

Los Tizianos del Modernismo poético español

The Titians of Spanish poetic Modernism

VICENTE JOSÉ NEBOT NEBOT

Universidad Jaume I

nebotv@uji.es

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

Recibido: 12.04.2024. Aceptado: 18.07/2024.

Cómo citar: Nebot Nebot, Vicente José (2025). “Los Tizianos del Modernismo poético español”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 37: 91-111.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.37.2025.91-111>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#)

Resumen: La poesía española contemporánea ha dado muestras fehacientes de la atracción por el pintor renacentista Tiziano Vecellio. El objetivo de este trabajo se orienta hacia el estudio de las referencias sobre la obra del artista italiano en el panorama lírico del Modernismo español. La aproximación crítica a su función expresiva en cada una de ellas dará cuenta de una importante serie de alusiones poéticas y ejercicios éfrásticos o culturalistas desde un variado abanico de temas y técnicas literarias.

Palabras clave: poesía española, Modernismo, écfrasis, Tiziano.

Abstract: Contemporary Spanish poetry has given convincing signs of its attraction to the Renaissance painter Tiziano Vecellio. The objective of this work is oriented towards the study of references to the work of the Italian artist in the lyrical panorama Spanish modernism. The critical approach to their expressive function in each of them will account for an important series of poetic allusions and ekphrastic or culturalist exercises from a varied range of literary themes and techniques.

Keywords: Spanish poetry, Modernism, ekphrasis, Titian.

INTRODUCCIÓN

Desde que fue, sin duda, el pintor más famoso de su tiempo, Tiziano Vecellio ha sido uno de los grandes artistas que más han fascinado a los poetas¹. Así se desprende en la literatura española áurea a partir del intercambio epistolar de los andaluces Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar de Alcázar, que secundaron a los italianos Ariosto o el Aretino. Más adelante, ya consagrado como el “nuevo Apeles”, desde las innumerables citas –dramáticas, líricas, novelísticas– de Lope de Vega o el alto aprecio que le profesó Francisco de Quevedo en varios poemas, como en la célebre silva “El pincel”.

Sin embargo, como han demostrado varias investigaciones, los siglos XVIII y XIX han sido épocas muy poco proclives a la “cita artística” o al ejercicio efrástico en la literatura hispánica². Con la llegada del Modernismo esta circunstancia cambiará radicalmente y el asunto ‘tizianesco’, dentro del campo de las analogías interartísticas y de la écfrasis, será muy relevante y precederá a las poéticas contemporáneas de los siglos XX y XXI en un variado abanico de temas y técnicas literarias.

El objetivo de este trabajo se orienta hacia la localización textual de estas referencias y la aproximación crítica a su función expresiva en cada una de ellas. Nuestro estudio, centrado en la época modernista, realiza un análisis en profundidad de algunos poemas clave que dan cuenta de la relevancia sobre el tema en su momento histórico-estético y su proyección futura.

1. TIZIANO EN EL MODERNISMO

1.1. Introducción

En el nuevo horizonte estético levantado por los poetas modernistas españoles en el umbral del siglo XX, impulsado por los hispanoamericanos, Rubén Darío a la cabeza, y los llamados por la crítica “premodernistas” hispánicos, se estableció con una significación

¹ Sobre la fama de Tiziano, tanto en la literatura italiana de su época como en la recepción de su pintura en la España del XVII, véase el reciente “corpus” documental de Tiziano publicado por Charles Hope en 2023.

² Véanse las monografías dedicadas al Greco y a Goya en la poesía española: Alarcón, 2014 y Jacobs, 2016, respectivamente.

inusitada el lema horaciano *ut pictura poesis*, propagándose en este periodo las referencias a la pintura o la escultura y el ideal de una literatura plástica capaz de fusionarse o evocar otras artes. En este contexto, la realización de écfrasis se instauró como una modalidad renovada y autónoma durante el Modernismo, circunstancia clave en la multiplicidad creativa que ha originado este ejercicio retórico hasta nuestros días.

El prestigio de Tiziano y del suntuoso arte veneciano se identificaban con un arte refinado y aristocrático como el espíritu de los escritores finiseculares (véase Nebot 2018). Espigando algunos ejemplos en la poesía modernista española, hallamos un lienzo de Tiziano en *Jardines de plata* (1912) de Francisco Villaespesa para sumarse a la lujosa belleza de la mujer amada (Villaespesa 1954: 1176), y Enrique Díez-Canedo alude al sentimiento “frío y aristocrático” y a la “sutileza enigmática” de Tiziano y Tintoretto en “Espejo veneciano” de *Versos de las horas* (1906) (Díez-Canedo 2001 : 60). De nuevo Villaespesa, en “Tertulias de cafés” (1927), recordando los tiempos con Valle-Inclán en Fornos, en Levante o en la Maison Dorée, escribía: “¡Oh el rosa crepitante, / el azul mahometano, / y el verde húmedo y fragante / de los jardines del Tiziano!...” (Villaespesa 2017: 58).

