel extremeño / es de pocas palabras» (D'Ors, 2001: 267) o interrogar sin que nos cause asombro: «¿Qué pintan cuando escriben? / ¿Cuándo escriben qué pintan?» (Blanco, 2000: 37). Son casos que indican la asunción generalizada de las hondas imbricaciones interartísticas, que, como ya se ha advertido, no son cosa de hoy, sino fenómenos rastreables desde la antigüedad clásica.

Si restringimos el campo de observación a la secular relación entre pintura y poesía, un capítulo especial cubriría la colaboración entre pintores y poetas, un verdadero diálogo interartístico que podía ilustrarse con casos como el del pintor Tàpies y poetas como Gamoneda<sup>2</sup>, Valente<sup>3</sup> o Ullán<sup>4</sup>. Nuestra reflexión parte, sin embargo, de algo más sencillo, de poemas de asunto pictórico, y se desarrolla desde la poesía, escuchando a la poesía; y, en principio, a la poesía contemporánea. En este sentido no haría falta más que nombrar algunos títulos emblemáticos de Unamuno, Manuel Machado y Rafael Alberti para ponernos de acuerdo sobre la existencia de conexiones profundas entre las dos actividades artísticas, hasta llegar al momento actual en que, de igual manera, poemarios enteros están inspirados en lo pictórico, como son los casos —por citar tres títulos únicamente— de *Dedicadas formas y contemplaciones* (1975), de Joaquín Lobato, *El final de la contempla-*

<sup>2</sup> Cf. *¿Tú?* en colaboración con Antoni Tàpies (Gamoneda, 1998).

<sup>3</sup> La colaboración y el diálogo entre poeta y pintor los ha estudiado Trueba Mira (2004).

<sup>4</sup> *Tàpies ostinato* (Ullán, 2000) reúne escritos de José-Miguel Ullán sobre el pintor catalán que fueron artículos de prensa o textos de catálogos para las exposiciones correspondientes; pero, además, reproduce, en lo que puede, el libro *Anular*, «fruto de mi primera colaboración con el artista, obra en común y del destierro en general»; *Anular* —volumen V del libro *Funeral mal*— apareció en París, en 1981, publicado por Éditions R.L.D. (en los otros volúmenes de *Funeral mal* colaboraron, respectivamente, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Vicente Rojo, Eusebio Sempere, Antonio Saura y Joan Miró).

ción (1992), de Luis Javier Moreno, y el libro ya citado *Caza nocturna* (1997), de Olvido García Valdés.

La reflexión sobre el arte y las relaciones interartísticas fue obra inicialmente del pensamiento filosófico; tendrá su parte decisiva después la estética y, en la actualidad, es la literatura comparada la que analiza los encuentros entre las artes. No es momento de hacer el recorrido histórico de tal reflexión teórica que, si hacemos caso a Plutarco, habría comenzado en el siglo VI a.C., cuando Simónides de Ceos definió la pintura como «poesía muda» y la poesía como «pintura que habla». El poeta de Ceos ofreció la primera formulación de un tópico que, bajo la forma horaciana de *ut pictura poesis*, cimentaría histórica y abusivamente, según se ha dicho, la reflexión sobre la relación entre pintura y poesía. Con Simónides se habría iniciado también la pequeña o gran historia de la jerarquía de las artes, en su caso dando primacía a la poesía por su carácter elocuente. A partir de ahí, intentar referirse, aunque fuera sucintamente, a las aportaciones de Platón, Aristóteles, la época renacentista, el neoclasicismo, Lessing, etc., etc., hasta llegar al pensamiento deconstructivista, daría para muchas páginas, a la vez que para sobrebundar en el aspecto más estudiado de las relaciones interartísticas.

El diálogo entre poesía y pintura podría observarse desde diferentes perspectivas que opondrían lo diacrónico a lo sincrónico, lo teórico a lo analítico, el punto de vista de la pintura o de los pintores al punto de vista de la poesía o de los poetas, las similitudes a las diferencias, los poemas que adoptan formas gráficas emparentadas con lo pictórico a los poemas inspirados en un lienzo o en la obra de un pintor, la transposición de categorías descriptivas de la pintura a la poesía, a la transposición de categorías descriptivas de la poesía a la pintura, los temas y mitos presentes en la pintura a los temas y mitos presentes en la poesía, etc., etc. La teoría se ha acercado a las relaciones entre palabra e imagen desde enfoques múltiples: metodológicos, taxonómicos, históricos, analíticos...; ha ido del cuadro al texto o del texto al lienzo; se han examinado los tópicos clásicos, su origen y su significado a lo largo del tiempo; a la vez, se han cuestionado los diferentes acercamientos teóricos a las relaciones interartísticas y se pretenden ofrecer puntos de vista nuevos e iluminadores...

Sin entrar en esta selva, que otros han intentado desbrozar<sup>5</sup>, limitaré mi trabajo a algo más modesto, tomando como punto de partida los poemas ins-

---

<sup>5</sup> Enric Bou habla de cuatro situaciones posibles en la aproximación entre fenómenos y lenguajes artísticos y el estudio de la misma: a) la recepción de una obra de arte en la literatura; b) la écfrasis o «reproducción mediante palabras de un modelo o de una referencia visual»; c) textos de homenaje, más allá de la écfrasis; d) suplantación de la pintura por la palabra o viceversa (Bou, 2001: 31-36).

pirados en un lienzo o en un pintor determinado. Nos espera, pues, la écfrasis, por donde se enderezarán mis reflexiones, movidas no tanto por los acercamientos teóricos previos como por la práctica de los poetas, por los poemas de motivo pictórico.

Mis reflexiones — a partir del conocimiento y la asimilación previos de las teorías clásicas y modernas sobre las relaciones interartísticas — parten de un bien nutrido corpus de textos líricos contemporáneos; la teoría, del clasicismo a la modernidad y a la posmodernidad, se constituye en un inevitable campo de referencia, pero, por consabida, considero más rentable el punto de partida de los poemas ecfraísticos para plantear cuestiones acaso más atractivas que originales. El viejo campo creativo en el que un poeta convierte su poema en depositario de una emoción o de una meditación, que tienen como motivo un cuadro pictórico: tal es mi punto de origen, preguntándome qué nos proponen tales poemas. Es la experiencia lectora y contemplativa la que me ha guiado, dejando el papel que corresponde a la intuición.

## 1. ÉCFRASIS

La écfrasis, figura retórica, se define como descripción que «evidencia» o «pone ante los ojos» del receptor el objeto descrito; su función es, pues, despertar en el receptor la imagen del objeto ausente; en el caso que nos ocupa, tal objeto ausente es un cuadro pictórico. Es el sentido con que se emplea en la actualidad: descripción de una obra de arte.

