



Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis

Efrén Giraldo¹

Resumen. Los estudios sobre la ékfrasis poética han puesto de presente la naturaleza elusiva de su representación. El propósito de este artículo es confirmar esta hipótesis, analizando recursos de orden retórico, hermenéutico y crítico en dos poemas del poeta colombiano Álvaro Mutis. Para ello se rastrea la presencia del sociolecto del arte en los poemas, se examina la superposición de lo crítico y valorativo sobre lo descriptivo y se analizan los contextos estéticos que enmarcan los dos cuadros a los que aluden los poemas.

Palabras clave: Álvaro Mutis; *Crónica regia y alabanza del reino*; poesía colombiana; ékfrasis; pintura española; Alonso Sánchez Coello; Sofonisba Anguissola.

[en] Presence illusion and gaze in two poems on art by Álvaro Mutis

Abstract. Studies on poetic ekphrasis have remarked the elusive nature of its representation. The article intends to confirm this assumption showing rhetoric, hermeneutic and critic resources in two poems by Colombian poet Álvaro Mutis. In order to show this, the presence of artistic sociolect, the superposition of critique and evaluation over the description and the aesthetic context that demarcates the two canvases alluded by the poems, are analyzed.

Keywords: Álvaro Mutis; *Crónica regia y alabanza del reino*; Colombian poetry; ekphrasis; spanish painting; Alonso Sánchez Coello; Sofonisba Anguissola.

Sumario. 1. Álvaro Mutis y la poesía eckfrástica. 2. Espacio y proximidad en dos poemas de *Crónica regia y alabanza del reino*. 3. Mapa de una interposición. La hermenéutica y el rechazo de la doble mimesis. 4. Historia y crítica en la ékfrasis poética. 5. Distancia y proximidad en la descripción poética de cuadros.

Cómo citar: Giraldo, E. (2017) Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 261-280.

1. Preludio: el canto de la sirena española

La poesía de Álvaro Mutis ha sido abordada desde diferentes perspectivas, acaso en respuesta al reconocimiento de su centralidad en el canon de la lírica colombiana. Aún no existen, sin embargo, trabajos que analicen el papel que juega

¹ Universidad EAFIT. Colombia.
E-mail: egiral25@eafit.edu.co

la imagen, y más específicamente la del arte, en una obra construida muchas veces sobre la referencia visual ofrecida por la historia y la historia de las formas plásticas. Paseante de galerías, que ordena sentimentalmente las imágenes y los objetos con un criterio que responde a la disposición espacial en las salas del museo o la colección privada, el poeta revela con su obra, y sobre todo con los poemas dedicados al género del retrato, uno de los más interesantes usos de la descripción literaria de obras de arte, figura que desde tiempos antiguos conocemos como écfrasis.

Como sabemos, la écfrasis es una figura que fue inicialmente entendida como una mimesis de una mimesis, pero más recientemente ha sido asociada con procesos de intertextualidad, extrapolación y apropiación que han alejado a este recurso de una aspiración representacional trasparente (Riffaterre 2000). Tal giro ha mostrado que no hay descripción literaria de una imagen que pueda entenderse como libre de interpretaciones precedentes y, aun, de una valoración que condiciona la misma puesta en palabras de lo visual. Sabemos aún poco de esto, porque, como señaló Hefferman en 1991, el reconocimiento de la écfrasis como modo literario tropieza con obstáculos. Pese a ello, aún subsiste la tesis de Lessing en su *Laocoonte* (1985: 151-157) y resumida con claridad por Tatarkiewicz en su historia de las ideas estéticas, la cual pone de presente la diferencia entre medios temporales y medios espaciales y el abismo que hay entre crear con palabras y crear con cosas (Tatarkiewicz 2008: 93).

Pese a esta naturaleza de la interpretación que subyace (o precede o se interpone) a toda écfrasis, conviene también distinguir las descripciones de imágenes que tienen funcionalidad crítica y cognitiva de las que tienen una pretensión literaria, que buscan erigir un monumento frente a otro monumento, si es que quisiéramos parafrasear la recordada máxima de Horacio *Exegi monumentum aere perennius/regalique situ pyramidum altius* (*Erigí un monumento más duradero que el bronce/ más alto que las fúnebres pirámides de los faraones*), en una de sus odas (Horacio 1974: 80).² En tal sentido, serían distintas las

² El texto de la oda a Melpómene dice:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita irgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.*

En la traducción de Oscar Gerardo Ramos, leemos la siguiente versión:

*Erigí un monumento más duradero que el bronce,
más alto que las fúnebres pirámides de los faraones.
Ni huracán furibundo, ni lluvia voraz podrán derruirlo,*

pretensiones de las éfrasis realizadas con finalidad crítica o explicativa y aquellas que se dan con aspiración estética, caso en el que estaríamos frente a una forma de arte respondiendo a otra forma de arte.

Al ser un caso de traducción y consignación verbal de lo que aparentemente es autoevidente (pero que contiene intentos de completación del sentido de algo que no acaba de ser del todo verbalizable), la éfrasis es el espacio privilegiado para entender la manera en que se recodifica un símbolo visual. Y es también el ámbito donde se dan algunos de los más interesantes fenómenos semánticos y hermenéuticos que establecen vías de comunicación entre dos universos: el de los objetos visuales y el de la cultura letrada.

En Colombia, existe una importante tradición de escritores, narradores, poetas y ensayistas ocupados de la imagen del arte. Nombres como José Asunción Silva, Fernando González y Pedro Gómez Valderrama (entre los de la primera mitad del siglo XX), Álvaro Cepeda Samudio, Amilcar Osorio y Germán Espinosa (entre los de la segunda) o más recientes, como Tomás González y Ramón Cote Baraibar, conforman un grupo que ha abordado con fortuna, en cada época y desde posturas estéticas diferentes, el mundo de la plástica. Esto, si excluimos la tradición del ensayo literario en Colombia, que ha frecuentado usos mixtos de la éfrasis, satisfaciendo a la vez propósitos estéticos y críticos, como se ve en autores como Marta Traba o el mismo Pedro Gómez Valderrama.