Rubén Darío, en una de las semblanzas de sus *Raras*, tradujo de Catulle Mèndes unas páginas de la crónica de las tertulias de Leconte de Lisle, padre de escuela para los jóvenes que visitan su salón, expresamente comparado con Tiziano. La disciplina de un arte nuevo halla su correspondencia entre el maestro parnasiano y el pintor veneciano:

En verdad, nuestra juventud de ayer no estaba muerta de ningún modo, y no habíamos renunciado a las azarosas extravagancias en el arte y en la vida. Pero dejamos todo eso a la puerta de Leconte de Lisle, como se quita un vestido de Carnaval para llegar a la casa familiar. Teníamos alguna semejanza con esos jóvenes pintores de Venecia que, después de trasnochar cantando en góndola y acariciando los cabellos rojos de bellas muchachas, tomaban de repente un aire reflexivo, casi austero, para entrar al taller de Tiziano. (Darío 2020: 219)

1.2. Tiziano en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas: y *el pincel que pintó, lleva en la mano*

De entre las novedades modernistas surgidas en el año crucial de 1902, sorprende *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas (véase, entre otros, Correa 2005; Nebot 2014; Ponce 2020), primera pinacoteca lírica de la literatura española en su *inventio, dispositio* y *elocutio*, consagrada al género del retrato. Confluyen en esta obra pionera, representativa de la ruptura modernista (véase Carnero 2002), bajo la batuta parnasiana, el simbolismo, el decadentismo, la teoría de *l'art pour l'art* y la emotividad finisecular. La galería museística de *Retratos antiguos* alberga ciento siete sonetos-retrato, organizados en las distintas salas italiana, española, germánica, francesa e inglesa. La pintura veneciana tiene una amplia representación con Tiziano, Tintoretto y Veronés, sumando dieciséis cuadros. Ya en su anterior poemario, publicado unos meses antes, *Joyeles bizantinos*, había mostrado el autor su fascinación por Venecia, lugar común del fin de siglo, en un soneto alejandrino parnaso-decadente. A Tiziano se le dedican siete sonetos (al igual que Tintoretto y Goya y solo superado por Van Dyck y Velázquez), por lo que constituye el primer eslabón en la visión lírica del maestro italiano en la poesía española contemporánea.

Los títulos de los textos se corresponden sin mucha dificultad con los lienzos del Prado y del Louvre, museos conocidos del poeta: “Carlos V en Muhlberg”, el famoso retrato ecuestre, “Francisco I”, el monarca francés protector de las artes, “La Emperatriz Isabel”, de Portugal, “Duque de Ferrara”, Alfonso I d’Este, “Andrés Gritti”, el Dux, “Tiziano”, el último autorretrato, y “Laura di Dianti”, identificado con el parisino “Mujer mirándose en el espejo”, quizá el mejor de la serie, en su imaginativa sugestión final, al modo de la técnica del aguijón de cola parnasiano, donde la erótica impasibilidad de la escena, de latente narración, se resuelve en un íntimo torbellino de lujuria en los ojos del duque (véase Nebot 2014: 183-184 y 2015: 71).

La trascendencia del color en Tiziano y en la escuela veneciana presenta en el poemario una atención primordial, distanciándose del dibujo escultural de los anteriores sonetos-retrato florentinos. En ocasiones, de forma sutil, la profusión del color se alía con perfiles vagos o indefinidos que pretenden corresponder la citada pincelada *di manchia*. La celebración del color está subrayada en las écfrasis zayescas con la insistencia de tonalidades rojizas, contrastadas con blancos, negros,

azules y dorados, conformando una amplia gama en la paleta del poeta. En “Andrés Gritti” esta tendencia poético-pictórica se hace explícita: “La pródiga en espléndidos colores / paleta insigne del audaz Tiziano” (1902: 43). De entre la acumulación de tópicos epítetos, destaca “audaz”, por representar la admiración del escritor hacia el rebelde pintor de la *nova maniera*, en posible analogía con la nueva juventud modernista. Por otro lado, la presencia de Théophile Gautier, figura capital en el devenir de las estéticas finiseculares y referente de la *transposition d’art*, se hace evidente: “comme le Titien les splendides couleurs” (Gautier 2013: 170), escribía el autor de *Emaux et Camés* en una éfrasis dedicada a dos cuadros de Valdés Leal³.

Sin embargo, el soneto “Tiziano”, inspirado en el autorretrato del Prado del ya anciano pintor, adquiere una factura sobria y solemne, como aquella imaginada por Catulle Mèndes, donde atisbamos al maestro, modestamente orgulloso, en su sagrado taller de la pintura:

Nívea barba, semblante amarillento,
fina mirada y el perfil más fino,
es Vecellio trasunto peregrino
de algún Padre del Viejo Testamento.

En su ropaje, de la pompa exento
ilusión del espíritu latino,
luce el collar de Conde Palatino
conquistado en las lides del talento.

Lleva negro casquete en el anciano
cerebro que visiones prodigiosas
y coléricos ímpetus encierra;

³ No sería la única mención a Tiziano que realizaría Gautier en su obra, siempre de forma entusiasta. A lo largo del siglo XIX el tópico del maestro del color en la literatura no decayó. En 1799, José Mor de Fuentes publicaba un largo poema, “Hermandad de la Pintura y la Poesía”, dedicado a Goya, en el que podemos leer: “en Ticiano / brilla el fresco matiz de los colores, / y da a sus quadros respirante vida.” (cito por Jacobs 2016: 33). Aunque la búsqueda puede ser extraordinaria y, en cierta medida, inagotable, citaremos dos ejemplos de autores clásicos decimonónicos, Balzac y Henry James, en dos relatos sobre pintores, *La obra maestra desconocida* y *El mentiroso*, respectivamente; en el primero: “el rico y rubio color de Tiziano” (Balzac 2011: 29), el segundo, referido a la descripción de un personaje: “era una hermosa muestra de un periodo colorista: podría haber pasado por un veneciano del siglo dieciséis.” (James 2007: 26).

y el pincel que pintó, lleva en la mano,
 la carne de las Venus fabulosas
 y el rostro de los Reyes de la tierra. (1902: 44)