La écfrasis ha concitado estudios relativamente recientes de Kibédi Varga, Krieger, Riffaterre, Monegal, etc., que han planteado lúcidamente toda la problemática que atañe a dicha figura y que, de alguna forma, asomará en mis palabras. A toda esa problemática no es ajena la idea de que la concepción de la écfrasis ha evolucionado al tiempo que la poesía y la propia pintura han ido desde la imitación a la no referencialidad, en una parte al menos del arte actual a partir de las vanguardias. Si la écfrasis albertiana es distinta de la de un Manuel Machado, por ejemplo, poco tiene que ver aquélla con la practicada por un poeta como Olvido García Valdés. De ahí, que un crítico de nuestros días, Margaret H. Persin, distribuya en dos las tendencias o corrientes de la poesía actual: una heredera de la tradición romántico-simbolista (confianza en la palabra, equilibrio, armonía...) y otra posmoderna (desconfianza en el poder comunicativo de la palabra, indeterminación del significado, autorreferencialidad...): es en esta última donde la écfrasis plantearía cuestiones en parte nuevas, como la intertextualidad, la liminalidad, la hete-

roglosia y el dialogismo bajtinianos, la dimensión metapoética del texto ecfrástico, el cuestionamiento de los conceptos de «género», «texto», «canon», etc. (Persin, 1991).

## 2. EL TÍTULO

El título es el primer índice pragmático de cara a la interpretación de un poema. El título confiere un inicial carácter ecfrástico a una composición. Un título como «Nastagio degli onesti», del libro *Exposición* (1990), de Olvido García Valdés, remite, antes que al cuadro de Botticelli, a otro título, al título del cuadro. El título poético remite a un título pictórico, lo repite. Todo título tiene un doble referente: se refiere a sí mismo como título y al texto que designa; en el caso del título ecfrástico, la capacidad referencial del título se multiplica, pues alude, además, al título del cuadro en cuanto tal y al propio cuadro que aquel título designa. Por otro lado, si todo título goza de un valor informativo inherente, el título ecfrástico potencia tal valor, pues informa sobre el texto que anuncia y, a la vez, sobre el cuadro al que remite, es decir, sobre el antecedente (el cuadro) y el consecuente (el poema). Más aún, el título ecfrástico remite a un contexto histórico, cultural, artístico, etc., y a su posible proyección sobre el texto que anuncia. Así pues, si un título cualquiera manifiesta una evidente función catafórica, en el caso del poema sobre un cuadro, el título funciona, a la vez, anafóricamente, pues alude al carácter intertextual del poema y, como todo texto de carácter intertextual —entendiendo aquí «texto» en sentido lato, más allá de los objetos artísticos verbales—, mira hacia atrás y hacia delante. Es un título de carácter jánico, por así decir. Porque mira hacia atrás, hacia un texto pictórico previo, hablamos de écfrasis; el título anuncia el carácter ecfrástico del texto poético, y el propio texto manifiesta, desde su mismo título, la «mímesis doble» de la que habló Riffaterre (2000), pues el texto ecfrástico es, de hecho, representación de una representación. Cernuda tituló uno de los poemas de *Desolación de la quimera* (1962), «*Ninfa y pastor*, por Ticiano», anunciando en el propio título el referente de la composición —un cuadro concreto del pintor italiano—. El título, como el propio texto lírico, alude a un ausente: está y no está, es presencia (el poema) y ausencia (el cuadro). En muchos poemas actuales sólo el título indica que nos hallamos ante un poema, cuyo objeto de representación es un cuadro. En el resto del texto la evocación pictórica puede desvanecerse a favor de emociones suscitadas por la contemplación.

Reiterar el título de un cuadro, el nombre de un pintor o las dos cosas —como en el caso de Cernuda— debería evitar la écfrasis esforzada por

mostrar el cuadro ante los ojos de la imaginación lectora. Pero no es así. Y no es así, porque el cuadro ausente lleva al poeta a intentar suplir tal ausencia por medio de la descripción<sup>6</sup>: quiere evidenciar una ausencia, hacerla presente. No hace falta añadir que hay más de una ausencia, pues el poema es representación de lo que es ya representación. Nos movemos en el campo de la ficción y de la convención. El poema, como ha escrito Antonio Monegal (1998: 220), invoca y evoca: tales son sus limitaciones y sus poderes.

### 3. PRESENCIA / AUSENCIA

Unas palabras más sobre el doblete presencia / ausencia. La primera ausencia es la del cuadro. Algunos poetas aluden a la huella que el cuadro ha dejado en la memoria, desde la que se construye el poema sobre tal motivo. En su *Colección privada*<sup>7</sup> (2003), el poeta colombiano Ramón Cote Baraibar alude a las «Góndolas en la laguna», el cuadro de Francesco Guardi que vio quince años atrás en las salas del Poldi Pezzoli de Milán y que ahora evoca desde una reproducción: «Han pasado 15 años desde entonces / y viendo la postal que allí compramos...» (Cote Baraibar, 2003: 43). En el poema citado de Cernuda la palabra remite a una imagen ausente, incluso para el propio emisor, que reenvía a ella desde el recuerdo: «El cuadro aquel que aún miras, / ya no en su realidad, en la memoria». El cuadro de Tiziano (1488-1576), que se conserva en el *Kunst-historisches Museum* de Viena, lo contempló Cernuda, al parecer, en una exposición que tuvo lugar en Nueva York; el poema lo escribió en 1960. La ausencia de la imagen respecto al receptor, que puede conocer la pintura o no, la prevé el propio emisor, que se siente obligado a *describir* el cuadro de Tiziano: «La ninfa desnuda y reclinada / Y a su lado el pastor, absorto todo / De carnal hermosura. / El fondo neutro, insinuado / Por el pincel apenas. / La luz entera mana / Del cuerpo de la ninfa, que es el centro / Del lienzo, su razón y su gozo». Cuando Cernuda exhorta: «Contemplemos / Esa curva adorable / Base de la espalda, / donde el pintor se demoró...» está subrayando la ausencia: esa contemplación es metafórica; va dirigida a los ojos de la imaginación — otra metáfora —, aparte de que con

---

<sup>6</sup> Además, la ausencia del cuadro podría suplirse con la reproducción del mismo, como fue el caso de *Apolo*, de Manuel Machado, en su primera edición (1911), con once láminas de los cuadros que inspiraron los poemas correspondientes. Pero tales ilustraciones desaparecieron en ediciones posteriores.

<sup>7</sup> *Colección privada* es título expresivo de un poemario enteramente inspirado en cuadros pictóricos y que parece manifestar la pretensión del autor de formar un museo imaginario personal, con aportaciones sucesivas, pero de forma tal que la poesía se convierte en el modo de dar voz a los cuadros del museo particular; en una forma de evocación, por otra parte, no de ilustración.

tal forma verbal nos sugiera la importancia de la mirada para un poeta que se sentía ya viejo y para quien, si el amor físico estaba agotado, no lo estaba la pasión, que se alimentaba de la mirada.

Riffaterre (2000) ha prevenido contra la «ilusión referencial» de la écfrasis: la «mímesis doble» está más cercana a una ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto. Entre sus argumentos figuran los dos siguientes: en el texto ecfástico, el elemento visual desaparece, sustituido por representaciones basadas en los otros sentidos; por otro lado, la écfrasis tiende a seleccionar lo que el cuadro excluye, es decir, a sustituir el análisis de una pintura por el relato de lo que antecede o sigue al acontecimiento o a la situación de lo que en ella está representado. Así, Cernuda supone —es decir, añade al cuadro— la demora del pintor en «esa curva adorable, base de la espalda», con el mismo «fervor humano» que en la mocedad, usando como pincel sus propios dedos —acariciando la figura que crea—, con ternura y amor, queriendo cifrar en la pintura de «Ninfa y pastor» —uno de los últimos cuadros que pintó Tiziano— la perfección de su arte y la plenitud de su vida. Cernuda ha derivado así hacia la interpretación personal y hacia el encomio; la interpretación es «una manera indirecta de recordarnos —asegura Riffaterre (1994: 166)— que la obra de arte es resultado de una intención, de un pensamiento, de una voluntad creadora»; y el encomio es propio de la écfrasis, de la ilusión ecfástica, que «genera una representación del autor, aunque se trata de una imagen indirecta, casi mística [...], de donde resulta un ‘efecto de elogio’ o, si se prefiere, un discurso laudatorio» (Riffaterre 2000: 166).