Pese a esta importante tradición, que abarca la novela y el cuento histórico, la novela de artista, el poema efrástico y la colección imaginaria, son pocos los trabajos académicos dedicados a analizar la presencia de las artes plásticas en la literatura. De ahí que deban resaltarse en Colombia algunos esfuerzos que han buscado aproximarse a una problemática de trabajo rica y provocadora. En ella, se dan cita la semiótica y la pragmática, la hermenéutica, la literatura comparada, la retórica, la estética y la teoría de las artes. Quizás, en Colombia, el autor más estudiado ha sido Pedro Gómez Valderrama (Agudelo 2011; Giraldo 2013), quien sostuvo un marcado interés por los objetos artísticos en sus ensayos, cuentos y novelas. Mientras que en América Latina es sin duda Mario Vargas Llosa (Martí Peña; Agudelo 2013; Giraldo 2011; Galeano 2014; Quintero 2014) el autor del que más se han estudiado los usos del recurso efrástico, que aparecen con profusión en tres novelas suyas: *Elogio de la madrastra*, *Los cuadernos de don Rigoberto* y *El paraíso en la otra esquina*. Aunque, también, obras como *Estrella distante* de Roberto Bolaño o *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, han recuperado la necesidad del estudio comparado de plástica y literatura para entender procesos de comunicación estética entre ambas esferas.

*ni la innumera cadena de siglos, ni la fuga del tiempo.
No todo moriré; mucho de mí triunfará de la muerte;
hombre de un día, crearé más y más en la prez venidera,
mientras, entre callado coro de vírgenes, al capitolio
ascienda el pontífice. Mi nombre será pregonado
por donde el Ofanto lanza su torbellino estruendoso
o el Dauno, entre estériles agros, su cauda menguada.
Príncipe poderoso soy, a pesar de mi origen oscuro,
Por haber trasladado al itálico módulo los ritmos eolios.
He merecido este orgullo. Melpómene, agradecida,
Ciñe mis sienes con el délfico lauro de Apolo (80-81).*

Trabajos de distintos autores (Galeano, Aristizábal, Restrepo) se han ocupado en Colombia de una cuestión que ha sido abordada en el contexto hispanoparlante con relativa asiduidad, pero que en Colombia aún carece de reflexiones estructuradas.

2. Crónicas de *La Nueva España*: fragmentos de una fiebre

Los dos poemas de Álvaro Mutis que se abordan en este comentario son “A un retrato de su Católica Majestad don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello” (233-234) y “Regreso a un retrato de la infanta Catalina Micaela hija del rey Don Felipe II” (241-242), ambos incluidos en *Crónica regia y alabanza del reino*, libro publicado en España en 1985. Vale la pena aclarar que, en *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida* (2013), el libro donde se incluyeron originalmente los poemas, el libro aparece nombrado sólo como *Crónica regia*, lo cual aminora la orientación encomiástica inicial, un hecho que, como veremos, resulta crucial en un análisis retórico, pues la vinculación del poema con el elogio consume maneras de desprenderse de la tiranía de lo perceptivo contra la cual lucha la éfrasis.

Transcribimos ambos poemas, como aparecen en la edición compilatoria de 2013, con el fin de tenerlos presentes en el análisis retórico e interartístico que aquí se propone.

A un retrato de su Católica Majestad don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello

*¿Por cuáles caminos ha llegado el tiempo
a trabajar en ese rostro tanta lejanía,
tanto apartado y cortés desdén, retenido
en el gesto de las manos, la derecha apoyada
en el brazo del sillón para dominar un signo
de impaciencia y la izquierda desgranando,
en pausado fervor, un rosario de cuentas ambarinas?
En el marfil cansado del augusto rostro
los ojos de un plúmbeo azul apenas miran ya
las cosas de este mundo. Son los mismos ojos
de sus abuelos lusitanos, retoños
del agostado tronco de la casa de Aviz:
andariegos, navegantes, lunáticos,
guerreros temerarios y especiosos defensores
de su frágil derecho a la corona de Portugal.
Son los ojos que intrigarón a los altivos
cortezanos del Emperador Segismundo
cuando el Infante Don Pedro, el de Alfarrobeira,
visitó Budapest de paso a Tierra Santa.
"Ojos que todo lo ven y todo lo ocultan",
escribió el secretario felón, Antonio Pérez.*

*Pero no es en ellos donde aparece
con evidencia mayor la regia distancia
de Don Felipe, el abismo de suprema sencillez
cortesana que su alma ha sabido cavar
para preservarse del mundo. Es en su boca,
en la cincelada comisura de los labios,
en la impecable línea de la nariz
cuyas leves aletas presienten
el riesgo de todo ajeno contacto.
La barba rubia, peinada con esmero, enmarca
las mejillas donde la sangre ha huido.
Las cejas, de acicalado trazo femenino,
se alzan, la izquierda sobre todo, traicionando
un leve asombro ante el torpe desorden
y la fugaz necedad de las pasiones.
Los lutos sucesivos, la extensión de sus poderes,
el escrúpulo voraz de su conciencia,
la elegancia de sus maneras de gentilhomme,
su inclinación al secreto, fruto de su temprana
experiencia en la febril veleidad,
en la arisca altivez de sus gobernados,
quedan para siempre en este lienzo
que sólo un español pudo pintar
en comunión inefable con el más grande de sus reyes (Mutis, 233-234).*

Regreso a un retrato de la infanta Catalina Micaela hija del rey Don Felipe II

*Algo hay en los labios de esta joven señora,
algo en el malicioso asombro de sus ojos,
cuyo leve estrabismo nos propone
el absorto estigma de los elegidos,
algo en su resuelto porte entre andaluz y toscano
que me detiene a mitad del camino
y sólo me concede ocasión de alabarla
desde la reverente distancia de estas líneas.
No esconden bien el fuego de sus ensoñaciones,
el altivo porte de su cabeza alerta,
ni el cuello erguido preso en la blanca gorguera,
ni el enlutado traje que se ciñe a su talle.
Tampoco el aire de duelo cortesano
consigue ocultar el rastro de su sangre Valois
mezclado con la turbia savia florentina.
La muerte ha de llevarla cuando
cumpla treinta años. Diez hijos dio a su esposo
el Duque de Saboya. Fue tierna con su padre
y en Turín siguió siendo una reina española.
Torno a mirar el lienzo que pintó Sánchez Coello
cuando la Infanta aún no tenía dieciocho años*

*y me invade, como siempre que vengo a visitarla
a este rincón del Prado que la guarda
en un casi anónimo recato, un deseo insensato
de sacarla del mudo letargo de los siglos
y llevarla del brazo e invitarla a perdernos
en el falaz laberinto de un verano sin término (Mutis 241-242).*

Los lienzos son dos retratos, atribuidos a Alonso Sánchez Coello:



Imagen 1. Sofonisba Aguillosa (antes atribuido a Alonso Sánchez Coello), *Felipe II*, anterior a 1582, óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Museo del Prado.



Imagen 2. Alonso Sánchez Coello, *Catalina Micaela de Austria, duquesa de Saboya*, 1584-5, óleo sobre lienzo, 111 x 91 cm. Museo del Prado.