En la écfrasis, frente a la pompa y virtuosismo de los retratos de reyes o patricios, la escasez de colorido (tres pinceladas en contraste, el blanco y el negro, asociación muy querida por el pintor, y el amarillo) acentúa una imagen de Tiziano austera y reflexiva, dedicado al trabajo artístico. A su vez, el brillo imaginado de la cadena de oro de caballero muestra la ostentación de un reconocimiento social. El autorretrato del pintor se hace homenaje del poeta, quien desea visualizar con palabras aquello que aquél dejaba sugerido en su propia representación. Diferenciado del medallón poético, el soneto se interpreta en el marco de la pintura, no es un mero poema laudatorio, peculiaridad relevante que incide en la naturaleza de la écfrasis como discurso modelador del poemario. El argumento lírico se dirige a la entronización del arte de Tiziano, en ese momento de senectud donde puede establecerse el balance extraordinario de su obra. Y la ocultación del yo de la estética parnasiana permite un distanciamiento del sujeto lírico, objetivando su mérito artístico.

Los versos de Zayas subrayan el retrato de perfil, importante por ser una tipología inusual a mediados del siglo XVI y excepcional en un autorretrato, y por asociarse la fama eterna con esta tipología, derivada de la numismática romana (véase Falomir 2003: 272). Una imagen buscada por Tiziano en la que quiere perpetuarse, fijarla para la posteridad, y que el poeta ha querido trasladar en su écfrasis a lo largo de los catorce versos. El valor polisémico del adjetivo “fino/a” en la epanadiplosis del segundo verso encierra significaciones reconcentradas de la etopeya del autorretrato: un perfil de suaves facciones, recortadas en el fondo oscuro, que muestra al pintor en profunda introspección, entregado al acto creador, pincel en mano⁴, cuya mirada es cortés y delicada, amorosa con

⁴ El pincel en la mano, reflejado intensamente en la écfrasis, responde a la intención de Tiziano de dejar constancia de que su encumbramiento se debía a su maestría artística (“conquistado en las lides del talento”). También parece que quiso silenciar las críticas de aquellos que pusieron en duda su pericia, su vista y su pulso al final de su vida (Falomir 2003: 272 y Brown 2005: 17). El autorretrato es imagen también de las palabras de Antonio Persio, quien describía al anciano pintor trabajando sumido en

su arte, pero también aguda, perspicaz, astuta y sagaz. Pero la etopeya muestra también otra arista más afilada. Sorprende cómo el “anciano cerebro” que engendró “visiones prodigiosas” –sutil referencia al concepto tizianesco de *fabulosa inventione*– sea trazado también como “y coléricos ímpetus encierra”. En oposición al hombre tranquilo y reflexivo, el verso citado revela que existió asimismo un artista “agresivamente ambicioso y asertivo” (Brown 2005: 17), un Tiziano que, según se muestra en sus cartas y narraciones contemporáneas, “se presenta a sí mismo fundamentalmente mundano, modesto, afable, coherente y despiadadamente codicioso” (Pope-Hennessy 1985: 330).

El cierre del soneto es un ejemplo de ejercicio de estilo, de sobria apariencia y rítmicos versos, en el que el hipérbaton, la paronomasia y la aliteración dan lugar a un paralelismo sintáctico en el que se sugiere la excepcionalidad del pincel Tiziano, creador de la carne y del rostro, de las Venus y los Reyes, de la imaginación y del poder. El juego de palabras que enfatiza el encomio al artista y el acto creador, “y el pincel que pintó, lleva en la mano”, resurgirá en las visiones líricas de Manuel Machado, “en este punto lo pintó el Tiziano” (1993: 175), Juan Ramón Jiménez, “la mujer que pinto Ticiano” (2005: 241), y Luis Cernuda, “había pintado cuando pintó ese cuerpo” (1979: 335). En suma, en el espejo del maestro veneciano, la estampa parnasiana de Zayas termina forjando esa conciencia de eternidad y belleza intrínsecamente unida a sus postulados poéticos⁵.

Algunos de los procedimientos estilísticos destacados en *Retratos antiguos*, que presidirán buena parte de las éfrasis posteriores en la poesía española, son los sintagmas nominales, las elipsis o escasez de verbos y el uso del presente histórico, dirigidos a designar la evocación impasible, sobre todo en Zayas, el estatismo y el acto de contemplación, sin menoscabo de atender a la penetración psicológica. Asimismo, el epíteto, que ocupa un lugar esencial, pues precisa la imagen visual, objeto del poema, y el estilo pictórico; y la metáfora y el símil, que

inspiración frente al modelo (Fletcher 2003: 74), o de Vasari: “Pese a los años, sostiene el pincel en su mano como si estuviera todavía listo para pintar” (Falomir 2003: 272).

⁵ Así reza un epigrama de Marino (1620) dedicado a uno de sus autorretratos: “Soy Tiziano. La naturaleza me asesinó por miedo de que pudiera vencerla con mi arte. Pero con mi propia mano me he hecho inmortal antes de morir, vengando así la injusticia que se me ha hecho. Aquí estoy vivo, y pintaré siempre, aunque sea en la eternidad” (traducido en Pope-Hennessy 1985: 330).

exhibe la imagen plástica según la perspicacia asociativa del poeta, como ese Tiziano comparado con algún Padre del Viejo Testamento, que además de perfilar exteriormente un original hallazgo verosímil y efectivo, sugiere una solemne apostura revestida de autoridad y sabiduría, un carácter espiritual.

El pintor religioso en contraste con el pintor profano-erótico aludido en el último verso, más querido por los modernistas, son dos fecundas vertientes del artista que ya fueron objeto de furibundos debates durante la época de la Contrarreforma, donde las imágenes o narraciones bíblicas eran más apreciadas debido a la “pudibundez hipócrita” (Pérez 1976: 144) de los moralistas barrocos, acaso vivificados ahora, enmarcados en el amplio sentir ético-estético modernista, por el puritanismo burgués.

