

IDEAS REALES Y REALES IDEAS: ÉCFRASIS EN LA *PALESTRA NUMEROSA AUSTRIACA*

ALMUDENA VIDORRETA

«Poesía era, o pretendía ser, casi todo».
Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*

El arte, poderoso instrumento de doctrina, ha sido históricamente esgrimido para amoldar mediante la admiración la voluntad de sus espectadores. Al igual que los monumentos arquitectónicos abruman a quienes los contemplan, o puede el cromatismo de un cuadro mover las pasiones del que observa, la poesía ha servido para impactar a todo tipo de audiencia. Puesto que «pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte», según el Pinciano, innumerables escritores pusieron su pluma al servicio de causas políticas o religiosas.¹ Su «atrevido pincel», tanto o más audaz sobre el papel que sobre el lienzo, pretendía agasajar a personajes cuya grandeza presentan a menudo como algo inaprensible, fieles al decoro.

Qué palabras tienen la capacidad de representar una imagen y cómo el lenguaje puede reproducirse por cauces iconográficos han sido preguntas constantes en la reflexión sobre el arte y su relación con la literatura, tan bien codificada por los retóricos desde la Antigüedad. A lo largo de estas páginas se analiza el alcance de dichos parámetros en un caso de encomio efrástico motivado por el asunto segundo de la *Palestra numerosa austriaca*, certamen literario celebrado en Huesca para conmemorar el matrimonio de Felipe IV y Mariana de Austria.² A él se presentaron numerosos poetas conocedores del potencial creativo de las metáforas de carácter pictórico cuyos ingenios no pudieron mantenerse al margen de las polémicas de su tiempo.³ La función ideológica ensambla la estética de sus poemas con la

¹ López Pinciano (*Philosophia*, I: 169).

² No en vano se incluye un somero repaso de la historia del epitalamio como género procedente de Grecia en los preliminares de «Apoyo al certamen», que se presenta émulo de los cantos de Museo por las bodas de Leandro, u Ovidio en las de Orfeo, entre otros (Amada y Torregrosa, 1650: 2-3).

³ Entre los participantes, numerosas mujeres (todas ellas recogidas en <www.bieses.net>), como destacó Marín (2013). Sobre la «fiebre pictórica» que afectaba a toda la sociedad, Sánchez Jiménez (2011: 15) y Cherry (1997). Efectivamente, como desarrollaremos aquí, «en algunos sonetos se recogen ideas de los tratadistas de pintura», según apuntó Pallarés (2001: 36).

propaganda regia y su magnitud significativa los convierte en paradigma del ejercicio retórico de la éfrasis, al tiempo que revelan mediante la palabra el manejo de teorías cognitivas y la expresión de técnicas plásticas en la considerada, para estos menesteres del retrato literario, «forma privilegiada del soneto».⁴

Al igual que en otros lugares de España, las justas poéticas y todo tipo de certámenes se convirtieron en frecuente reclamo de prestigio en Aragón para celebrar efemérides, eventos religiosos y festividades reales.⁵ La *Palestra numerosa austriaca* tuvo lugar en Huesca en 1650, por cuyas calles había transitado hasta hacía poco Baltasar Gracián, amigo de Lastanosa, mecenas y coleccionista que formó parte del jurado.⁶ El certamen fue financiado por Luis Abarca de Bolea (1617-1653), segundo marqués de Torres, que trabajó como gentilhombre de Felipe IV desde 1639. Los materiales resultantes fueron organizados y publicados por José Félix de Amada y Torregrosa, secretario del certamen, y vieron la luz bajo el sello de Juan Francisco de Larumbe, impresor de la Universidad de Huesca.

El libro se hizo eco de una serie de tópicos sobre el arte desde sus primeras páginas, en las que el recuerdo de Luis Vives aflora con esta idea que se le atribuye en el prólogo: «*Poema esse picturam loquentem, et picturae poema tacens*. Que todo es pintar, como querer».⁷ Así dijo Plutarco que había sentenciado Simónides de Ceos, remedando el axioma horaciano de *ut pictura poesis*, que tan buenos frutos deparó en el Siglo de Oro.⁸ «La pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla», de manera que «los poetas se erigen en *traductores* de cuadros, en la medida en que poesía y pintura pretenden convertirse en una misma cosa».⁹ Todo ello, tamizado por el efecto de los emblemas de Alciato, entre otras fuentes, se entrevé en la urdimbre de los innumerables lugares comunes con los que tan familiarizados estaban los letrados de aquel tiempo, cuyos ecos resuenan en la descripción de la *Palestra*.