Como se infiere del título del primer poema y de un verso del segundo, los textos han sido escritos ante dos cuadros, al parecer, de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), pintor español que estuvo al servicio, precisamente, de Felipe II, uno de los retratados, y de su familia. La hipótesis sugerida por la preposición subrayada en la anterior oración se apoya en dos evidencias, igualmente léxicas: el hecho de que el segundo poema se define como el “regreso a un cuadro” (la obra de arte es un lugar) y la circunstancia de que en el primero de ellos aparece el adjetivo demostrativo “este”, que indica una especie de aproximación física al objeto en el momento de la enunciación. El deíctico, como veremos, parece querer conjurar al cuadro como invención, como construcción mental, y trata de anexárselo como cosa señalada, algo que contradicen otras afirmaciones del poema. (En el título del primer texto, encontramos la palabra “regreso”, que parece indicar también la proximidad como garantía del ejercicio poético). Por su parte, en el poema dedicado a la hija de Felipe, hallamos similar estrategia, cuando leemos

afirmaciones del tipo “torno a mirar el lienzo” o “siempre que vengo a visitarla a este rincón del Prado”. Esto recuerda que el primer poema expresa que los atributos espirituales del monarca “quedan” en el lienzo. Tales conexiones, de efecto pragmático, buscan algo: mantener fijados al enunciador y al enunciatario con la realidad objetual que aparentemente inspira la descripción.

Tal contacto, efecto de realidad y a la vez estrategia de persuasión, hace pensar en los límites de la *enárgeia*, esa propiedad deseada para las mejores descripciones desde tiempos antiguos, identificada por los teóricos de la retórica e incorporada por los precursores de la descripción artística. Como recuerda Lozano, no se trata “tanto de una propiedad del lenguaje en sí, cuanto de una habilidad del sujeto enunciador” (2005: 31). Tal habilidad, por supuesto, sería la del poeta, quien es capaz de hacer vivir en palabras un ente ausente para el lector: la obra de arte. Aquí, la *enárgeia* se asocia con lo que después Michel Riffaterre denominó la ilusión referencial (2000: 161-183), o ilusión de presencia, variante nominativa que proponemos aquí, en busca de entender la obra de arte como realidad presente.

Esto supone, por lo menos en el Barroco, y como recuerda Wendy Steiner, una preeminencia del ojo del espectador (2000: 39). La vividez, podemos decirlo desde ya, se consigue en los poemas de Mutis a base de superposición, y no tanto de fidelidad a los rasgos que puede informar la percepción. Ella está en el yo lírico y no en un atributo de la imagen. Por eso, un acontecimiento en el orden de la vista es sólo la entrada a conclusiones de tipo psicológico e histórico. De tal manera, se produce en el lector un fuerte efecto, derivado más bien de la recodificación del ser humano retratado que de la efigie puesta ante los ojos para su deleite estético. La presencia es entonces mental, no física.

El abordaje de tal cuestión es lo que se desarrolla en el siguiente apartado.

3. Mapa de una interposición. La hermenéutica y el rechazo de la doble mimesis

Como me propongo mostrar en las líneas que siguen, esta cercanía, esta intimidad lograda en el comercio con la pintura (según la deixis señalada), es sin duda ficcional, pues resulta de la interposición de una actividad crítica sobre la misma descripción, circunstancia que fortalece la tesis de que en el poema ecrástico rara vez hay mimesis de otra mimesis. O, en todo caso, se trata de una intimidad no física. Si se quiere, estamos hablando de un trato que es comunicado, en últimas, no como algún fenómeno sensorial, sino como una elaboración. Ello permite examinar el tipo de apropiación de los cuadros hecha por el poema, a través de pistas lexicales, de usos técnicos del discurso de las artes y de estrategias de intertextualidad e interpolación identificadas por los teóricos, quienes niegan la pretendida transparencia (y sumisión) del recurso ecrástico (Riffaterre, por ejemplo). Con ello, se consigue una lectura del poema que logra desentrañar su imbricación con la actividad hermenéutica, siempre puesta de presente en la descripción poética (Riffaterre 2000: 166).

Un primer fenómeno digno de atención en los dos poemas de Mutis es el uso de los adjetivos, que acentúan la dimensión ficcional, construida, siempre mediada, de los personajes, su pertenencia a los dominios, más de la narración histórica o

literaria, que del mundo de la vida. Allí, la fijeza y la pictorialidad de Felipe y Catalina riñen con la constatación de que se trata de seres que existieron, hombres y mujeres que quedaron inscritos en los registros de la humanidad, unos registros que, a la postre, complementan los cuadros. El poema hurta al ser humano del control de la pintura y lo convierte en algo complejo. El dinamismo es, entonces, sólo el inicio de su desconfiguración (en el sentido de que dejan de ser regidos por un condicionamiento retórico y en el de que son sacados del marco físico, vale decir, de las restricciones espaciales del lienzo).

Veamos los adjetivos en el poema sobre Felipe, y miremos cómo son pocos los que responden a evidencias físicas. Ello permite entender la relevancia que empiezan a adquirir los determinantes no asociados con datos sensitivos. “Cortés desdén”, “pausado fervor”, “agostado tronco”, “regia distancia”, “suprema sencillez”, “escrúpulo voraz”, “torpe desorden”, “febril veleidad” son expresiones que traen al frente cualidades poco vinculadas con lo visual. Y, de hecho, los que pudieran expresar tal nexos lo hacen de manera tenue: “impecable línea”, “cincelada comisura”, “acicalado trazo” sólo parecen referirse muy débilmente a cosas captadas por el ojo. A la larga, que algo esté cincelado o acicalado tiene que ver más con diferencias de grado, son recordatorios abstractos de conceptos artísticos. “Cuentas ambarinas” es, en este contexto, una excepción, como la luz de los rostros sobre el fondo negro en las mismas pinturas.

Algo similar ocurre con el poema a Catalina Micaela, más generoso en calificativos, pero incluso más remiso a hacer alguna caracterización de lo visual. “Malicioso asombro”, “absorto estigma”, “reverente distancia”, “altivo porte”, “cabeza alerta”, “duelo cortesano”, “turbia savia florentina”, “tierna”, “anónimo recato”, “mudo letargo” y “falaz laberinto” prueban, a su modo, la reducción de lo visual en la éfrasis, mientras que la única expresión que evoca sensaciones ópticas, “enlutado traje”, parece realmente una evocación genérica y no tanto un acento sobre el, para el observador, magnético negro que hermana vestido y fondo. “Luto” puede leerse más bien como un indicador atmosférico (e incluso histórico, si pensamos en la historia de muerte y traiciones de la casa real) que como una literal alusión al color del traje, aunque pudiera ser un recordatorio de lo que vemos insinuado en la oda de Horacio.