1.3. Tiziano en *Apolo. Teatro pictórico* de Manuel Machado: *En este punto lo pintó el Tiziano.*

Las écfrasis más conocidas del periodo modernista se deben a la pluma de Manuel Machado, en cuyo libro *Apolo. Teatro pictórico* (1911) (véase, entre otros, Corbacho 1999), formado por veinticinco sonetos, figuran dos espléndidos Tizianos: “Carlos V” y “Desnudos de mujer”. El primero de ellos, dedicado al retrato ecuestre del emperador (véase Rozas 1980: 37-53), está dedicado a su amigo Antonio de Zayas, quien recordemos ya había incluido un soneto sobre el mismo cuadro en *Retratos antiguos*. En él, Machado acomete una descripción, llena de notables matices estilísticos, del soberbio emperador que todo lo ha conquistado, y termina con el giro estético de la firma del pintor, un final sorpresivo que expande sutilmente la fuerza creativa de la pintura sobre la historia, enmarcado gráfica y conceptualmente bajo el poder de la imaginación ecfástica. El hallazgo de este verso, “En este punto lo pintó el Tiziano”, donde el pintor estampa su rúbrica, como expresa en *Génesis de un libro*, tiene el antecedente en Zayas. Una firma ecfástica cuyos modelos más antiguos en lengua española se remontan al menos a Baltasar de Alcázar (véanse sus dos sonetos al respecto en Pacheco 1985: 189 y 288)⁶, y que en *Retratos antiguos*, con la expresividad añadida que puede brindar la paronomasia y la aliteración, se realiza hasta en cinco

⁶ Referido al pintor veneciano, Pietro Aretino cerraba su elogio en uno de sus sonetos con dicha firma, desplazada al centro del verso: “Ritratto ha Tiziano, uomo immortale” (cito por Mancini 2010: 83).

ocasiones para rotular los nombres de Pisanello, Leonardo, Tintoretto, El Greco y Goya (en el artista del quattrocento la paronomasia resuena con tres voces: “a la heredera de Gonzaga pinta / el arte ingenuo del pintor Pisano”).

En “Desnudos de mujer”, como ocurre en otros textos de *Apolo*, el soneto no fija su transposición en un cuadro concreto, sino en una serie temática del artista. En este caso, los famosos desnudos femeninos, que hallan en la celebración del erotismo un punto de encuentro crucial entre la pintura veneciana y el Modernismo:

¡Oh la dorada carne triunfadora
de esta gentil madona veneciana,
que ha sido Venus, Dánae, Diana,
Eva, Polymnia, Cipris y Pandora!...

¡Oh gloria de los ojos, golosina
eterna del mirar, dulce y fecunda
carne de la mujer, suave y jocunda,
madre del Arte y del vivir divina!

Húmedos labios a besar mil veces...
Líneas de lujuriantes morbideces,
que el veneciano sol dora y estuca...

¡Oh el delicioso seno torneado!...
¡Oh el cabello de oro ensortijado
en el divino arranque de la nuca! (Machado 1993: 176)

El poeta canta la opulenta voluptuosidad que arrebató visualmente su mirada, “los soberbios y dorados desnudos del Tiziano” (Machado 1981: 133)⁷. El distanciamiento lírico de otros sonetos se resquebraja aquí por

⁷ Si la celebridad erótica de los cuadros de Tiziano han sido una constante a lo largo de la historia, podríamos afirmar que encuentra en el fin de siglo una atracción especial, desde lo lípidamente erótico hasta convertirse en el juego o invención especular de fantasías decadentes, como ocurre en *La Venus de las pieles* (1870) de Leopold Sacher-Masoch, novela que propició la acuñación del término “masoquismo”, perversión sexual que el escritor austríaco empezaría sugiriendo en dicha narración a partir de una copia del cuadro de Tiziano *La Venus del espejo* de la Galería de Dresde, enfrentado a un extraño óleo donde su autor emulaba al maestro veneciano, pero transgrediendo la imposibilidad de la escena tizianesca con una historia “(sado-)masoquista” de belleza, crueldad y sumisión.

la intensidad expresiva, la sorpresa continua, la erótica enajenación. No se trata de una écfrasis tradicional que pergeña personajes, decorados o narraciones precisas, sino que los versos transmiten una desenfadada relación de sensaciones lujuriosas, detenidas en diferentes detalles visuales que pretenden corresponderse con los desnudos tizianescos. Pese a esta vinculación, señalada en el título de la sección, “Tiziano”, y coherente por su contenido y por la prolija adjetivación y selección léxica –repetidas las voces clave de “carne” y “veneciana/o”–, el vuelo imaginativo del autor hace que la analogía entre los cuadros evocados y el poema no se limite a una férrea *descriptio* y deja espacio al despertar de sensaciones, motivo del que dejó constancia Manuel Machado en *Génesis de un libro*.

Una percepción subjetiva que, al mismo tiempo e implícitamente, produce inmediatamente en el lector similares emociones, fundiéndose los valores plásticos con una casi sentida o evocada experiencia erótica. Así, la referencia a los ojos y a la mirada de esta écfrasis no remite a los personajes de la pintura, como es habitual en *Apolo*, sino que se dirige a magnificar el placer de la contemplación: “¡Oh gloria de los ojos”. De forma más evidente se suscita en “La primavera”, basado en Botticelli, donde la lujuria adolescente del poeta es revivida a través de la pintura, confundiéndose en la imaginación sus vivencias juveniles andaluzas y sus experiencias artísticas italianas (Nebot 2020: 186).