Como en todo certamen poético que se precie, para la *Palestra numerosa austriaca* se propusieron una serie de temas y metros a los que habían de ceñirse los autores. Fueron ocho los «asuntos» de la convocatoria o «Cartel del certamen», desarrollados en sus consiguientes «Discursos parafrásticos»: el primero de ellos pretendía elogiar en forma de epigramas latinos la decisión del rey de casarse nuevamente para concebir un heredero al trono. El segundo (al que se dedican estas páginas) invitaba a la descripción, en forma de soneto, de los pensa-

⁴ Civil (1998: 420).

⁵ Véase Castro y Calvo (1937) y, entre otros trabajos de Aurora Egido sobre justas, certámenes y academias, su edición de la *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar*, a cuya bibliografía remitimos (Felices de Cáceres, 2015: XII y XIII). Marín (2013) reunió un índice de las justas poéticas celebradas en Aragón durante la primera mitad del XVII.

⁶ Oltra (2000: 97) desarrolló este y otros aspectos, entre los que subraya que no participaron Gracián, fray Jerónimo de San José o Francisco de la Torre, del círculo de Lastanosa.

⁷ Seguimos la edición de la *Palestra*, 1650, ¶¶2.

⁸ Praz (1970: 4-5).

⁹ López Pinciano (*Philosophia*, I: 168). Aurora Egido estudió dichas relaciones entre «la página y el lienzo», poesía y pintura, cuyo paradigma es la emblemática (1990: 164 y 1979: 13, de donde procede la cita). También, entre otros, Calvo Serraller (1991: 187-203).

mientos posibles del rey al observar un supuesto retrato de Mariana de Austria. El tercero, la imitación de la canción 28 de Petrarca, modelo común en otros certámenes del contexto.¹⁰ El cuarto proponía la composición de cuatro décimas para glosar una copla relacionada con el blasón real, integrado por un águila y un león. El quinto, diez liras sobre el rey impaciente, que se adelanta disfrazado al encuentro amoroso con su enamorada. El sexto invita a la escritura de un romance jocoso de veinticinco coplas con las que se felicite a los reyes por su boda. El séptimo celebraría, en forma de diez octavas, un dogma de fe central para la configuración ideológica de la Monarquía Católica: la Inmaculada Concepción de la Virgen, a cuya devoción se brinda asimismo el octavo y último tema propuesto.

El segundo asunto se convirtió en uno de los más concurridos del certamen, con un total de treinta y cinco aspirantes a la obtención de una salvilla de plata, un sombrero de medio castor o unos guantes de ámbar (primero, segundo y tercer premio, respectivamente). Todos ellos blandieron su pluma para la composición de un soneto que describiera los pensamientos de Felipe IV al contemplar un supuesto retrato de su amada. El tema de la convocatoria es explicado con detalle en un apartado incluido en el libro, previo a la colección de poemas: los «Discursos parafrásticos sobre los siete asuntos». Sus líneas constituyen una verdadera compilación de imágenes y tópicos diseminados a lo largo de la treintena de sonetos:

Hizo arbitros los ojos el Rei nuestro Señor de la hermosura de su amada Consorte Doña Mariana de Austria bosquejada en los cortos términos de un retrato, y con ser luezes fueron condenados a breve juicio. Promueve grandemente este Asumpto a describir los efectos que ocasionó en la Real Idea tan singular hermosa.¹¹

La «Real Idea», esto es, la imaginación del Rey, será traducida al verso en los sonetos que describen no solamente el retrato imaginario que lograra despertar el amor de Felipe IV, sino también los efectos de su percepción en el interior de tan excepcional sujeto.

En cuanto a la unión de los reyes, el desarrollo de los acontecimientos tuvo especial trascendencia debido a las trágicas circunstancias con que se iniciaron los trámites. En 1644 había muerto Isabel de Borbón y Francia, primera esposa de Felipe IV, y dos años después falleció en Zaragoza su hijo, Baltasar Carlos. Dicha pérdida supuso la necesidad imperiosa de un nuevo heredero para el trono, que provocó que el rey viudo se casara con su sobrina, primeramente destinada a contraer matrimonio con el joven príncipe recientemente fallecido. Antes de que la ceremonia de ratificación tuviera lugar en 1649, se celebraron las capitulaciones matrimoniales en 1648, de manera que los retratos pudieron desempeñar una función clave durante la espera. Es muy significativo el papel de este tipo de objetos a lo largo de la Antigüedad y la temprana Modernidad, entre otras razones, con motivo de los enlaces pla-

¹⁰ Por ejemplo, en un certamen de Tarazona, en 1622, se propone la canción 18 (Egido, 1984: 108 y 1978-1980).