Rasgo especial, todavía en términos lexicales, es el hecho de que, siguiendo una larga tradición de poesía efrástica, ambos textos remitan de manera directa o indirecta a tópicos de la técnica pictórica, a asuntos que no son miméticos, sino conceptos abstractos precedidos de una larga cadena de relaciones discursivas, los cuales nos disuaden de una descripción ingenua o carente de mediación estética. Es lo que Riffaterre llama la apelación al sociolecto del arte, sobre la cual descansa buena parte de la intertextualidad con la plástica que sostiene a este tipo de poemas. “Retrato”, “pintado”, “cincelada”, “línea”, “enmarca”, “lienzo” y “pintar” forman en el primer poema un campo semántico fácil de advertir, así los tecnicismos no sean tan complejos. Mientras que “retrato”, “lienzo” y “Prado” son los términos prestados del metalenguaje del arte en el otro poema. (Obsérvese que la referencia al pintor Sánchez Coello desaparece del segundo texto, lo cual, como mostraremos, no deja de ser ilustrativo de la apropiación mental —muchas veces distorsiva— de las pinturas por parte del poeta). Ahora bien, ¿este inventario para qué? No para mostrar que hay mimesis de la imagen, sino para indicar que

términos técnicos y códigos se interponen como conceptos entre el observador—poeta y el cuadro, y no son evidencias de lo descriptivo.

Estas características del registro dan entrada a la intertextualidad que ocurre en todo poema efrástico. Muchos de los términos y alusiones indirectas presuponen una primacía de la historia del arte y, más específicamente, de las claves simbólicas y asuntos que sostienen el arte renacentista, manierista y barroco, los cuales se filtran como ideas en la recreación poética. Los más importantes tópicos de este período, se recordará, son la fugacidad de la vida y la destrucción de límites entre lo real y lo imaginario, entre el sueño y la vigilia, entre lo soñado y lo vivido (Argan 1999). Así ocurre, por ejemplo, con el contraste entre inquietud e inmovilidad que abre el poema sobre Felipe o, allí mismo, con la indistinción entre muerte y vida que nos muestra a una efigie de la que ha huido la vida. La proclividad del manierismo a los juegos cortesanos y al deleite sensitivo aparece también en los dos poemas, generosos en alusiones a la intriga cortesana.

Esta afiliación estética aparece en pequeños detalles. Tenemos, por ejemplo, el oxímoron “escrúpulo voraz” que se atribuye a Felipe (el barroco es oximorónico por excelencia) o la insistencia en la dialéctica silencio/ruido que define a pinturas como poemas mudos y a poemas como pinturas parlantes (Tatarkiewicz 2008: 146-147), de raigambre barroca, y que aparece en los dos poemas. En el texto sobre la infanta, hay un enunciado equivalente al oxímoron del poema sobre Felipe, “anónimo recato”, que insta una nueva dialéctica, entre las que fueron caras al Barroco: esta vez, se trata de la que ocurre entre distancia y cercanía, inexpresividad y vividez. Por eso, términos que no son técnicos sí configuran imágenes en inspiración de temas y lógicas del Barroco y el Manierismo en la plástica. La imagen literaria que se quiere construir está atravesada, de esta manera, por la imaginería de tales períodos de la historia del arte y la cultura, que con sus símbolos ayudan a fijar verbalmente el sentido de cada retrato, pero que cooperan de manera conceptual, no como auxiliares perceptivos.

En este punto, la éfrasis fortalece la contextualización de la obra. No la vuelve intemporal, como quiere el impresionismo crítico, abismado ante la belleza de una imagen, sin importar la inscripción discursiva que ella tiene. Éfrasis como las de Mutis muestran la contingencia del sentido, su dependencia de las coordenadas temporales que lo condicionan. Con su énfasis culturizante, la éfrasis hace pensar que la imagen no es signo natural, sino comentario histórico, prueba de la pertenencia del objeto a una época y a un lugar. Al tratarse además de “retratos”, es decir, de personas fijadas en claves historiográficas, es más que factible que los cuadros sean asidos por su previa traducción a palabras, es decir, la que hacen historia y crítica. A la larga, como recuerda el historiador del arte Hans Belting con contundente sencillez, estas imágenes representan cuerpos, “pero significan personas” (2010: 110).

En este punto, es también evidente la concepción crítica de Sánchez Coello como retratista que parece estar detrás del poema, una visión crítica que si bien es tenue (en comparación con otros poemas de otros autores, dedicados a notables de la plástica), basta para enmarcar en claves conocidas lo que ha hecho el supuesto autor de los cuadros. Los dos poemas adivinan a Sánchez Coello como pintor de género, retratos cortesanos en este caso, lo entrevén como artista capaz de concentrar toda la habilidad de la tradición pictórica española para transmitir la

imagen de su rey. Recordemos el penúltimo verso del poema dedicado a Felipe, donde leemos que se trata de un “lienzo/que sólo un español pudo pintar”. ¿Se trata allí de una valoración o de una presuposición del único origen posible para un cuadro? No lo sabemos, pero en cualquier caso el determinismo implícito en el verso expulsa lo visual de la representación literaria. Algo que se vuelve más evidente aun, si pensamos en las dudas, después aparecidas, acerca de la paternidad del retrato.

Como balance de esta presencia del discurso proveniente de la crítica y la historia del arte (no olvidemos, como ya decíamos, que al decir “pintura”, “lienzo” o “retrato” estamos remitiéndonos a otro lenguaje, y no hablando de cosas), se puede dar un argumento adicional para apoyar la hipótesis de sentido esbozada al inicio: el discurso valorativo se interpone en el intento de descripción fiel. Son quizás los conocimientos en historia del arte, que detectan y después informan los aspectos estilísticos propios de la escuela española, los que ayudan a orientar la descripción ecrástica y la construcción del sentido estético del cuadro. No importa incluso que, como recuerda la disciplina de la historia del arte, Sánchez Coello sea un artista más bien menor, y que en cualquier caso no sea representativo de la gran pintura española, si atendemos a su aprendizaje en Portugal y a la manera en que reunió influencias sobre todo italianas. Pintor epigonal, esto no obsta para que sea celebrado por su apego a los que fueron sus mecenas. Téngase presente que no estamos ante un Diego de Velázquez que logra hacer un retrato cortesano y, a la vez, glorificar la pintura y la misma figura del artista. Lejos de tan problemática autonomía, Sánchez Coello es sólo un amanuense, alguien que se limita a encomiar la figura del rey, intención que de seguro el poeta comparte, pues la grandeza de ambos, retratista y retratado, se equipara ante sus ojos.