Esta proximidad entre la realidad y la ficción del arte se evoca magistralmente en el primer cuarteto. La “gentil madona veneciana”, es decir, la modelo de Tiziano, ha sido todas las diosas y ninfas de la mitología –y de la historia bíblica, acaso un guiño sacrílego tan del gusto modernista–, y es en ella en quien se centra toda la primera efusión erótica. El autor deja subrayado cómo bajo la máscara pictórico-mitológica late una mujer de carne y hueso. Precisamente Rubén Darío, en un poema del *Canto errante* titulado “A las musas de carne y hueso”, se dirigía a estas: “No protestéis con celo protestante / contra el panal de rosas y claveles / en que Tiziano moja sus pinceles” (1999: 204).

La grandilocuencia de la écfrasis machadiana se ve yuxtapuesta por una ligereza (véase el clásico estudio de Dámaso Alonso, 1947, sobre la ligereza y gravedad de Manuel Machado) y un tono pretendidamente desenfadado que se traduce en el segundo cuarteto en juegos fónicos y sintácticos (versos seis y siete), léxicos (la “golosina”, subrayada en encabalgamiento, que supone el mirar los desnudos) y metafóricos (“madre del Arte y del vivir divina”). La prolija adjetivación, el ritmo

enfático, las voces proparoxítonas, los puntos suspensivos y un vocabulario de afinidad claramente modernista colorean la sensualidad del primer terceto. Finalmente, el áureo y ondulante cabello, clásica referencia al canon de belleza del siglo XVI y a las figuras de Tiziano, consigue erigirse como agente fetichista en la fantasía decadente del poeta.⁸

1.4. Un Tiziano juanramoniano: *Apoteosis de amor, de jenio y riqueza*

No compuso Juan Ramón Jiménez un poemario-pinacoteca ni un poemario sonetístico, a excepción de *Sonetos espirituales*, publicados en 1917, aunque escritos entre 1913 y 1915 y en el que, pese al molde cerrado de esta forma métrica, tan prestigiada y renovada por el Modernismo, el autor emprende un viraje ético-estético en su obra. No obstante, la intensa relación que Juan Ramón mantuvo con las artes visuales, desde su temprana vocación como estudiante de pintura hasta sus prácticas y aspiraciones como pintor (véase Crespo, 1999), tuvo en su poesía un alto grado de correspondencias lírico-pictóricas, aunque sin frecuentar la modalidad ecfrástica, entendida como traslación explícita y concreta de cuadros o estilos de pintores, como pudiera ser “Paisaje a lo Boecklin” de *Poemas májicos y dolientes* (1911). Como ha expuesto Ángel Crespo, el “poema decisivo” –incluido en *Belleza* (1923)– para ser considerada la obra del moguerño como “una gran sinestesia pictoricapoética” es aquel en que el poeta nos ofrece “una visión totalizadora de su obra como pintura” (1999: 121-123):

Sé que mi Obra es lo mismo
que una pintura en el aire;
que el vendaval de los tiempos
la barrerá toda, como
si fuese perfume o música;
que quedará sólo de ella
–sí arruinado en nós–
el gran silencio solar,
la ignorancia de la luna.

⁸ En la monografía de Bornay (1994, reeditada en 2021), un diálogo entre poesía y pintura, se estudia la atracción erótica que ejerce la cabellera femenina en la sociedad masculina, con la presencia relevante de Tiziano en el capítulo dedicado a “Las mujeres áureas”.

Una de las escasas écfrasis juanramonianas está dedicada, al igual que en Manuel Machado, a una serie temática de Tiziano, los celebrados desnudos femeninos, y escrita en la fecunda forma en el autor del poema en prosa. El texto se titula “Una mujer de Tiziano” y pertenece a *Odas libres*, escrita entre 1911 y 1912 (Jiménez, 2005: 241):

En un rincón tranquilo del Museo, en donde el sol de última hora de abril sueña un triste nimbo de oro lírico, la mujer que pintó Tiziano, bella, pomposa, de carne de oro, con el pecho desnudo y el pezón grande y rosa como un fresón, sueña largamente...

Sueña quizás en las tardes del renacimiento italiano, cuando bajo las grandes frondas de Florencia, las escalinatas llevaban –como una apoteosis de amor, de jenio y riqueza– la belleza, el arte y el amor a suntuosos festines de la carne y del espíritu.

O en las tardes de Venecia sobre el mar de invierno, en lejanos domingos, cálidos de oro, cuando la fiesta de la vida responde a la fiesta del cielo, opulentamente azul, lleno de monumentos, de cúmulos blancos, rosados, dorados...

O en el carnaval de Roma, lijero y galante, entre las piedras eternas de San Pedro, paseando por las lojias.

El ciclo de textos de *Odas libres* se adscribe a la etapa postsimbolista del autor, decadente e impresionista, centrado en la plasmación visual del erótico ideal femenino, con títulos elocuentes de dicho significado idealista, siempre enmarcado en un fondo pictórico e imaginativo-mítico: “Amor de estío”, “Los cabellos de Palma”, “Paraíso”, “Sensualidad”, “Una mujer de Tiziano” y “Paisaje ideal”⁹. En el caso de la prosa tizianesca, adquieren forma y color simbólicos la idealidad femenina a través de un asunto artístico tan celebrado por la cultura occidental y, especialmente rehabilitado por la poética modernista, como es el arte del pintor cadorino. La realidad transmutada en arte, la contemplación lírica convertida en una personal, consciente, inconcreta y libre –como reza el

⁹ Como expresa, entre otros, M. P. Predmore, las *Primeras prosas* de Juan Ramón las sensaciones que muestran una gama más variada son las sensaciones visuales (1966: 244). También observó Ángel Crespo, haciéndose eco de las palabras de Basilio de Pablos, “las descripciones de mujeres son muchas veces simples pretextos para el uso del color; a veces, los colores están sustantivados y se conciben casi independientemente del objeto que los emite; las sensaciones de color provocan una cadena de asociaciones y estimulan la imaginación” (Crespo, 1999: 132).

rótulo de la serie de estas odas— *transposition d'art* posibilita al poeta crear una objetivación ideal de una mujer, conjugándose un claro procedimiento decadente-simbolista¹⁰.