Aún debemos precisar otro aspecto a favor de lo que la écfrasis tiene de ilusorio: el cuadro de Tiziano le sirve al poeta como proyección de un estado de ánimo y de un deseo personal: alcanzar, como el pintor, una vejez plena de pasión humana vertida en admirables piezas de arte. También Riffaterre (2000: 174) habló del asunto en el sentido de que, en la écfrasis, la interpretación precede a la representación, de forma que lo que la écfrasis descifra, en primer lugar, no es el cuadro, sino a su contemplador: «Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa».

El problema es más hondo que esta poética del cuadro ausente a la que me vengo refiriendo, y lo ha descrito Antonio Monegal de forma inobjetable. En última instancia, la ausencia remite, más allá del cuadro, a la «pérdida del objeto», a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente las artes de vocación mimética. Lo ausente es el objeto, la presencia. De ahí que la écfrasis —«ilusión de una ilusión», «metáfora de una metáfora»— vaya impregnada de un

componente elegíaco que Monegal ha explicado muy bien y para cuyo mayor entendimiento remito directamente a las páginas por él escritas (Monegal, 1998: 39-57). Con la lucidez acostumbrada, Olvido García Valdés parece aludir a esa «ilusión de una ilusión», que es la representación poética, a esa pérdida doble inevitable del objeto representado. En «El ángel de Arezzo» (sobre dicho cuadro de Piero della Francesca), la poeta intenta establecer un diálogo con el enigmático ser celestial, con ese «ángel del amor», pero constata: «Eres lo que amo y no existes», con un nido vacío como símbolo de la ausencia total: el ángel no existe en cuanto tal; ni el poema ni el cuadro pueden paliar, con su ilusoria representación, la «doble tristeza» que embarga al yo poético (García Valdés, 1990: 47). La imposibilidad de apresar el objeto es, desde mi punto de vista, el significado de la alegoría del artista moderno que Balzac plantea en su novela *Le Chef-d'oeuvre inconnue* (1831), en la que el anciano pintor Frenhofer, en su delirio, lucha por conseguir un absoluto, una obra de arte perfecta que se confunda con la vida, que sea vida, no representación, pasión más que pintura: ilusión, al fin, que aboca al fracaso, al dolor mortal, a la elegía.

Cabe añadir que el poema efrástico puede dar cuenta de las carencias de la representación pictórica —lo que parece llevar incluidas las carencias de la propia representación poemática—. Una pieza de Olvido García Valdés, aunque se refiera a una fotografía y no a una pintura, opone la realidad (una boda, el alboroto consiguiente, el paisaje...) a la pérdida que supondría verla revelada en una fotografía: pérdida de la vida y su sonido (García Valdés, 2001: 22). Si realidad y representación no son incompatibles, sí son inconfundibles.

Dentro todavía del doblote presencia / ausencia, hablaré de un efecto paradójico de interés. Es bien conocida la écfrasis del canto XVIII de la *Ilíada*: descripción del escudo de Aquiles, «famoso cuadro —dice Lessing (1990: 124)— que ha sido el que, por encima de los demás, ha dado lugar a que desde antiguo Homero haya sido considerado como un maestro de la pintura». Pues bien, el escudo de Aquiles está no sólo ausente, sino que es inexistente fuera de la palabra homérica, fuera de la imaginación de emisor y receptor<sup>8</sup>. Si la écfrasis ejerce una función mediadora entre el cuadro ausente, y el lector, que tal vez lo desconoce, la misma función ejerce en este caso, pues el lector convoca la imagen del escudo —o del cuadro, conocido o desconoci-

---

<sup>8</sup> La literatura está llena de referencias a cuadros inexistentes. Baquero Goyanes (1983) recordó en su día las telas que tejen las ninfas del Tajo en la *Égloga III* de Garcilaso, así como las alusiones a lienzos imaginarios en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes.

do— a partir de la «descripción» poemática. La paradoja reside en el hecho de que la écfrasis —sombra de una sombra— ha creado imaginariamente el objeto perdido, el objeto inexistente. Y sólo por la palabra podemos conocer e imaginar el escudo de Aquiles, presente / ausente; sólo la palabra crea y guarda la memoria. Es un ejemplo magnífico del poder salvador del arte que explicita el poema de Miguel d'Ors, titulado «*Ubi sunt?* Para 'La lechera de Burdeos'»: todos los ricos, que miraban como algo insignificante a la humilde lechera, son hoy «polvo olvidado en el polvo», mientras ella, la lechera, con sus «diecinueve años eternos», es lo único que queda de aquel mundo merced al arte de Goya (D'Ors, 2001: 264). Como explica Monegal, «esta empresa de salvación, puramente metafórica, por la cual lo perecedero se eternizaría en la obra pictórica evocada por la palabra, y a la cual llamamos écfrasis, es equivalente a aquella por la cual lo perecedero se eternizaría en la palabra y a la cual llamamos elegía» (Monegal, 1998: 48-49).

Podemos pensar en la función mediadora del poema ecfástico, entre el cuadro y el lector, en el viaje entre la ausencia y la presencia ecfástica o, quizá mejor, entre el sentir del yo enunciador y el lector. La écfrasis puede ser también mediatizadora en el viaje inverso, del poema al cuadro tal vez desconocido. La mirada, la contemplación posterior ¿estaría mediatizada por la «lectura» que del cuadro ha hecho el poeta?

Como se ve, el doblete presencia / ausencia puede metaforizarse como un doble viaje: del cuadro al poema (el autor) y del poema al cuadro (el lector). En ese viaje hay también un encuentro en el ámbito del deseo, pues es indudable que el poema ecfástico —y mucho más en otras modalidades «en los límites de la diferencia», aprovechando el título de Monegal— manifiesta, por un lado, la voluntad de ruptura (de convenciones, de horizontes tradicionales, de límites, etc.) y, por otro, de encuentro (afinidades, objetivos, etc.).

La relación de poema y cuadro se da dentro del marco del poema que, a la vez, parece expresar el deseo de extra-limitarse. O acaso de reducir lo otro a sus propios límites. El poema sobre un lienzo inscribe el cuadro —metafóricamente de nuevo— dentro de los límites poemáticos, pero, a la vez, el poema parece querer trascender sus propias fronteras hacia el cuadro, hacia lo otro que no es poema. Como se ve, estamos rozando el tema de la autonomía del texto artístico: ¿precisa o no el poema ecfástico —el poema a pincel o la pintura a pluma, como, de manera sincrética, lo llamaba Manuel Machado— la presencia de esa realidad extra-textual que es el cuadro pictórico, el cuadro que el poema evoca y convoca, a la vez que crea variaciones o ampliaciones

semánticas que rara vez interesarán a la écfrasis crítica, como la llamó Riffaterre?