4. Historia y crítica en la écfrasis poética

Retomemos el tema de la dimensión discursiva de la historia como enclave de la écfrasis poética y vayamos más allá, a algo más general: la conversión de la imagen en acontecimiento narrativo, ya vista por la crítica (Heffernan 1991: 301). Debe decirse que, como ocurre en varias de las obras de Mutis que hacen ficción con el discurso de la historia (novelas, cuentos, ensayos literarios), se subraya en los poemas la interpretación histórica de los personajes. Estos pasan a ser construcciones fundamentalmente narrativas, pues se trata de agentes que tienen un papel relevante en cierto relato. Es eso lo que se pone de presente, no tanto su valor como acontecimiento plástico, si es que cupiera tal expresión. De ahí que Felipe y Catalina Micaela sean sobre todo integrantes de la nobleza, no sólo formas visuales o fenómenos cromáticos. Esto a pesar de que, en ocasiones, una cosa y otra parezcan estar indefectiblemente unidas, como ocurre, por ejemplo, cuando leemos que las aletas de la nariz del rey “presienten/el riesgo de todo ajeno contacto”.

Como complemento de la fuerte presencia de la historia del arte y el análisis de la imagen, se puede considerar también la crítica, ese conjunto de aproximaciones a una obra que van desde el texto científico más riguroso hasta los comentarios más imaginativos (Guasch 2003: 211-244). En la enunciación, se reúnen el poeta y el espectador cualificado de arte, el *connoisseur*, que compone sus versos no sólo con

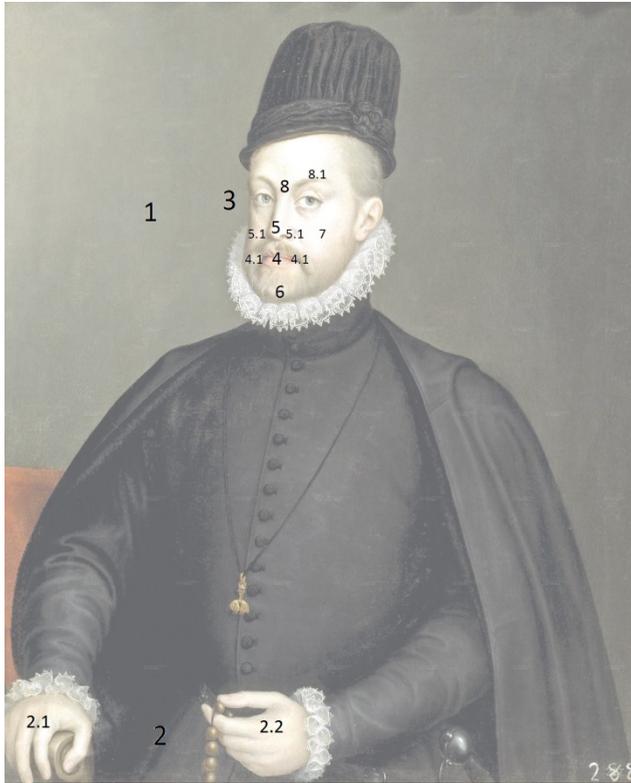
intuición, sino con conceptos, valiéndose más de informaciones que de percepciones. Es así como aparece una retórica del encomio, un lenguaje valorativo, algo que podríamos definir como la interrogación crítica de las proyecciones cualitativas de la representación (la otra cara es el rechazo de la autosuficiencia de la mimesis). Aquel verso donde se dice que sólo un español pudo haber pintado el retrato “en comunión inefable con el más grande de sus reyes” no hace más que intercambiar el carisma del retratado con el del retratista, haciendo sobresalir la idea de que el cuadro es el resultado de un proceso, no una cosa inerte, sin historia. Con el arte, tratamos de algo que se valora, que se estima, y que no sólo se describe. Algo que entra a ser patrimonio hermenéutico, una vez la palabra libera a la imagen de su confinamiento a la literalidad (otro tópico ecfrástico, esta vez en clave autorreferencial). ¿De qué otra manera podríamos imaginar el deseo del poeta de sacar a pasear a la dama por “el falaz laberinto de un verano sin término”?

En este punto, se confirma la dimensión cultural de la écfrasis, su capacidad para recordarnos la preeminencia de lo bello en el arte, dominado por la libertad concepción (Hegel, 1997: 9-10), y que ha estado presente desde el apogeo de la estética idealista. Se trata de la libertad de la creación, pero también de la libertad de la recepción, algo a tener en cuenta, si es que vamos a atender al hecho de que, más que un objeto, se trata de una interpretación ocurrida dentro de un poema.

De manera correlativa, se da el reconocimiento de la mirada como suceso de la cultura y no de la naturaleza, lo que sostiene Heffernan cuando plantea que no hay tanto representación de otra representación en la écfrasis, sino más bien una representación de lo representacional (1991: 300), esto es, una indagación en sus límites y posibilidades. De ahí que la imagen no sea definitiva, sino más bien una posibilidad, un resultado del ingenio del artífice. No sólo la mirada de los retratados, atravesadas por el régimen visivo de la época, que un poema logra capturar con certeza, sino también en el del lector-espectador, que mira mirar a otro. Tal asunto, que parece apenas un juego de palabras, es de capital importancia, pues a la larga lo que interesa es la manera en que construimos el significado de la imagen, el modo como socialmente fijamos la apropiación de lo visual (Mitchell, 2014). Las “reverentes líneas” desde las que el enunciador contempla a Catalina Micaela no son, por tanto, más que la constatación de que estamos ante algo hecho con intención estética y que también el poema es un lugar, un espacio que se opone al de la pintura, así sea de manera metafórica, pues este último está hecho de tiempo. No en vano, las referencias al poema mismo acentúan su dimensión temporal: no son tanto, salvo contadas excepciones, descripciones objetuales o pruebas de un imperio del espacio. Que trasladar el poema al dominio ilocutivo tenga como resultado la negación de lo visual es un efecto apenas previsible.

Dos asuntos finales cabe revisar: el conflicto inmanente a una forma bastarda como la descripción y los movimientos que sobre la superficie pictórica desarrolla el poema. Como recuerda Raúl Dorrá, la descripción en la literatura descansa sobre una pretensión a veces inconseguible, replicar en el orden temporal el espacial, razón por la que, tal vez, debamos pensar que la verdadera responsable de la actividad descriptiva sea la misma narración (1984). Un diagrama nos muestra el recorrido del ojo del enunciador y cómo el espacio pictórico dirige el movimiento

temporal del poema, que es, como recuerdan otros autores, una especie de traducción (De la Calle 2005).