En el poema en prosa de Juan Ramón la isotopía de la sensualidad se engarza a través del ensueño del arte (“En un rincón tranquilo del Museo”, “la mujer que pintó Ticiano”) y, a partir de ahí, con el insistente dorado cromatismo —complementado por rosados y azules— (“en donde el sol”, “oro lírico”, “carne de oro”, “cálidos de oro”, “cúmulos... dorados”), la tarde decadente (“el sol de la última hora de abril... triste nimbo”, “las tardes del renacimiento italiano”, “las tardes de Venecia sobre el mar de invierno”) y el propio sueño como argumento lírico, aludido con subrayada laxitud al final del primer párrafo (“sueña largamente...”) y referido anafóricamente en las tres siguientes series florentina, veneciana y romana. La expresión *apoteósica* del pasado, sugestión del melancólico presente e interpuesta oníricamente por la mujer observada, se estructura así, semejante al soneto, en cuatro párrafos donde las efusiones de un exquisito esplendor nostálgico se corresponden con el ensueño simbolista que salva de la vulgar realidad cotidiana¹¹.

Se trata de una emoción poética y vivencial del escritor muy cercana en expresividad literaria a la de otras obras de esta época, la conocida como de los libros amarillos de Moguer. Del mismo modo, la fantasía erótica evocada trasluce una peculiar écfrasis modernista, adscrita a sus modelos temáticos y estilísticos, pero reformulada con un original tratamiento, desde la forma de una prosa rítmica cercana a la articulación del soneto a la visión revivida, fantaseada, de la imagen pictórica, portadora de fascinantes sueños de arte y de amor a través de las sugerentes ciudades italianas. El vocabulario y la elocución típicamente

¹⁰ El pretexto o correspondencia de cualquier referente plástico para la descripción o la ensoñación de la mujer será recurrente en la literatura decadente. Por mostrar algún ejemplo, véase la asociación en el Valle-Inclán de la *Sonata de Otoño* (1902): “Las dos niñas eran muy semejantes: Rubias y con los ojos dorados, parecían dos princesas infantiles pintadas por el Tiziano en la vejez” (2001: 88); o en *Il piacere* (1889) de D’Annunzio, saturado de correspondencias pictóricas, la futura amante del protagonista, Elena Muti, es imaginada al instante como la Dánae de Correggio (seguramente el italiano tendría más fresca en la memoria esta versión del mito de la Galería Borghese que la de Tiziano del Museo del Prado).

¹¹ O como expresa A. Sánchez-Barbudo, “crónica falseada de las minucias de su vida; rosario de lamentos de un poeta dulce y dolido —y con un furioso erotismo reprimido— en un rincón pueblerino.” (2005: 24).

modernistas se adecúan al desnudo tizianesco, destacándose los desplazamientos calificativos que recogen cada uno de los tres escenarios-ciudades, espejo de la amatoria carnalidad-espiritualidad que se vuelve en eternidad con el final romano. Mención aparte merece el sintagma “la mujer que pintó Ticiano”, con su intertexto evidente con la rúbrica ecfrástica de Manuel Machado que hemos mencionado anteriormente. Por otro lado, también podría abrirse la interpretación metapoética, frecuente en la écfrasis, a partir del inicio del poema, “En un rincón tranquilo del Museo”, bajo el eco becqueriano del conocido “Del salón en el ángulo oscuro”.

Con “Una mujer de Ticiano”, la *apropiación* de la famosa genialidad del veneciano en este género de pinturas –que como en Machado puede ser tanto “Venus, Dánae, Diana, / Eva, Polymnia, Cipris y Pandora”– permite crear una estampa de lo bello en la confluencia del arte y del amor, carne y espíritu de la mujer ideal, deseada e incognoscible.

1.5. El elogio al Tiziano de Fernando López Martín: *Con el audaz lirismo de tu paleta viva*

Por último, un olvidado poeta tardomodernista, Fernando López Martín (véase Ponce 2020: 267-278), autor de algunos poemas ecfrásticos, repartidos en sus poemarios *La raza del Sol* (1916) y *Oraciones paganas* (1918), compuso un “Elogio del Tiziano”. A través de una serie de catorce cuartetos alejandrinos, el homenaje al pintor se expande por unos versos de clara emulación modernista, de apoteosis pagana, en la línea del Darío –el texto se publica el año de la muerte del nicaragüense, 1916– de *Prosas profanas* y de algunos poemas como “Era un aire suave...” o “Responso a Verlaine”, en los que, como en “Divagación”, por citar otro título, se sucede, casi a modo de exquisito catálogo, todo un universo sensorial plagado de referentes mitológicos y sensaciones acústicas y visuales transmitidas por un vocabulario rubendariano y modernista.