¹¹ Téngase en cuenta que la «Relación del certamen» y los «Discursos parafrásticos» aparecen en páginas numeradas (hasta la p. 56), mientras que el cartel y los poemas están foliados (los sonetos del asunto segundo se encuentran en los fols. 16r y ss.). La cita es de la p. 25.

nificados. Los usos cortesanos del retrato cumplían esa función de representación mimética, además de constituir parte de los ajueres principescos con motivo de matrimonios regios, con valor privado y político al mismo tiempo. A falta de imágenes «reales», de fotografías aún no inventadas o de encuentros físicos no consumados, era habitual el envío mutuo de representaciones pictóricas de los futuros esposos.¹² Bien pudo ser este asunto remedo en clave lírica de una costumbre normalizada por la cortesanía.

Los antecedentes respecto a tales prácticas, así como la compleja situación en la que se encontraba el rey, serían del conocimiento de los súbditos que pudieron asistir como público al certamen, del mismo modo que por los poetas que en él participaron o los lectores del libro publicado. Existiera o no un referente físico, un cuadro al que aluden los escritores, algunos de ellos recurren a un léxico que refuerce el efectismo de su creación. Menudean los adjetivos destinados a la invención de una imagen realista, como puede verse en el primer terceto de Joseph Serrano y Vélez: «Hallar PHILIPPO al ver retrato cierto, / incierta gloria entre fauor esquiuo, / el gozo triste, y el naufragio en puerto» (fol. 17r).

En la primera parte de *El Criticón*, recuerda Gracián que «es el arte complemento de la naturaleza, y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea, y aun pretende excederla en sus obras».¹³ Tanto la *Palestra* como la genial obra graciana se hicieron eco de aquella idea inmortalizada por Plinio el Viejo, defensor de que el arte puede perfeccionar la naturaleza.¹⁴ Su recuerdo permanece en la propuesta ecrástica del asunto segundo, consistente en la composición poética a partir de un retrato imaginario que, no obstante, transmitiese la apariencia de algo verdadero, y aun sembrara duda y confusión, como puede leerse en la paráfrasis: «la inquietud curiosa de carear la copia con el original, por si deue más al arte, que a la naturaleza» (p. 28). Esta poesía muestra cierta preocupación del momento por los problemas de representación pictórica, complicada por las dificultades del lenguaje para la recreación mediante formas terrenales de lo ideal, así como de aprehender en palabras meros reflejos de las realidades tangibles.¹⁵

Cuando hablamos de las relaciones que se establecen entre las artes, predominan quienes apuntan que las visuales se han constituido en el modelo semiótico por excelencia con el

¹² Casos documentados en matrimonios como el de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, o el del hermano de esta, Juan, y Margarita, hija de Maximiliano I, demuestran que «una de las funciones que el incipiente género del retrato jugaba en las cortes principescas de inicios del Renacimiento era precisamente la de servir de medio de reconocimiento del rostro de las personas reales que habían de contraer matrimonio: por esta razón el intercambio de imágenes entre diversas cortes era relativamente frecuente» (Checa, 2010: 135).

¹³ Se trata del comienzo de la crisis octava sobre «Las maravillas de Artemia».

¹⁴ En su *Historia natural*, el autor se refirió al enfrentamiento en el siglo III a. C. de los pintores griegos Zeuxis de Heraclea y Parrasio, anécdota recogida en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía o en el *Arte de la pintura* de Pacheco. Zeuxis pintó unas uvas cuya perfección atrajo a los pájaros que deseaban picotearlas, lamentándose de haberlas plasmado mejor que al muchacho junto a ellas, que no logró espantar a las aves. El propio Zeuxis creyó después que las veladuras que cubrían un cuadro de Parrasio eran una cortina verdadera, y así reconoció su magisterio.