El poema “lee” el cuerpo de Felipe II de esta manera:

1. “trabajar en ese rostro tanta lejanía”
2. “retenido/en el gesto de las manos”
- 2.1 “la derecha apoyada/en el brazo del sillón”
- 2.2 “y la izquierda desgranando/en pausado fervor”
1. “En el marfil cansado del augusto rostro”
2. “los ojos de un plúmbeo azul apenas miran ya”
3. “Es en su boca”
1. 4.1 “en la cincelada comisura de los labios”
2. 5 “en la impecable línea de la nariz”
3. 5.1 “cuyas leves aletas presienten”
4. 6. “La barba rubia, peinada con esmero”
5. 7. “enmarca las mejillas donde la sangre ha huido”
6. 8. “Las cejas, de acicalado trazo femenino”
7. 8.1 “la izquierda sobre todo”



El otro texto “lee” el cuerpo de Catalina Micaela así:

1. “Algo hay en los labios de esta joven señora”
2. “algo en el malicioso asombro de sus ojos”
- 2.1. “cuyo leve estrabismo”
3. “el altivo porte de su cabeza alerta”
4. “ni el cuello erguido en la blanca gorguera”
5. “ni el enlutado talle que ciñe su traje”

Este intento de traducción espacial del poema efrástico (que es a su vez traducción temporal de lo espacial-objetual) acentúa la clara presencia de la sinécdoque como estrategia global de apropiación de la figura humana en el retrato. Un asunto que, como se recordará, es caro a la imaginaria barroca española, según se aprecia en el poema de Góngora:

*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;*

*mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente el lilio bello;
 mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano;
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu gentil cuello:
 goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,
 No sólo en plata o viola troncada
 Se vuelva, más tú y ello juntamente
 En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* (19-20).

Ahora bien, volviendo al poema de Mutis, se trata de un recorrido inspirado en la dinámica inherente a la visión, caracterizada por dos rasgos: en primer lugar, por una temporalidad connatural a su fenomenología, ya que ver toma tiempo, si es que realmente queremos “leer” la imagen; en segundo término, por una capacidad para abarcar el todo, una pretensión fallida que, dada la imposibilidad de la tarea, se testimonia sólo de manera fragmentaria (sucesiva, según término de Kibédi Varga 2000: 114-116). Todo esto permite traducir el movimiento de la pupila sobre la superficie del cuadro, allí donde, como dejamos entrever, el orden de la interpretación se antepone al orden de la descripción (mímesis verbal fallida del objeto plástico). De esta manera, estamos ante una especie de simulacro, una ficción de la experiencia estética, donde el protagonista es el poeta recorriendo la pinacoteca sentimental de sus reyes amados, siempre deslizándose sobre la superficie de una imagen auxiliada por la historia.

Ahora bien, vale la pena resaltar dos asuntos, luego de este mapa de la mirada que recorre el cuadro: 1) el hecho de que en ambos retratos la senda del ojo enfatice en una parte del rostro que está al lado izquierdo (derecha del observador): la ceja levantada del rey y el ojo desviado de la infanta, 2) que sea la mención del luto la que anteceda el abandono definitivo de la enumeración de las partes del cuerpo. ¿Cómo interpretar esto? Quizás pensando en que la aproximación al cuadro, con todo y que se haga en un poema, es analítica. No se trata de una impresión difusa, sin escalonamiento. El poema sería prueba, no de la ingenuidad de la mirada, sino de su complejidad. O, como dice Furió, un ejemplo de la influencia que la práctica de lectura de textos en Occidente tiene sobre la percepción de imágenes (2002: 136).

5. Distancia y proximidad en la descripción poética de cuadros

Para concluir, valdría la pena volver a las referencias que hallamos en los poemas sobre el contacto visual, a la aproximación a una obra de arte que siempre es realidad presente. Esto con el fin de señalar la importancia que en tales alusiones tiene el hecho de estar asistiendo a una reflexión sobre las fronteras entre las artes.

En tal sentido, es oportuno recalcar la importancia del verso "la reverente distancia de estas líneas", incluso mayor que la señalada hasta el momento. Se trata de una oración que indica la distancia entre imagen y palabra, el abismo insondable

que va de los signos naturales a los convencionales, pero, a la vez, la recreación del momento de encuentro y aproximación que efectúa el poema. Esta tensión se mantiene como elemento que, en lugar de paralizar el juicio y la apropiación, acaba por favorecerlos. De ahí que, al final del texto, el enunciador señale que desearía sacar a pasear el personaje, después de despertarlo del sueño y la mudez. ¿Cabe mayor proximidad que la que expone la oración desiderativa? (En el otro poema, leemos que la pintura fue hecha “en comunión” con el monarca). Una vez más, se trata del viejo tópico de las imágenes venidas a la vida por obra de la palabra poética, luego de que el cuadro captura la atención del observador, obligándolo en este caso a detenerse en su recorrido por El Prado.

Múltiples indicios de la interpretación histórica como algo que se superpone a la percepción van apareciendo de manera gradual. En principio, los rasgos de la infanta son un conjunto de suposiciones, y no tanto de evidencias físicas. No estamos en terrenos de la prueba o del discurso de datación. Se trata del universo del tanteo y la adivinación, de lo que alguna vez dio título a un texto de Borges (1996: 261): son “poemas conjeturales”. El misterio, el hecho de que el rostro sea un acontecimiento en el orden de la interpretación y la cultura, y no en el de la naturaleza y la evidencia física, se ve reflejado en la palabra “algo”, consignada en varias ocasiones al comienzo del poema. Siempre hay “algo”: en los labios, en el porte, en el asombro de los ojos. Pero esto es una proyección que no se desprende de una interpretación literal de la imagen; se trata de un rasgo venido de otra parte (acaso de la mente del poeta o de la información archivística que da la tradición). Siempre hay un detrás, un más allá acaso, un contenido latente que sólo se puede actualizar si aparece una prótesis verbal.

Una vez abandonados los rasgos “físicos”, estos misterios van dando lugar al recuento de aspectos históricos (andaluz, toscana, con sangre Valois mezclada con la “turbia savia florentina”), los cuales ayudan a hacer más nítido el personaje histórico, pero, a la vez, más ajena la figura.³ Luego, el poema se convierte en un recuento biográfico (tuvo diez hijos con el duque de Saboya, fue fiel a su padre y estuvo en Turín) y las convenciones se transforman en las de este género narrativo. La apoteosis de ese cambio de registro se da cuando el enunciador habla en futuro y señala que la Infanta morirá doce años después: no puede haber mayor distanciamiento del sentido de la imagen presente, anunciar que morirá es como decir que quien aparece en el cuadro no es el ser frágil y evanescente que ahora se contempla.⁴ En todo esto, se ve allí lo que Riffaterre identifica como la expulsión

³ Recordemos a Kibédi Varga, quien señala que, desde cierta perspectiva, ékfrasis e ilustración son procedimientos antónimos y complementarios (2000: 124-128). De lo que se puede deducir, tal vez de manera rápida, que en ausencia de la imagen descrita por la ékfrasis deberíamos poder reconstruir el objeto visual a partir de las palabras existentes. Esto, como sabemos, es imposible y comprueba la falta de equivalencia que hay entre estas dos representaciones, nunca reversibles en su proceso. Pese a que esta reversibilidad sólo fuera posible en términos hipotéticos e ideales, cabría preguntarse si un pintor sería capaz de hacer los dos retratos sin tener el modelo, apenas usando como referencia los dos poemas de Mutis.