En el elogio no falta la proclamación del *ut pictura poesis*, “con el audaz lirismo de tu paleta viva” (López 28) –muy cerca de Zayas, “paleta insigne del audaz Tiziano”, por la selección del epíteto y de su significación, como hemos visto–, y de la asociación entre el pintor y el poeta parnasiano –como reprodujo Darío de Mèndes, según hemos apuntado también–, en el inicio del poema:

Para cantar la gloria del lírico tesoro
labrado por tus gemas, ¡oh ilustre veneciano!,
quisiera en estas rimas labradas por mi mano
tener las resonancias de un crótalo de oro, (López 1916: 27)

El arte de Tiziano, principal intérprete de la mitología clásica, “Los dioses del Olimpo te deben el alado / favor de ser el vate más fiel de sus proezas” (1916: 28), es evocado como la ceremonia de un triunfal erotismo, donde se encadenan las alusiones a personajes, historias o ambientes de sus pinturas más sensuales, por otro lado, motivos grecorromanos en su mayor parte consagrados desde época áurea y revitalizados por los poetas modernistas: *La Bacanal de los andrios*, *Susana y los viejos*, *Leda y el Cisne*, las *Venus*, *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, *Santa Margarita* o *Diana y Acteón*. En su siguiente poemario *Oraciones paganas*, Fernando López Martín volverá a evocar a Tiziano en un texto, “Poema triunfal”, de apasionado vitalismo y recurrente visualización:

¡Oh, mago de la luz! ¡Oh, gran Tiziano!
¡Oh, supremo cantor de los placeres,
que supiste pintar a tus mujeres
con la lumbre del cielo veneciano! (López 1918: 59)

CONCLUSIONES

Con el Modernismo, periodo de auténticas relaciones interartísticas, resurgirá el tema literario tizianesco, adscrito al ejercicio de éfrasis, retomando el encomio hacia el gran pintor italiano, que había dejado huellas profundas en el imaginario literario del Siglo de Oro. *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas ofrece la primera visión lírica del artista, en el apenas atendido género del retrato en el pintor veneciano en la literatura contemporánea, con su factura parnasiana y su emotividad finisecular, proyectando sobre el genio del artista la conciencia de belleza y eternidad, y conformando, con sus siete Tizianos, la mayor colección lírica de las galerías hispanas.

Manuel Machado, en su museístico *Apolo*, fragua un esteticista retrato de Carlos V y una turbadora escenificación del deseo, a partir de la evocación de los célebres desnudos femeninos del artista, un punto de

encuentro crucial entre la pintura veneciana y el Modernismo. El asunto erótico y su original plástica expresión reafirman su indeleble impronta en este periodo, con su *épatant* lascivia, y lo vincula con la llamada tradición áurea. En ambos poetas es muy relevante, internándonos en el campo de la teoría y práctica de la écfrasis, la sucinta expresión teórica y su clara plasmación poética de la trasposición de arte. Zayas y Machado, con el vuelo de la fantasía o las modificaciones y con las inexactitudes, respectivamente, se hallan en la encrucijada que abrirá nuevas plasmaciones ecfásticas en la modernidad literaria de los siglos XX y XXI.

Juan Ramón Jiménez nos pinta un Tiziano en su periodo moguereno, fiel reflejo de la atracción y predilección eróticas hacia la obra del artista, especialmente durante el Modernismo, pero aplicable a la estimación universal desde el Renacimiento a la actualidad. Ofrecido como una visual y soñadora representación del ideal femenino, se trata de una de las múltiples estampas del autor donde cristaliza la sensación palpitante de anhelo de belleza, aún con sus reconocibles ropajes modernistas.

El olvidado poeta tardomodernista Fernando López Martín compone un homenaje a Tiziano que resulta casi un pretexto para elaborar un enardecido espectáculo sensorial del paganismo mítico-erótico –creemos que muy rubendariano–, relacionado así, con las visiones líricas mencionadas, aunque de indiscutible calidad, a la espera de una merecida recuperación crítica.

Durante el siglo XX y hasta nuestros días en el nuevo milenio, autores diversos han seguido viéndose atraídos por la portentosa obra de Tiziano y por las posibilidades creativas de la écfrasis. Destacan entre ellas, las aportaciones de Alfonso Camín, con los Tizianos incluidos en el que sería el primer poemario-pinacoteca tras el *Apolo* machadiano, de palpable descendencia modernista (*Lienzos de España*, 1941); de Alberti, en su traslación de las voluptuosas *favole* (*A la pintura*, 1945); y de Cernuda, con la introducción del correlato culturalista (*Desolación de la Quimera*, 1962).

El esteticismo veneciano que podía brindar la pintura del Tiziano no podía pasar desapercibido por los autores de la órbita novísima, también llamados “venecianos”. Así el colorista homenaje de Colinas (*Astrolabio*, 1979), el inusual monólogo dramático de Villena presente también la citada “idealización culturalista” (*Como a lugar extraño*, 1990) y un poema-epitafio de Carnero, donde la máscara cultural, ecfástica, se

muestra casi como un sucinto compendio de su obra (*Una máscara veneciana*, 2014, después incluido en *Regiones devastadas*, 2017).

Los poemas epigramáticos de Miguel d'Ors (*Punto y aparte*, 1992), Aníbal Núñez (*Figura en un paisaje*, 1993) y Eduardo Chirinos (*Mientras el lobo está*, 2010), de una visión irónica y posmoderna, vuelca la écfrasis hacia otros horizontes expresivos, en busca de la breve nota lírica que matiza la interpretación del referente pictórico desde nuevas miradas diletantes, lúdicas, críticas, irónicas, que busca la sorpresa del inesperado giro ecfrástico, común a ciertas nuevas modalidades de este subgénero literario. En este sentido, resulta muy destacable la libérrima versión tizianesca de José Ovejero (*Nueva guía del Museo del Prado*, 2014) –apenas relacionada iconográficamente con su “semejante” pictórico– donde apreciamos cómo la écfrasis puede convertirse en un instrumento de crítica moderna, interpretada en clave de género –mordaz sátira hacia la secular misoginia en torno al pecado edénico de Eva–.