¹⁵ De ello trataron Bergmann (1979: 20-21) y Orozco, que insistió en la centralidad del «elemento plástico-pictórico» de la poesía barroca (1947: 39).

devenir de los siglos, mientras que el artificio de la palabra parece haberse adaptado a ese modelo.¹⁶ Pero la literatura es arte verbal, y la retórica, que aglutina normas y técnicas para el manejo de tal destreza, se convirtió desde la Antigüedad en una enseñanza primordial para la correcta elaboración de discursos con los que poder referirse después a todas las demás disciplinas. La supremacía de la poesía se acentúa en el Barroco, cuando «el principio aristotélico de la imitación poética», en palabras de Aurora Egido, «contribuyó a sobrevalorarla por encima de la historia, de la filosofía y de las otras ciencias».¹⁷ Para su desarrollo no faltaban los métodos pedagógicos de tradición grecolatina, *Progymnasmatha*, entre los que se incluía el ejercicio de la *ekphrasis*. Teón, Hermógenes y Aftonio la definieron como un discurso descriptivo capaz de presentar «ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado». Esa representación había de lograr lo lingüísticamente imposible: apelando al sentido de la vista, el texto forja una imagen vívida en la mente de los oyentes, que pasan a convertirse, de este modo, en espectadores.¹⁸

En el ejercicio tradicional de la écfrafrasis, lo importante era el efectismo de la visión o *visio* percibida, en detrimento de la existencia de un referente real. *Visio* es el más antiguo de los términos para denominar el griego *phantasia*, junto con *imaginatio*. No es momento de repasar la historia de esta nomenclatura, pero cabe recordar que cuando Aristóteles empleó precisamente la idea de *phantasia* lo hizo para referirse a la formación de una visión verosímil, una representación realista.¹⁹ La *phantasia*, acción de nuestra imaginación y memoria que Aristóteles asocia en *De anima* con la luz, puesto que la necesitamos para ver, nos permite la creación de imágenes o *phantasmata*; nuestro pensamiento no puede funcionar sin una imagen o *phantasma*, capaz de transformar las múltiples perspectivas de nuestra percepción sensible en una sensación única y totalizadora.²⁰

La *ekphrasis* debe evocar dicha imagen mental o *phantasia* sin que el autor comparta necesariamente una imagen previa, una *visio*, con el resto del auditorio. El autor ha de visualizar previamente el objeto de su *ekphrasis*, según recuerda Quintiliano, para, a partir de su *visio* imaginaria, elaborar una *phantasia*. Esta, a su vez, si seguimos a Sócrates, engendra un discurso, en este caso un soneto, por el que la poesía crea imágenes perceptibles para el entendimiento, al igual que la pintura es percibida por los ojos.²¹ Al penetrar en la memoria del público con un poema, el escritor activa los recuerdos de sus lectores, o de la audiencia

¹⁶ Es argumento de Krieger (1992: 80).

¹⁷ Egido (1990: 9).

¹⁸ Teón, Hermógenes y Aftonio (*Ejercicios*: 136, 195 y 253, respectivamente); sobre el proceso, Webb (2009: 52-54).

¹⁹ Aunque no sea hasta después de Quintiliano cuando la asociación entre la *phantasia* y lo irreal comience a emerger, para muchos autores, las connotaciones quiméricas del término fueron, incluso, más tempranas (Bottici, 2014: 21). San Agustín distingue la *visio*, o imagen que percibimos, de la *phantasia*, visión forjada en el entendimiento de cada individuo (*De Trinitate*, 11.2.3-5).

²⁰ Aristóteles (*Acercas del alma*: 429a-439a) y (*Acercas de la memoria*: 434a 9-10).

²¹ Krieger (1992: 71).

durante la celebración de la *Palestra numerosa austriaca*, haciéndoles partícipes del certamen de una forma activa por medio de la escucha de las composiciones.