⁴ Esta narración resulta paradójica, si pensamos en la inexistencia de elementos que complementen al personaje retratado. Precisamente, los retratos de Sánchez Coello, al igual que muchos otros retratos cortesanos manieristas y barrocos, sólo tienen un fondo, negro en este caso, que parece centrar la percepción solo en el personaje y en sus símbolos de estatus y autoridad. Esto, si se quiere, evita la existencia de una escena, de una temporalidad muy concreta que obligara al poeta a decir qué está ocurriendo. El texto es entonces traído a cuento por el hecho de que no hay nada más, en el universo del cuadro, para complementar al personaje. La edad, las angustias que quizás

del sentido de la imagen propia de la écfrasis, la cual opera por vía de la narrativización del conocido como “momento preñado” (Heffernan 1993: 5). Parece, entonces, como si, a fuerza de querer ser fiel al icono, el poema debiera alejarse, apartarse, de lo perceptivo y tuviera que ocuparse de cosas que poco tienen que ver con la representación plástica, pues pertenecen a un después. Y, también, ya que de la muerte hablamos, está allí el recordatorio de que, a la larga, como señalan Spitzer y Heffernan, la écfrasis guarda en sus entrañas otra forma poética: la prosopopeya de los epigramas fúnebres (Heffernan 1991: 302), los cuales se escribían, en el mundo clásico, al lado de las estatuas o monumentos para recordar quién había sido el representado.

Incluso, en momentos de mayor pretensión de fidelidad, lo que se nos refiere no es una descripción pretendidamente objetiva, sino una recodificación de símbolos del sistema de la moda o de la misma plástica: “gorguera”, “talle ceñido” y “luto” no parecen remisiones fieles a lo que se ve, sino reconstrucciones en función de la ubicación cultural del personaje. De hecho, que la única alusión al pintor aparezca conectada con la edad en que la Infanta fue retratada parece insistir en que la imagen por sí misma no dice mucho y que se debe acudir más bien a información, por ejemplo, biográfica.

Ahora bien, fenómenos parecidos ocurren en el poema dedicado al padre de la Infanta, Felipe II.

Si bien el poema parece reparar más en los aspectos evidentes (mano apoyada, cuenta del rosario), todo se va relegando a una presentación histórica y “analítica”, similar a la del otro poema. El “marfil” del rostro y lo plúmbeo de los ojos son excepciones. La pregunta misma del inicio interpreta el rostro, recodifica las evidencias cromáticas y formales para ir hacia la psicología y, después, hacia la historia real. Inicialmente, es un enigma parecido al que asaltaba ante el rostro de la infanta, aquí más enfático porque se trata de una larga pregunta que parece buscar en las causas de cierto estado de ánimo una actitud ante la vida que el enunciador cree ver en el cuadro. Aunque, nuevamente, esto no parece desprenderse de la imagen como tal, sino del conocimiento histórico que se tiene del personaje retratado.

Resulta también interesante que, luego de hablar sobre las cejas y los ojos, sobre los rasgos distintivos del personaje, se pase a enlazar la idea inscribiendo histórica y sobre todo familiarmente a Felipe. Al decir que tiene los mismos rasgos que sus abuelos, nos está llevando más allá de lo que la imagen permitía, poniéndonos de pleno en el terreno de la narración. ¿Habría visto el enunciador retratos de la casa de Avis (Mutis usa ortografía portuguesa para el nombre) como para saber que se parecen o esta suposición proviene de la lectura de obras históricas? Una pesquisa iconografía muestra que, en efecto, lo que logra saber el enunciador sólo pudo haber sido hallado en sus lecturas históricas, pues hay pocas evidencias pictóricas de la familia, acaso también porque el apogeo del retrato cortesano coincide con la familia de Felipe II.

Lo cierto es que, al llevarnos a otros posibles cuadros o a textos históricos y biográficos, ocurre que el sentido de lo evidente de la imagen queda desplazado por

estaba sintiendo en el momento en que fue pintado y la datación previa del cuadro parecen también rechazar la idea de descripción fiel.

el flujo verbal y la información previa. Como en el otro poema, hay un largo excursus narrativo que suspende la descripción y activa la temporalidad. Esta vez el “paréntesis” es, si cabe, más largo, pues nos lleva a detalles de la vida y se citan incluso los juicios de un traidor a Su Majestad. El apartamiento es radical. Al citar esas palabras del felón, el lenguaje toma el protagonismo y desplaza aún más a la imagen. La hace retroceder, si se quiere.

Con todo, pese a lo lejos que nos ha llevado un primer comentario sobre los ojos y las cejas del rey, son las aletas de la nariz y la comisura de los labios los que, según el enunciador, ayudan a conocerlo mejor. Empero, este desplazamiento espacial, de la parte superior del rostro a la inferior, y que ya hemos descrito en el diagrama, no debe llamar a engaño. Los detalles anatómicos quedan también inscritos en un discurso, primero sobre el carácter y después histórico-biográfico. La sencillez cortesana y la capacidad para alejarse son adiciones, no cosas sugeridas por la imagen. A lo sumo, de la interpretación del género pictórico, pues se trata de un retrato cortesano, el enunciador deduce ciertas actitudes, ciertos comportamientos.

Las cejas y la barba esbozan gestos que permiten inferir actitudes y respuestas sumamente sofisticadas, en consonancia con los juegos y sutilezas de un contexto lleno de preciosismos y misterios, como es el de la imaginería manierista (Woodford 1996: 11). El recato, el apartamiento, el autodominio aparecen como ingredientes de la idealización principesca, a la que el autor Álvaro Mutis fue siempre proclive en sus otras obras literarias y declaraciones. Adivinar en las formas “un leve asombro ante el torpe desorden y la fugaz necesidad de las pasiones” es prueba de superposición, de hermenéutica, de una serie de significados anteriores a la descripción física de un ser que fue de carne y hueso, pero que ahora es de palabras, con todo y que su presentación haya sido activada por la seducción de una imagen de museo.

El último ciclo del poema, que empieza con el verso “Los lutos sucesivos, la extensión de sus poderes”, representa la culminación de lo que venimos diciendo. En primer término, la descripción habla de rasgos de comportamiento que parecen tener evidencias en lo físico, como luto o elegancia, o manifestaciones perceptibles en la vida (inclinación al secreto, capacidad de dominio), con lo que se termina llegando a una especie de apoteosis de la representación de lo irrepresentable. Es tal vez por ello que el enunciador debe enfatizar en que tales aspectos “quedan para siempre en este lienzo”, aprovechándose quizás de la vaguedad del verbo “quedar”, el cual parece plantear otra vez la idea de espacio, la constatación de que la pintura pertenece a esa dimensión, y no a la temporal. (Esto se enlaza con el título, que ha definido el poema como un “regreso”).