Finalmente, la publicación de cuatro poemarios-pinacoteca, todos ellos a partir de la *inventio* del Museo del Prado (el citado Ovejero; Francisco Aguilar Piñal, *Mis dioses favoritos en el Museo del Prado*, 2004; Luis Javier Moreno –una sección–, *De palabra*, 2013; y Gabriel Salinas, *Los sonetos del Prado*, 2020) y publicados en el siglo XXI, en cuyas salas figuran obras del cadorino, constatan tanto la predilección en auge de este peculiar subgénero lírico como la estimación hacia la obra de Tiziano por parte de los poetas, inspiración inextinguible desde los tiempos del “pintor imperial” hasta nuestros días.

FINANCIACIÓN

Esta investigación no recibió ninguna financiación externa.

AGRADECIMIENTOS

A las/os profesoras/es Santiago Fortuño, Amelina Correa, Felipe B. Pedraza y Manuela Casanova.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Rafael (2014). *Vértice de llama. El Greco en la poesía hispánica. Estudio y antología*. Universidad de Valladolid.
- Alonso, Dámaso (1947). “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 55, pp. 197-240.
- Balzac, Honoré de (2011). *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*. Traducción de Robert Saffron. Madrid: Casimiro libros.
- Bornay, Erika (2021). *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra.
- Brown, David Allan (2005). “Tiziano y Bellini: de discípulo a rival”. En José Álvarez Lopera (coord.). *Tiziano y el legado veneciano*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Carnero, Guillermo (2002). “La ruptura modernista”. *Anales de literatura española*, 15, pp. 13-25.
- Corbacho, Carolina (1999). *Poesía y Pintura en Manuel Machado*. Universidad de Extremadura.
- Correa, Amelina (2005). “Introducción” y “Bibliografía”. En Antonio de Zayas. *Obra poética*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Crespo, Ángel (1999). *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Universidad de Salamanca.
- Darío, Rubén (1999). *Poesía*. Barcelona: Planeta.
- Darío, Rubén (2020). *Los raros*. Ed. de Ricardo de la Fuente y Juan Pascual. Madrid: Cátedra.
- Díez-Canedo, Enrique (2001). *Poesías*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.

- Falomir, Miguel (ed.) (2003). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Fletcher, Jennifer (2003). “Tiziano retratista”. En Miguel Falomir (ed.). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Gautier, Théophile (2013). *España*. Edición y traducción de Evelio Miñano. Palma de Mallorca: La Lucerna.
- Jacobs, Helmut C. (2016), *Goya en la poesía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- James, Henry (2007). *El mentiroso*. Traducción de Carmen Francí. Madrid: Santillana.
- Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obras selectas I*. Selección, organización y prólogo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Jiménez, Juan Ramón (2004). *Antología poética*. Edición crítica de Javier Blasco. Madrid: Cátedra.
- Hope, Charles (2023). *Titian. Sources and documents*, 6 vols. London: Ad Ilissvm.
- López, Fernando (1916). *La raza del Sol*. Madrid: Imprenta Española.
- López, Fernando (1918). *Oraciones paganas*. Madrid: Imprenta Alburquerque.
- Machado, Manuel (1993). *Poesías completas*. Edición de Antonio Fernández. Sevilla: Renacimiento.
- Machado, Manuel (1981). *La guerra literaria*. Ed. de M^a Pilar Celma y Francisco J. Blasco. Madrid: Narcea.
- Mancini, Matteo (2010). *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- Nebot, Vicente José (2014). *Antonio de Zayas: poesía y poética parnasianas (1892-1902)*. Tesis Doctoral. Universitat Jaume I.
- Nebot, Vicente José (2015). “Poéticas parnasianas y Simbolismo en *Retratos antiguos* de Antonio de Zayas”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41, pp. 47-75.
- Nebot, Vicente José (2018). “Tintoretos modernistas: una poética del *malheur* finisecular”. En *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español*. Madrid: Liceus.
- Nebot, Vicente José (2020). “Modelos de éfrasis erótica desde el Modernismo a la poesía actual (1902-2012)”. *Castilla. Estudios de Literatura* 11, pp. 173-201.
- Pacheco, Francisco (1985). *Libro de descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*. Edición e introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Cano. Diputación Provincial de Sevilla.
- Pérez, Alfonso Emilio (1976). “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”. *Goya: revista de arte*, 135, pp. 140-159.
- Pope-Hennessy, John (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Ponce, Jesús (2020). *El embajador parnasiano. Poesía y Pintura en Antonio de Zayas*. Universidad de Jaén.
- Predmore, Michael P. (1966). *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos.
- Rozas, Juan Manuel (1980). *Intrahistoria y literatura*. Universidad de Salamanca.
- Sánchez-Barbudo, Antonio (2005). “Introducción. La obra poética de Juan Ramón Jiménez”. En Jiménez, Juan Ramón. *Obras selectas I*. Selección, organización y prólogo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Biblioteca Nueva.

Valle-Inclán, Ramón del (2001). *Sonata de Otoño. Sonata de invierno*. Edición de Leda Schiavo. Madrid: Austral.

Villaespesa, Francisco (1954). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.

Villaespesa, Francisco (2017). *Thule (Antología poética, 1898-1936)*. Edición de José Andújar. Sevilla: Renacimiento.

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