#### 4. DE LA DESCRIPCIÓN A LA INTERPRETACIÓN

Baudelaire (1988) habló de dos maneras de entender el retrato pictórico: la historia y la novela. La primera, es fiel al modelo, lo que no excluye la idealización; la segunda, es más imaginativa, creativa y ambiciosa. En una u otra manera, pero de forma más llamativa en la segunda, el retrato pictórico es ya una interpretación. Si el retrato pictórico tiene ya un carácter interpretativo, el poema ecfástico es, inevitablemente, interpretación de una interpretación.

La interpretación del poema originariamente ecfástico es un mirar-decir nuevo que acaso sólo pueda llevarse a cabo por medio de la poesía. Es la interpretación que no haría el crítico de arte. Es una interpretación que no es técnica ni académica, ni requiere el análisis previo; es una interpretación «poética», subjetiva, connotada por diferentes estímulos, recuerdos y hasta fantasías. Es una interpretación metafórica. En el poema «Retrato de Lidia Delektorkaia pintado por Matisse», el poeta cubano José Pérez Olivares, que en *Examen del guerrero* (1992) agrupó numerosos poemas de motivos pictóricos, escultóricos y fotográficos que terminan siendo el origen de sueños y deseos del hombre, construye un sujeto poético que habla con la figura del cuadro («Querida Lidia, / en el cuadro aparece usted con un rostro / mitad azul / mitad amarillo»<sup>9</sup>) y sugiere: «El azul significa lo que él ignoraba de usted / (y tal vez ignoraba usted de sí misma). / El amarillo es el lado claro, todo / cuanto podemos leer, de un vistazo, en el rostro de la gente». En el breve poema «Kandinsky 1904», el poeta chileno Enrique Lihn ofrece en seis versos múltiples sugerencias que evocan una pintura camino de la desfiguración: «La relación de unas cosas con otras / iba borrando, poco a poco, las cosas»; pero el poeta recurre metafóricamente al tópico tradicional del *ut pictura poesis*, aunque renovado («Versos sin palabras / Formas sin figuras»), para finalizar con una bella imagen de lo que los versos anteriores pueden significar en esa manera «poética» de ver la obra del pintor ruso: «No bien partía un barco de oro de la orilla / cuando ya no era orilla ni barco ni partía» (Lihn, 1989). En el poema titulado «Corot», José Luis Puerto (2004) recrea poéticamente el cuadro «La saulaie», del pintor francés del XIX, co-

---

<sup>9</sup> «mitad azul / mitad amarillo» es un solo verso; con el verso partido quiere el poeta expresar gráficamente las dos mitades del rostro pintado por Matisse.

menzando con unos versos descriptivos («Una mujer, los sauces / A la orilla del agua / Y unas casas al fondo...»), para ir más allá de la representación pictórica: «...acaso / Corte alguna y en el atardecer, / Cuando regrese a casa, / Las coloque en el vaso de cristal...»). Más aún: el poeta confiesa, en cierto modo, la imposibilidad de «decir» el cuadro, por cuanto guarda algún misterio que no percibimos («Acaso una belleza / Que no es para nosotros») y que necesitamos interpretar, pues las flores que la mujer corta junto al agua son «Las flores de un edén del que hace tiempo / Hemos sido expulsados».

Ante las imágenes pictóricas, el poeta realiza la misma labor que ante las imágenes que le ofrece el mundo; lo ha explicado mejor Antonio Carvajal en un artículo sobre la relación entre fotografía y poesía dentro de su propia obra: el poeta lo que hace es «devolver al mundo las imágenes que me ofrece, reelaboradas con mi artificio y mi pensamiento y mi sensibilidad, siempre con palabras» (Carvajal, 2001: 21). La obra pictórica es ya una reelaboración, por lo que la poesía de signo ecrástico aparece como reelaboración artística de otra reelaboración artística previa. A la visión reelaborada con palabras, enriquecida con el nuevo artificio, la reflexión y la sensibilidad del poeta es a lo que llamo interpretación. En ella reside la potencialidad de la palabra.

La écfrasis, por otro lado, es selectiva. En realidad hay una doble selección: una primera, que supone elegir un pintor o un cuadro, algo ya significativo en lo que la écfrasis tiene de encomio y homenaje, como quiere Riffaterre. Esta primera elección suele significar determinada identificación con la obra de un pintor, cierta afinidad artística, emocional o de otro tipo que a veces los críticos advierten o el propio poeta. Antonio Gamoneda podrá decir del pintor Alejandro Vargas: «Cuando, irremediamente y sin necesidad de premeditación, Vargas pinta *su* pensamiento, está pintando también el mío, el que quizá ignoro y, sin embargo, también *está ahí*» (Gamoneda, 2001: 66). Y alguien aseverará que la lectura de la poesía de Gamoneda fue la vía indirecta por medio de la cual ha logrado «los mejores destellos de comprensión» de la pintura de Vargas:

*La pintura de Vargas y la poesía de Gamoneda comparten sustrato estético, fuerza expresiva, temas, ideas e ideales. Los dos beben del mismo río de la decepción vital, los dos se enfrentan al paisaje como proyección del dolor, del fracaso y de la soledad. Ambos comparten preferencias por símbolos que cada cual expresa en su propio lenguaje: el silencio, el frío, la tarde, el invierno, la soledad, el sufrimiento interior y concéntrico, la tristeza. Sienten atracción por los mismos tonos y los mismos colores», etc., etc. (Gutiérrez Ordóñez, 2001: 8).*

Es indudable que Víctor M. Díez compone una serie de poemas sobre Lucian Freud y Francis Bacon porque coincide con ellos en la desnudez y la concentración de la pieza artística (Díez, 2000). En «*Ninfa y pastor*, por Ticiano», Cernuda, sintiéndose a las puertas de la vejez, elige el paradigma del artista anciano, pero con toda la pujanza de su pasión artística y vital. Hay en el homenaje una indudable deriva hacia la propia subjetividad; hay en el encomio una deriva interesada que puede apreciarse en poemas como «Zurbarán 1957» (*En castellano*) y «Diego Velázquez» (*Que trata de España*), de Blas de Otero, que sirven a los propósitos redentores de aquella poesía a la que hemos acabado llamando «social».

La selección, por otro lado, implica una renuncia. En su libro *Colección privada*, Cote Baraibar nos hace ver que al coleccionista de piezas de arte le acompaña el dolor de lo incompleto; y tal dolor lo siente en igual medida el poeta que, en su *Colección privada*, escribe poemas sobre unos cuadros y no sobre otros, renunciando a una totalidad imposible de la que sólo quedan huellas: «Cada huella esconde por eso la nostalgia de la plenitud» como eje sólido de esa magnífica colección de poemas sobre cuadros (García Montero, 2003: 108). Es la nostalgia de la plenitud que anida en el poema sobre la «Batalla de San Romano», de Paulo Uccello, en el que las naranjas del cuadro «son reflejo de otras naranjas / más lejanas y que jamás mano alguna / podrá alcanzar», por lo que el poeta considera a Uccello «maestro de la ilusión óptica. / Y de la melancolía», constatación del sentido elegíaco de la éfrasis, como aclaró Antonio Monegal.