La écfrasis puede versar sobre el ejercicio mismo de la observación y constituir un texto metadiscursivo de dicho proceso. Su naturaleza literaria permite hacer lo que le está vedado a la pintura, ya que puede dar cuenta del objeto, pero, además, de los pensamientos por él evocados.²² Así sucede precisamente en los poemas escritos con motivo del asunto segundo de la *Palestra*. Su propuesta constituye una invitación para describir la imaginación del rey, juntamente con el retrato imaginario de Mariana, y anima a los poetas a recrear la conversación que podría entablar el monarca con dicha pintura:

quizá cogiendo el retrato, le diría: no sé quién es menos felice, ¡oh, retrato!, si tú en faltarte la vida para matar tan desalmadamente a quien más te ama, calificándote de ingrato, ó yo en tenerla, para sentir las heridas, que en mi lastimado coraçon executas, haziendo mas esfuerços a tus iras, quando aduiertes en mi mayores rendimientos. (p. 30)

La explicación del «asumpto segundo» incluye referentes como Cicerón, Virgilio o Platón. La utilidad de los retratos dentro de los planteamientos de este último radica en la posibilidad de representar la imagen de la amada ausente: «Este Nueuo Apolo, que amando las sombras de vn retrato, aunque herido de las luzes de el original, no pudo hallar la reciprocaçión, ni correspondencia en el retrato, ni en el original: en aquel, por faltarle el principio de la vida, en este, por la neutralidad originada de la distancia de lugar» (pp. 29-30). La imagen de la amada estaba inscrita previamente en el alma del enamorado, como cantaron Petrarca y Garcilaso. Así se establecen numerosos paralelismos con el cuadro, mera aproximación a la imagen real, como esboza también el primer cuarteto de fray Damián Ruiz: «En sucinto pinzel miró abreuviada / el Atlante español rara belleza; / rindiose a tal beldad tanta grandeza, / aunque en cortos matizes bosquexada» (fol. 22v). Más que «fiel traslado» es «simulacro», como puede leerse en el soneto de Diego Gómez Manrique:

Miró atento PHILIPO de MARIANA
el simulacro bello retratado,
y vínole al desseo tan pintado,
que toda resistencia fuera vana.

Imprimiósele Idea soberana
y quedó dibuxada en su cuidado,
la Idea del pinzel fue fiel traslado,
Retrato de belleza más que humana.

Dos Retratos gozó de su hermosura,
pero el del alma se lleuó la palma,
este tuuo en vencer mayor ventura.

Quedó al mirar aquel la vista en calma,
mas negando la vista a la pintura,
no mira ya, sino al que está en el alma. (fol. 24r)

²² Véase Lessing (*Laocöon*: 99). Todo ello no resta eficacia al simbolismo de la pintura áurea (Gallego, 1972).

El retrato imaginado por los poetas recrea, en palabras como las de Iuana de Sierra, una «copia bella» (fol. 28v) de la imagen de Mariana, evocadora del amor verdadero en Felipe IV antes de su encuentro. Dicha unión se expresa de maneras muy diversas por parte de los participantes: el soneto de Ana Paciencia Ruiz recurre a la transformación de los amantes (fol. 25r);²³ Sebastián Pançano, al emblema del águila imperial, capaz de emprender su vuelo metafórico gracias al hipotético retrato, además de igualar la magnificencia del rey con la del único animal capaz de mirar al sol. La evocación del ave le permite, asimismo, recurrir a la alegoría de la caza amorosa y conjugarla con la imagen del corazón flechado:

Buela, y penetra al pecho mas valiente
 el Aguila mayor del Austrio nido,
 con alas, que el pinzel le ha preuenido,
 con flechas que le dio su amor ardiente.
 Solo a PHILIPO, que su luz consiente,
 amante Linze cada linea ha sido,
 harpon alado, y rayo colorido,
 que le hiere, y abrasa dulcemente. (fol. 25v)

La eficacia de los colores visualizados es otro motivo reiterado, que da comienzo al soneto de Juan Francisco Andrés de Uztarroz: «Dibuxaron rectoricos colores / artificiosamente en líneas fieles» (fol. 16r). Se apela al poder evocador del cromatismo, como muestra el primer terceto de Martín Paniagua: «Colores viuos, que aunque estáis sin Alma / mudos dezís, el Alma de su dueño, / teniendo imperio en la del gran Monarca» (fol. 24v); o Isabel de Peralta: «Amor regio, pintor de los pintores, / [...] / de un retrato en colores más fieles / registra con la vista los primores» (fol. 29r). La vivacidad transmitida por el retrato debiera de ser incuestionable desde el momento en que se plantea capaz de mover los afectos del rey, según se lee en el poema de Martín de Abarca y Bolea: «Suspenseo en él admira perfecciones / de Diosa, en la que humana le ha fingido / el pinzel» (fol. 19r). Como resultado de la penetración de tan evocadoras imágenes a través de los ojos, los engranajes de la pasión se encargarían del resto del proceso. En estos términos lo explica Ioseph de Sierra: «Sea efecto de amor en sumo grado, / pues no queda que hazer, rindiendo viaua, / lo que va de lo viuo a lo pintado», puesto que hiere «no con harpón común pleueya vida, / sí noble vida con beldad pintada» (fol. 22r).