Detalle adicional, que con ironía maestra define el carácter volátil de la apropiación literaria de la imagen, es el hecho de que el retrato de Felipe II, que Mutis da por perteneciente a Alonso Sánchez Coello, fue realmente pintado por Sofonisba Anguissola (1532-1625), aprendiz del maestro, tutora de Isabel de Valois, la madre de Catalina Micaela, y quien después de largas investigaciones fue reconocida en 1990 como la autora de esta pieza atribuida al español. El precursor de la historia del arte Giorgio Vasari la describió en la edición Giuntiana de su

Vidas, mostrando su habilidad para retratar (427-429)⁵, aunque como ocurre con las pocas mujeres que aparecen en su trabajo no son muchos los ejemplos de obras que da.

¿Dónde queda la hipótesis del poema según la cual este retrato solo pudo haber sido pintado por un español en comunión con el mejor de sus reyes? Conviene en este punto decir que semejante detalle, revelador de la incorregible temporalidad que subyace a la construcción de sentido (vale decir, su permanente condena al error), no hace desmerecer el poema: antes bien, lo pone en su sitio, en aquel punto donde hace apropiación imaginaria de lo existente, tarea de la que nunca, a la larga, ha pretendido salir.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, Pedro. *Cuadros de ficción. La figura de la écfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama*. Tesis de maestría. Medellín: Universidad EAFIT, 2011.
- “Écfrasis literaria y arquitectura novelesca: *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa”, *Revista Perífrasis*, vol. 4, # 7 (2013), Bogotá, enero-junio, Universidad de los Andes, pp. 115-131.
- Argan, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Akal, 1999, tomo 2.
- Aristizábal, Santiago, “La écfrasis y la narración filosófica. *El hermafrodita dormido* de Fernando González”, en Efrén Giraldo y Liliana María López Lopera (eds.). *Ensayar, comprender y narrar. Ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014, pp. 123-141.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética completa*. Barcelona: Codex Aureus, 1996.
- Cendrero, Ana, “Una pintora en la corte de Felipe II: Sofonisba Anguissola”, en *Fábrica de la memoria. Recuperación de la historia de las mujeres*. En línea: <http://fabricadelamemoria.com/mujeres-en-la-historia/pintoras/264-una-pintora-en-la-corte-de-felipe-ii-sofonisba-anguissola> Visitado: 7 de octubre de 2014.
- De la Calle, Román. *El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. – La crítica de arte como paideia–*. Islas Canarias: Fundación César Manrique, 2005.
- Dorrá, Raúl, “La actividad descriptiva de la narración”, en Miguel Ángel Garrido (coord.). *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20 a 25 de junio de 1983*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1984, pp. 509-516.
- Furió, Vincenç, “La lectura de la imagen”, en *Ideas y formas de la representación pictórica*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2002, pp. 131-41.
- Galeano, Juan Camilo, “La cita del Sheraton”, epitome de la puesta en abismo, la écfrasis y la perversión en Mario Vargas Llosa”, en Efrén Giraldo y Liliana María López Lopera (eds.). *Ensayar, comprender y narrar. Ejercicios de investigación en humanidades y hermenéutica literaria*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014, pp. 143-157.

⁵ Del pasaje de las *Vidas* de Vasari donde se hace referencia a Sofonisba Anguissola, interesa señalar dos cosas: por un lado, la insistencia del fundador de la disciplina de la historia del arte, con sus écfrasis, en los tópicos habituales del género (el mérito de la artista y la vida que es capaz de simular una mimesis bien conseguida) y, por el otro, la alusión al favor en que tenían a la pintora el Papa y los reyes de España, hecho que afirma la dimensión heterónoma de su obra, caracterizada por prestar, más que nada, un servicio cortesano.

- Giraldo, Efrén, “Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa. Obra de arte total, límites y vecindades”, *Revista Co-Herencia*. Medellín, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT, v. 8 (2011), pp. 239-268, julio-diciembre.
- “Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama”, *Literatura: teoría, historia y crítica*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, v. 15, # 1 (2013), pp. 113-140, enero-junio.
- Góngora y Argote, Luis de. *Antología poética*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.
- Guasch, Anna María, “Las estrategias de la crítica de arte”, en Anna María Guasch (coord.). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, pp. 211-244.
- Heffernan, James A. W., “Ekphrasis and representation”, *New Literary History*, vol. 22, n.º 2, *Probings: Art, criticism, genre* (spring, 1991), pp. 297-316.
- Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1997.
- Horacio. *Arte poética y otros poemas*. Trad. y notas de Óscar Gerardo Ramos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.
- Kibédi Varga, Áron, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 109-135.
- Lessing, Gotthold Efraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- Lozano Renieblas, Isabel, “La éfrasis de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*”, *Revista Montegauda*. Ediciones de la Universidad de Murcia 3ª época, # 10 (2005), pp. 29-38.
- Martí Peña, Guadalupe. *Ilusionismo verbal en Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa*. Purdue: University Press, 2014.
- Mitchell, W. J. T., “Ekphrasis and the other” (1994). En línea: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>. Visitado septiembre 17 de 2014.
- Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida (1947-2003)*. Barcelona: De Bolsillo, 2013.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Pinessi, Orietta. *Sofonisba Anguissola: Un "pittore" alla corte di Filippo II*. Milano: Selene, 1998.
- Quintero, Carlos, “Fantasía y realidad: relaciones entre palabras e imágenes en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa”, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada Cuatrocientos Cincuenta y Dos Grados Fahrenheit* (2014). En línea: <http://www.452f.com/index.php/carlos-quintero.html>. Visitado septiembre 17 de 2014.
- Restrepo, Juan Carlos. *La poesía en busca del objeto: acercamiento a la poética de Amílcar Osorio. Relación artes plásticas y literatura en un poeta nadaísta*. (Tesis de maestría). Medellín: Universidad de Antioquia, Maestría en Literatura Colombiana, 2014.
- Riffaterre, Michel, “La ilusión de éfrasis”, en Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000, pp. 161-183.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. Bogotá: Arango Editores, 1988.
- Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- El paraíso en la otra esquina*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- Vasari, Giorgio, “Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo Da Carpi Pittori Ferraresi e d' altri lombardi”, en *Le vite*. Edizione Giuntina, vol. 5. En línea:

http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=5&page_n=427. Visitado: 17 de septiembre de 2014.

Woodford, Susan. *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.