Una segunda selección opera ya dentro del cuadro elegido, como ocurre en «Alegoría de la primavera», del libro *Historia antigua* (1987), de Víctor Botas:

*Habría que mirarte con unos ojos ciegos  
para huir del asombro sin caer en la cuenta  
de cómo Botticelli acertó a retratarte  
con quinientos y pico años de antelación.  
Profético pincel el de este paniaguado  
singular de los Médicis; profético y sin duda  
muy preciso: porque mira que dar  
de lleno hasta en la forma de moverte,  
hasta en aquel detalle de los párpados,  
hasta en la perversión de tu sonrisa...  
También supo adornarte: estoy seguro  
de que a ti te irían bien esas antiguas  
guirnaldas de mil flores en el pelo.*

(Botas, 1994: 197)

El título del poema alude a uno de los cuadros más celebrados del pintor Sandro Botticelli (Florencia, 1445-*id.* 1510), la «Alegoría de la primavera». El cuadro fue pintado hacia 1478 para la Villa di Castello, propiedad de dos primos de Lorenzo el Magnífico. Recuérdese la «Alegoría»: en el centro, la diosa Venus vestida y sobre ella Cupido lanzando dardos de amor; a la derecha, Céfito persigue a Flora, que, repleta y adornada de flores, las derrama sobre el prado, y a la que sigue una Hora de la Primavera; a la izquierda de Venus, las Tres Gracias en la penumbra del bosque, con melodiosos cuerpos movidos por una danza sensual y cubiertos por velos transparentes; a su lado, Mercurio parece señalar el cielo o tal vez espantar las nubes que amenazan a la Primavera. El lienzo ha recibido interpretaciones diversas, con un desarrollo musical y un clima de ensueño que para algunos traza la alegoría del mito de Venus, según el ideal neoplatónico divulgado en Florencia por Marsilio Ficino; otros, en cambio, han visto en el cuadro un tema realista del momento, los amores entre Juliano de Médicis y la joven esbelta y delicada Simonetta Vespucci; para otros terceros, el cuadro alude alegóricamente a la muerte de Simonetta en 1476, a los veintitrés años de edad, en la plenitud de su belleza. Esta breve descripción del cuadro se debe a la escasez de elementos ecfrásticos en el poema, y en todo caso referidos a una sola de las figuras pictóricas, de la que se destacan o seleccionan rasgos como la forma de moverse, un detalle en los párpados, la sonrisa perversa y el adorno de flores en el pelo. Estos detalles se corresponden con la extraordinaria figura de Flora. En la selección que opera dentro del cuadro elegido, el poeta prescinde de las demás figuras; prescinde, asimismo, del fondo del lienzo, de la técnica pictórica, del color, etc. Más aún, de la espléndida figura de Flora, verdadero heraldo de la Primavera, elige determinados detalles y prescinde de los demás. Desde mi punto de vista, tales elecciones indican que, más allá de la écfrasis, el poeta se ha visto movido por la pulsión momentánea, por elementos subjetivos emocionales; no le interesa el cuadro en cuanto tal, sino algo que está más allá del mismo, más allá de la contemplación, algo que es anterior o posterior al acontecimiento representado pictóricamente (Riffaterre, 2000: 166). En cualquier caso, más que descripción o análisis habría que hablar de interpretación poética. El poema se acogería a lo que Kibédi Varga llamó *Bildgedich*, es decir, sería un poema inspirado en un cuadro, simplemente.

Un poema como éste nos hace ver que, más allá de la écfrasis, el poeta indaga en elementos de la subjetividad, a partir de un «diálogo» (nueva metáfora) con el cuadro. Más allá de la écfrasis, el poema elude la referencialidad exterior del cuadro, la duplicación verbal de otra realidad artística; responde más al elemento emocional, a la pulsión momentánea; el poeta —el sujeto

poético— proyecta sobre el cuadro su propio estado de ánimo, sus sentimientos, emociones y deseos. Tal proyección inspira sin duda numerosos poemas de asunto pictórico, pero algunos de ellos lo manifiestan sin ambages. Así, en el poema titulado «Nicholas de Staël», nombre que identifica a dicho pintor ruso, nacionalizado francés, que vivió entre 1914 y 1955, Juan Gelman alza un sujeto que ve sacudido su interior, su memoria, por la visión de uno de los cuadros del artista y siente hervir su sangre, el dolor, las «tormentas del corazón»; es la «correspondencia» entre el ver y el sentir, entre el sentir y el ver, en un doble y reiterado viaje de fuera a dentro y de dentro a fuera:

*El placer del ojo va y viene de  
tormentas del corazón. Así,  
aquí,  
el cuadro se atormenta en mí. Sacude  
la memoria que  
nunca lava la sangre  
caída en otoños robados (Gelman, 2004: 44).*

Como hemos recordado, citando a Riffaterre, la écfrasis tiende a sustituir el análisis de una pintura por el relato de lo que antecede o sigue a la situación representada en ella, como explícitamente expresa el poeta cubano José Pérez Olivares en «Retrato de los esposos Arnolfini y otras consideraciones», poema que gira en torno a la famosa obra maestra de Van Eick, retrato de dos señores, marido y mujer, con excelente estudio de interior, mezcla de un realismo y un misterio que no parece trascender el lienzo ni las figuras pictóricas; el poeta alude a la mujer: «La imagino en medio de una ciudad para andar de puntillas, / una ciudad que existe en todas las enciclopedias, / rodeada de puentes y canales / bajo la lenta lluvia otoñal» (Pérez Olivares, 1992: 19); de igual modo, en «Juegos infantiles (acerca de un cuadro de Peter Brueghel)», a los aldeanos que juegan como si fueran niños, los imagina el poeta «extraviados en el juego», olvidados de las tareas cotidianas, «viviendo sólo para el juego: el juego y la locura de jugar» (Pérez Olivares, 1992: 23), en ese reducto único, mientras la peste asola a Europa. La poesía originariamente ecfástica acaba yendo más allá de la mirada, más allá del cuadro, a la vez que muestra, más que nunca, la capacidad poética de revelación o, como dice Carvajal (2001: 27), de «transconocimiento».

En la página prologal a su *Colección privada* (2003), Ramón Cote Baraibar escribe que sus poemas «han sido escritos como una ceremonia de restitución, agradecimiento y apropiación, porque sólo la poesía nos permite preservar en palabras esas contadas revelaciones que nos visitan a lo largo de

nuestros días». Los poemas no tratan, por lo tanto, de ser fieles al cuadro pictórico, sino a la «revelación» que tuvo lugar durante la contemplación. No intentan «poner ante los ojos» el cuadro ausente, sino la impresión que su contemplación produjo, la intuición de captar el secreto que el lienzo vela: ese momento de fulgor interior o de alumbramiento de la mirada que tuvo lugar y cuya llama quiere el poeta alimentar con el fin de transmitir su luz — aquella revelación — a los lectores. Otro viaje más, que aquí no es otro que de lo conocido a lo desconocido.