Pareja dificultad parece albergar el intento de capturar la belleza inimitable de Mariana tanto en retrato pintado cuanto poético; así lo escribió José Abarca de Bolea: «Atreuida juzgó su Alteza el arte, / porque dar quiso igual a la hermosura, / a quien no se atreuió Naturaleza» (fol. 21v). Lo mismo puede leerse en el soneto de María Nieto:

Qval lienço en que animó pinzel valiente,
 los reflexos del Sol, no su belleza,
 que preuino negar Naturaleza

²³ El tópico fue profusamente estudiado por Serés (1996).

natiua imitación resplandeciente.

Que el bosquejo feliz, mudo elocuente,
señala de sus rayos la grandeza,
persuadiendo eficaz con la destreza,
lo bello ser esencia, no accidente.

Assí en lámina Aurora la pintura,
del Sol de Austria, sin copia MARIANA,
Deidad al gran PHILIPO le asegura.

Con que absorto en la Idea soberana,
a los rasgos se entrega de luz pura,
con vista amante la razón vfana. (fol. 17v)

El atrevimiento del poeta, al tratar de recrear el retrato y describir, después, con palabras, lo inefable, es equivalente al del pintor que pretendiera reflejar con sus pinceles la grandeza del sol, o de la reina, semejantes en este caso. Solamente pueden ser «bosquejos», meras aproximaciones, tal y como se lee en varios sonetos. No ha de olvidarse el origen sagrado de la monarquía, que adquiere nuevas dimensiones al tener en cuenta la concepción tan extendida de que el arte constituye un reflejo de la «idea» divina.²⁴ La escritura y la pintura son un nuevo desafío ante el componente divino de la creación, en recuerdo del mito de Prometeo, que arrebató el fuego de los dioses. La grandeza de los reyes tan solo es comparable con la divinidad, sea «la deidad más bella» (Ana Paciencia Ruiz: fol. 25r) católica o pagana, como ejemplifica el soneto de Gabriel Herrando:

Lisonja muda del mejor sentido,
noche del Sol, asombro de Diana,
cortezas de Deidad en duda humana,
y en vn átomo el día más crecido.

Cifró un Pintor, y a ruegos de Cupido,
Prometeo de llama soberana,
alma infundió en la copia de MARIANA;
porque triunfasse amor de un Rei vencido. (fol. 20r)²⁵

Las mismas ideas afloran en el soneto de José Navarro, que aporta nuevos matices al describir el sufrimiento del rey, consciente de que la imagen no era «real». El poema recoge el guante de una larga estirpe de ejemplos literarios sobre seres animados transformados en obras de arte, causando la angustia y la desesperación de los enamorados que no obtienen respuesta del artefacto al que increpan:²⁶

²⁴ Bergmann (1979: 17-43) y Egido (1995: 166).

²⁵ Se recoge la idea en innumerables versos de la *Palestra*, como las liras de Pellicer para el asunto quinto: «Los Reyes, que Deidades / son en la potestad [...]» (fol. 61r).

²⁶ Existen casos en los que se espera respuesta ante un comentario o un beso dado a la obra como si se tratara de un ser vivo (Eck, 2015: 13).

Atrevido pincel, que el sol ardiente
quisiste reducir a tus bosquejos,
si en sombras no idolatro, adoro en lejos
a quien dictó tus luces en su oriente.

El fuego, que en tus rayos se consiente,
luces dudosas son, rayos perplejos,
y en la llama que admiro en tus reflejos
se equivoca lo activo en lo luciente.

Cada matiz ofrece una centella,
porque pueda en su fuego peregrino
víctima del amor arder ufano.

Así al retrato de su esposa bella
se quejaba el monarca más divino,
la vez que pareció menos humano. (fol. 31v)²⁷

La osadía de los poetas o lo engañoso de la representación artística son los tópicos más repetidos en los sonetos escritos para el asunto segundo de la *Palestra*. Sus metáforas pictóricas, puestas al servicio de los ideales regios, aspiran a dibujar con veracidad la real idea. Por medio de la retórica, el público asistente al certamen y los lectores del libro posterior no solamente imaginan al rey mirando un retrato, sino que también han de recrear, a partir del poema, la visión de Mariana construida en la imaginación del soberano. Cómplices indirectos de la mirada real, configuran su propia *phantasia* como si de la de Felipe IV se tratara. La poesía aproxima la audiencia a la monarquía haciendo sentir a los lectores cuán fuertes son sus vínculos con el enlace; se les hace partícipes de los engranajes del ejercicio del poder de la realeza mediante dicha unión gracias a los resortes de la palabra.