## 5. ANTONIO COLINAS Y LA PINTURA

Uno de los poetas actuales de más fértil contacto personal con otras formas de arte es Antonio Colinas. En su producción hay libros en colaboración con pintores e ilustrados por ellos<sup>10</sup>. Durante su estancia en Ibiza —la isla, por antonomasia—, prodigó la amistad con pintores y otros artistas, a los que dedicó atención ensayística, como puede observarse, sin más, recorriendo las páginas de una de sus últimas obras publicadas como libro, *Los días en la isla* (Colinas, 2004a). Antes que *Escritores y pintores de Ibiza* (1995), había publicado ya Colinas *Pere Alemany: la música de los signos* (1989a), un libro en el que los textos en prosa del poeta van acompañados de la reproducción de distintos cuadros del pintor mallorquín. El libro es una interpretación de los «signos» de la obra pictórica de Alemany, pero en tal interpretación aparece una manera coliniana de entender la vida, el arte y la isla. Citemos algunos de los temas que van surgiendo de la «contemplación» de los cuadros y sus «signos»: el regreso a las raíces (representado por el fósil), los espacios fundacionales en los que el hombre volverá a hacer las preguntas eternas, los límites, la infinitud, los sueños, las dualidades, la fusión con el Todo, la naturaleza y el arte, los espacios naturales y los cultivados con esfuerzo y dolor, la realidad trascendida, el símbolo de la piedra, la arqueología y su sentido trascendente, las ruinas, el sentido órfico de la existencia, capaz de unir lo fugitivo y lo que permanece, etc. Colinas está reflejando su manera de entender la poesía —y, por extensión, el arte— en la obra pictórica de Alemany. Los conocedores de la obra prosística de Colinas adivinan que, tras

---

<sup>10</sup> En 1987 publicó *Dieciocho poemas* (Colinas, 1987) con tres ilustraciones de Leopoldo Irriguible; en 1989, el *Libro de las noches abiertas* (Colinas, 1989), con dieciséis ilustraciones de Mario Arlati; en 1990, *Blanco / Negro*, con 5 ilustraciones de Mario Arlati y en edición bilingüe (Colinas, 1990); en 1995, *Pájaros en el muro / Birds in the Wall*, también bilingüe, con tres grabados de Barry Flanagan (Colinas, 1995b) y en 2003, *Antonio Manso, grabador (1934-1993)*, con poemas y textos literarios de Antonio Colinas (2003).

los signos pictóricos, se ofrece la interpretación de toda una poética que el escritor ha diluido en multitud de artículos y resumido recientemente en *Nuevas notas para una Poética* (2004b). Al interés por la pintura se sobrepone en Colinas una contemplación de la obra pictórica en cuanto representa aquellas virtudes que él valora en la poesía, en general, y en su propia poesía, en particular. Es lo que tal vez le lleva a gustar de la pintura de Poussin (Colinas, 2001a: 85-94) y, sobre todo, de Ramón Gaya (Colinas, 2001c: 100-107). Del pintor francés destacará Colinas, amén de otras cualidades, la capacidad para trascender la realidad, su mensaje de equilibrio y armonía, la presencia de la naturaleza para neutralizar las lacras de la historia, los espacios fundacionales y simbólicos, la concepción órfico-pitagórica del mundo y la lección de las ruinas. Es posible que Colinas se identificara biográficamente con el pintor clasicista francés en cuanto que ambos vivieron la experiencia italiana; Poussin, con intensidad duradera, atraído por el paisaje del Lacio, con su verde campiña amurallada por los Apeninos y los montes Albanos, sembrada de ruinas y de rebaños. Pero antes que su propia vivencia italiana, Colinas había compuesto un «Homenaje a Poussin» (Colinas, 1972), en el que pretende ofrecer al lector la «atmósfera» del cuadro ausente, «La caza de Meleagro»: las figuras estáticas del lienzo cobran vigorosos movimientos y el ambiente se puebla de olores, sabores, colores y sonidos, con todos los sentidos abiertos de forma simultánea, unitaria y global, tal como Colinas defendió en su artículo «Los sentidos y el arte» (Colinas, 2001b). El propio poeta ha descrito el proceso como un tránsito que va de la contemplación a la escritura (en sentido inverso al del lector, de la escritura-lectura a la contemplación imaginaria del cuadro ausente): «Recuerdo, al salir de mi adolescencia y entrado en mi juventud, a mis dieciocho años, contemplando el cuadro «La Caza», de manera obsesiva en el Museo del Prado [...]. En la penumbra del museo, Meleagro y sus caballeros galopaban bajo la protección de Diana, la diosa de la caza. Casi todo en los cuadros de Poussin es apariencia estática [...], pero en «La Caza» el pintor parece romper esta norma y lo hace con acierto excepcional; parece como si sólo esperáramos sentir, en medio de tanta plenitud creadora, el resonar de los cascos de los caballos y los ladridos de la jauría» (Colinas, 2001a: 89). Son, indudablemente, recordadas *a posteriori*, las sugerencias que le produjo la pintura y que en su poema, compuesto a finales de los sesenta, quiso trasladar al lector. Algún detalle más añade Colinas sobre Poussin y su cuadro en el artículo titulado «La partida para la caza» que publicó la revista *Arte* (Colinas, 2004c); en él alude a las fuentes y a las vivencias italianas del pintor, que hacen que la obra de Poussin remita «más al espíritu italiano y mediterráneo que a lo puramente francés», pues predomina, por encima de su «¡racionalismo marmóreo!», «la

pasión, la emoción contenida, el lirismo», algo que el poeta percibe en el cuadro de «La caza», en el que el hieratismo aparente de los personajes «se funde con un dinamismo extraordinario, turbador, que magnetiza la escena descrita y al que la contempla». En la descripción brevísima del cuadro, reproducido junto al artículo, Colinas aprovecha imágenes del poema-homenaje de *Truenos y flautas en un templo*: habla Colinas del «cielo lleno de oros viejos o de cicatrices luminosas»; recuérdese el inicio del poema: «Cicatrices de luz verde en el cielo. / Nubes de cobre raído, de oro viejo». Finalmente, Colinas destaca el «poso de sabiduría» que anida en el cuadro de Poussin, pintor que es «resumen ideal de clasicismo y modernidad, de vida y Arte».

Con la pintura de Gaya dice sentir Colinas especial sintonía basada en aspectos tales como el afán de trascender la realidad (algo propio de todo artista verdadero, según piensa el poeta), que halla su expresión en la palabra «revelar»: «El pintor —como el poeta que logra dar con la palabra *nueva*— ya no testimonia, ni fotografía, simplemente revela. Revela algo que está más allá de la forma y del color. Otra vez la sensación de trascendencia, el afán humano de infinitud»; sintonía de tipo biográfico, por lo que para pintor y poeta supuso la experiencia italiana vivida con intensidad, creando una especial «atmósfera» a través de la interpretación de signos y símbolos, que, de nuevo, crean «una sensación de infinitud»; sintonía por la unidad de toda la obra del pintor, por la presencia de la naturaleza...

No pretendo agotar las huellas que la pintura ha impreso en la obra coliniana, pero sí quisiera aludir a dos composiciones más. Una de ellas es «Simonetta Vespucci» (Colinas, 1975: 11-12). El retrato más conocido de «La Bella Simonetta», como era conocida en Florencia, se conserva en el museo de Berlín y es obra de uno de los pintores mayores del Renacimiento florentino, Sandro Botticelli (Florencia, 1445-1510), el cual plasmó también el rostro de la joven en cuadros como «El nacimiento de Venus» «La Primavera» o el «Retorno de Judith». El cuadro y la figura, expresión representativa de la Florencia renacentista, ha estado muy presente en la obra lírica, ensayística y narrativa de Colinas<sup>11</sup>. En el poema de *Sepulcro en Tarquinia*, la

---

<sup>11</sup> Además de en diferentes ensayos, que no citaré, la «Simonetta Vespucci» de Botticelli, que se conserva en el museo de Berlín, se evoca repetidas veces en la novela *Larga carta a Francesca* (1986), pues en la mente de Jano, el protagonista, existe el deseo de que Francesca fuera «algo así como la representación viva del Arte de su tierra» (p. 22). En su habitación del Balneario de los Balcanes, a orillas de un lago, Jano tenía colgada en la pared una reproducción de la *Simonetta* de Botticelli, no sólo por la impresión que el cuadro le había causado, sino por «la sutil relación que Jano estableció desde un principio entre la imagen de Francesca y la de los personajes femeninos de Botticelli» (p. 73). El narrador de la novela nos cuenta quién fue Simonetta en la realidad y lo que representaba: «Amante y cortesana bellísima

delicadeza, fragilidad, finura e inocencia de la joven florentina —rasgos tradicionalmente asignados a lo femenino—, así como su belleza física (ojos verdes, trenzas largas, largos muslos) quedan icónicamente reflejados en el poema en versos cortos que, estirados sobre la página, sugieren la figura de la doncella alta y frágil. El poema se sostiene sobre un desarrollo bímembre («el alma frágil / de virgen o de amante»; «Ya Judith despeinada / o Venus húmeda / tienes el alma fina de mimbre / y la asustada inocencia / del soto de olivos») o trimembre («la tarde se hace lágrima, / funeral oración, / música detenida»; «por tus dos ojos verdes [...] / y por tus trenzas largas, / y por tus largos muslos»), desarrollo muy expresivo de la contemplación detenida que supone un poema de carácter efrástico, que tiene como signo externo del tiempo de la contemplación los tiempos verbales en presente. Pero más allá de la referencia efrástica, Colinas ha querido simbolizar en este poema la juventud y lo que conlleva de belleza: «Aquel ser [alude a Simonetta] personificaba a un tiempo la virginidad cristiana y la plenitud pagana, la idea neoplatónica de belleza y verdad» (Colinas, 1986: 69). Pero su pérdida (doble, la del cuadro y la de la frágil belleza juvenil representada por la joven florentina, muerta a los veintitrés años) da al poema el tono de «una canción melancólica, nostálgica, una elegía muy levemente apuntada» (Alonso Gutiérrez, 2003: 9).

*Astrolabio* (Colinas, 1979) comienza con un «Homenaje a Tizano». El poema se organiza sobre los diferentes colores pictóricos: «He visto arder» es el núcleo verbal del que dependen los diferentes objetos directos, los colores: tus oros, tu verde, tu azul, los ocre, tu rojo, un poco de violeta, tus negros. Cada color sugiere un mundo diferente que nos transporta del oro en el otoño veneciano a «las enredaderas funestas / sobrecargadas de muerte» que evocan los colores negros. El propio Colinas se ha referido a este poema como un «microcosmo»: «En este poema el homenaje a un pintor de excepción no es el tema central —como pudiera parecer a simple vista— sino que hay en el contenido del poema otros mensajes [...]. Cada color de la paleta del pintor me ha servido para poner de relieve otras realidades, otras preguntas. Llega a ser de esta manera el poema no un mensaje único, sino un microcosmo, una expresión de una totalidad extraordinariamente comprimida en la que el amor, la juventud, el arte, las pasiones, lo sagrado, etc., son los múltiples y verdaderos mensajes» (Colinas, 2001d: 96-97).

---

que conmovió a toda Florencia el día de su muerte [...]. Aquel ser que personificaba a un tiempo la virginidad cristiana y la plenitud pagana, la idea neoplatónica de belleza y verdad [...]» (p. 65); al igual que en el poema, se destacan dos cualidades: «la Simonetta delicada y virginal de Botticelli» (p. 66).

Un pensamiento como el de Colinas, que tiende hacia la globalidad y la interdisciplinariedad y las aplica al arte<sup>12</sup>, no es extraño que conciba la unidad básica de las artes, que no otra cosa son para el poeta que lenguajes distintos para expresar una determinada visión del mundo. De igual forma, una es para Colinas la finalidad de todo arte, sea música, pintura o poesía: trascender la realidad, revelar una «segunda realidad» que puede suscitar el deseo de regreso a la vida armónica de una perdida y añorada Edad de Oro.

Hay, además, un aspecto que yo quisiera destacar. El poeta es el contemplador de una obra pictórica determinada, como lo es cualquiera que diluye su mirada en los colores de un lienzo. Y como tal contemplador concede especial relieve a la instancia receptora. Aquí, la palabra resumidora del pensar de Colinas es «fusión». Escribe el poeta: «Hay una fusión, a su vez, entre el que contempla y lo contemplado. Éste es otro de los grandes dones del arte verdadero: el de lograr que la obra de arte y el que la goza sean parte de un todo y que, por tanto, haya una mutua identificación [...]. El artista le concede al que contempla todo cuanto éste ha intuido y desea, pero sólo él —el pintor— se siente capacitado para revelar» (Colinas, 2001c: 103). La fusión va más allá de la contemplación. Es el escalón superior del contemplador: «Ante un hermoso cuadro que nos atrae, sobre todo vemos, contemplamos, pero deseando llegar más allá, deseando penetrar en el mundo del cuadro, aunque sólo sea con nuestra imaginación; un proceso del que ya todos los sentidos disfrutan y gozan. Y ello es así porque, sin más, estamos *viviendo* el cuadro, estamos ya dentro de su realidad, que es profundamente *nueva* para nosotros» (Colinas, 2001b: 95). Aún añade Colinas: «En esta idea de *fusión* con la obra que contemplamos radica uno de los más hermosos dones —si no el que más— que el Arte nos proporciona: el de hacernos compartir su duración, su permanencia; la cual, por supuesto, es mucho más prolongada que la del artista, el ser que la creó» (Colinas, 2001b: 96). Como él mismo indica, este deseo de identificación, de fusión, lo expresó en un hermoso poema, «En el museo»: «A este tema concreto dediqué yo mi poema ‘En el museo’, incluido en mi libro *Los silencios de fuego*. Creo que hablo por los demás al escribir que, con frecuencia, nos encontramos con un cuadro —o con determinados cuadros o pintores— que, ante la conmoción que nos produce, desearíamos penetrar dentro de él, acceder a su mundo, participar de una manera casi física en su contemplación» (Colinas, 2001b: 95). «Quisiera penetrar en ese cuadro, / ser en su leve espacio forma leve, / aroma de su atmós-

---

<sup>12</sup> «...el sentido global, unitario, que tiene todo arte verdadero» (Colinas, 2001c: 101); «el sentido último de todo arte verdadero tiene un carácter interdisciplinar» (Colinas, 2001c: 101).