Los concursantes de la *Palestra numerosa austriaca* representan doblemente la imagen de la monarquía, con dos retratos ficcionales a un tiempo: el cuadro imaginario descrito en los sonetos para el asunto segundo, y la idea figurativa elaborada por un discurso político, reforzado gracias a eventos culturales como este. Así, sus sonetos constituyen un doble panegírico: celebran la boda real y el poder de Felipe IV con su estirpe futura, y exaltan los valores artísticos de la poesía por encima de la pintura, con la que tanto comparte.

BIBLIOGRAFÍA

AMADA Y TORREGROSA, José Félix, *Palestra numerosa austriaca en la victoriosa ciudad de Huesca al augustísimo Consorcio de los Católicos Reyes de España, Don Felipe el Grande y Doña Mariana la ínclita*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650.

²⁷ Versión modernizada para mi tesis doctoral, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, dirigida por Aurora Egido (Universidad de Zaragoza, 2014). Poco tiene que ver este poema con «Otra pintura del señor Ioseph Navarro», conservado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/3884), que parodia los tradicionales retratos femeninos al describir, en tono burlesco, ojos, cejas y nariz de una mujer.

- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al Arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642*, ed. Á. San Vicente, introd. A. Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.
- ARISTÓTELES, *Acerca de la memoria y de la reminiscencia*, ed. y trad. E. Croce y A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1987.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, ed. y trad. T. Calvo, Madrid, Gredos, 1988.
- BERGMANN, Emilie (1979), *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.
- BOTTICI, Chiara (2014), *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*, New York, Columbia University Press.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1991), «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», en J. Portús, ed., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 187-203.
- CASTRO Y CALVO, José María (1937), *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, F. Martínez.
- CHECA, Fernando (2010), «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla», en M. Á. Zalama, dir., *Juana I en su Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 135-162.
- CHERRY, Peter (1997), «Seventeenth-Century Spanish Taste», en M. B. Burk y P. Cherry, eds., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, I, Los Ángeles, Getty Institute, 1-107.
- CIVIL, Pierre (1998), «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en M.^a C. García y A. Cordon, eds., *Actas del IV Congreso de la AISO*, Alcalá, Universidad de Alcalá, I, 419-432.
- ECK, Caroline van (2015), *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlín, Akademie Verlag; Leiden, Leiden University Press.
- EGIDO, Aurora (1978-1980), «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII», *Revista de Filología Española*, LX, 159-172.
- EGIDO, Aurora (1979), «*Retratos de los reyes de Aragón*» de Andrés de Uztarroz y otros poemas de academia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- EGIDO, Aurora (1982), *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- EGIDO, Aurora (1984), «Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 34-35, 103-119.
- EGIDO, Aurora (1990), «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 164-197.

- EGIDO, Aurora (1995), *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger.
- FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista, *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía (Zaragoza, Diego de la Torre, 1629)*, ed. facsímil e introd. A. Egido, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2015.
- GALLEGO, Julián (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, introd. Aurora Egido, Madrid, Espasa, 2001.
- KRIEGER, Murray (1992), *Ekphrasis. The illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, ed. y trad. Edward Allen McCormick, Indianápolis, Bobbs-Merril, 1962.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (2013), «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina», *Bulletin Hispanique*, 115-1, 145-163.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (2000), «Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra numerosa austriaca* de Huesca (1650)», en J. E. Laplana, ed., *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura: Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 93-110.
- OROZCO, Emilio (1947), *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- PALLARÉS FERRER, María José (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- PRAZ, Mario (1970), *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO, *Ejercicios de retórica*, ed. y trad. M.^a D. Reche, Madrid, Gredos, 1991.
- VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús (1988), «Poesías en aragonés de la *Palestra numerosa austriaca* (Huesca, 1650): Estudio lingüístico», *Alazet. Revista de Filología*, 0, 153-190.
- WEBB, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, England / Burlington, Ashgate.