fera madura». Así comienza un poema que se organiza sobre varias dualidades opuestas: dentro / fuera, existir / no existir, tiempo / duración. «Dentro» es la palabra que expresa el deseo de fusión, pero con la conciencia de que se está «fuera». El doblete «dentro / fuera» es la expresión del deseo imposible. La dualidad «existir / no existir» nos introduce en la oposición entre realidad (el contemplador, nosotros) y ficción (cuadro). Por fin, la dualidad «tiempo / duración» opone la realidad humana temporal a la realidad artística, teóricamente imperecedera, o, al menos, durable. La fusión, es decir la eliminación de las dualidades opuestas, supondría vencer humanamente el tiempo, cualidad que tradicionalmente se le ha asignado al arte: «¡Fundirse en arte para no morir!», exclama el poeta. «No existir, mas durar en las miradas / de cada visitante del museo. / No existir, mas arder muy lentamente / en las llamas-colores del pintor. / No ser nunca como es la carne nuestra, / que no cesa en su grito, y que perece». Cuando la contemplación recreada en el poema cesa, las dualidades vuelven. La vida no es, al fin, arte. La ficción y realidad se fusionan sólo en el deseo. Elegía al fin, como a la poesía ecfrástica se le ha asignado, aunque el poema de Colinas trascienda el principio ecfrástico.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GUTIÉRREZ, L. M. (2003). *Seis poemas de Antonio Colinas comentados por Luis Miguel Alonso Gutiérrez*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- BALZAC, H. DE (1831). «Le Chef-d'oeuvre inconnu». *L'Artiste* 31 de julio y 4 de agosto.
- BAQUERO GOYANES, M. (1983). «Pintura y literatura: El espacio secuencial». *Archivum* XXXIII, 77-92.
- BAUDELAIRE, Ch. (1988). «Del retrato». En *Curiosidades estéticas*, Lorenzo Varela (selec. y trad.), 99-103. Madrid: Júcar.
- BLANCO, E. (2000). *Palabras de la sibila*. Getafe (Madrid): Ediciones Lohombre.
- BOTAS, V. (1994). *Poesía (1979-1992)*. Gijón: Llibros del Pexe.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.

- CARVAJAL, A. (1975). *Casi una fantasía*. Granada: Universidad de Granada.
- (2001). «Fotografía y poesía». En *Literatura y arte*, G. Pulido Tirado (ed.), 21-41. Jaén: Universidad de Jaén.
- CERNUDA, L. (1962). *Desolación de la Quimera*. México: Mortiz.
- COLINAS, A. (1972). *Truenos y flautas en un templo*. San Sebastián: C.A.G. de Guipúzcoa.
- (1975). *Sepulcro en Tarquinia*. León: Diputación Provincial.
- (1979). *Astrolabio*. Madrid: Visor.
- (1986). *Larga carta a Francesca*. Barcelona: Seix Barral.
- (1987). *Dieciocho poemas*. Ibiza: Caja de Ahorros de Baleares «Sa Nostra» (con tres ilustraciones de Leopoldo Irriguible).
- (1989a). *Pere Alemany: la música de los signos*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.
- (1989b). *Libro de las noches abiertas*. Milán: Peter Pfeiffer Editore (con dieciséis ilustraciones de Mario Arlati).
- (1990). *Blanco / Negro*. Milán: Peter Pfeiffer Editore (con 5 ilustraciones de Mario Arlati).
- (1995a). *Escritores y pintores de Ibiza*. Ibiza: Consell Insular d'Eivissa i Formentera.
- (1995b). *Pájaros en el muro / Birds in the Wall*. Barcelona: Taller Joan Roma (con tres grabados de Barry Flanagan).
- (2001a). «Nicolás Poussin: equilibrio y pasión». En *Del pensamiento inspirado II*, 85-94. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (2001b). «Los sentidos y el arte». En *Del pensamiento inspirado II*, 95-99. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (2001c). «Signos de infinitud en Ramón Gaya». En *Del pensamiento inspirado II*, 100-107. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (2001d). «Microcosmo del poema, macrocosmo de la antología». En *Del pensamiento inspirado II*, 96-102. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (2003). *Antonio Manso, grabador (1934-1993)*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre-Real Casa de la Moneda.

- (2004a). *Los días en la isla*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (2004b). «Nuevas notas para una poética». En *Poética y poesía*, 11-30. Madrid: Fundación Juan March.
- (2004c). «La partida para la caza». *Arte* 65, 112.
- COTE BARAIBAR, R. (2003). *Colección privada*. Madrid: Visor.
- DÍEZ, V. M. (2000). *Oído en tierra*. Mérida: De la Luna Libros.
- D'ORS, M. (2001). *2001 (Poesías escogidas)*. Sevilla: Ediciones Altair.
- EGIDO, A. (1990). «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura». En *Fronteras de la poesía en el Barroco*, 164-197. Barcelona: Crítica.
- GAMONEDA, A. (1998). *¿Tú?* Barcelona-Madrid: T / Antonio Manchón.
- (2001). «Vargas: la excepción que no cesa». *El Mundo / La Crónica de León*, 24 de mayo.
- GARCÍA BERRIO, A. (2003). *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- GARCÍA MONTERO, L. (2003). «Ramón Cote Baraibar. *Colección privada*». *La Estafeta del Viento*, otoño-invierno, 108-110.
- GARCÍA VALDÉS, O. (1990). *Exposición*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán (col. Esquíu).
- (1997). *Caza nocturna*. Madrid: Ave del Paraíso.
- (2001). *Del ojo al hueso*. Madrid: Ave del Paraíso.
- GELMAN, J. (2004). *País que fue será*. Madrid: Visor.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (2001). «Vargas y Gamoneda». *ABC Castilla y León*, 24 de mayo, 8.
- JIMÉNEZ, J. R. (1962). *Primeras prosas*. Madrid: Aguilar.
- KIBÉDI VARGA, Á. (2000). «Criterios para descubrir las relaciones entre palabra e imagen». En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 109-135. Madrid: Arco / Libros.
- LEE, R. W. (1982). *Ut pictura poesis: La teoría humanista de la pintura*. Madrid: Cátedra.

- LESSING, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- LIHN, E. (1989). *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona: Lumen.
- LOBATO, J. (1975). *Dedicadas formas y contemplaciones*. Madrid: Endymion.
- MÁRMOL, J. (2001). *Deus ex machina y otros poemas*. Madrid: Visor.
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- MORENO, L. J. (1992). *El final de la contemplación*. Madrid: Visor.
- PARDO BAZÁN, E. (1991). *La Quimera*. Madrid: Cátedra (ed. de M. Mayoral) (1.ª ed. en libro, 1905).
- PÉREZ OLIVARES, J. (1992). *Examen del guerrero*. Madrid: Visor.
- PERSIN, M. H. (1991). «La imagen del / en el texto: el ékfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX». En *Novísimos, postnovísimos, clásicos La poesía de los 80 en España*, B. Ciplijauskaitė (ed.), 43-63. Madrid: Orígenes.
- PRAZ, M. (1979). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- PUERTO, J. L. (2004). «Corot». *Ex Libris* 5, 9-10.
- RIFFATERRE, M. (2000). «La ilusión de ékfrasis». En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.
- TRUEBA MIRA, V. (2004). «La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente: diálogos con Antoni Tàpies». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 2, 123-141.
- TUNDIDOR, J. H. (1990). *La construcción de la rosa*. Madrid: Libertarias.
- ULLÁN, J. M. (2000). *Tàpies ostinato*. Madrid: Ave del Paraíso.