

UNA APROXIMACIÓN A LOS RETRATOS POÉTICOS FEMENINOS EN EL *CORO DE LAS MUSAS* DE MIGUEL DE BARRIOS

Inmaculada García Gavilán
Universidad de León

1. Muy tempranamente, con los canchales que se han dedicado a la concordancia entre poesía y pintura, entre los que debemos destacar a Ordoño, *Tratado del Arte de la poesía y pintura* (Granada, Universidad, 1947), Juan de Ovando y *Tratado de la poesía y pintura* (Granada, Universidad, 1908), J. Huguier, *The Mirror-Joke: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Spenser to Gray* (Chicago, University of Chicago Press, 1952); A. García Barrio, «Historia de un género literario: el *poema-pintura*», en *Estudios literarios de la Universidad de Granada*, Granada, 1977, pp. 71-80; L. Huguier, «El poema-pintura. La tradición literaria pictorialista», Madrid, Círculo, 1960; E. O. Katteller, *El poema-pintura: un género literario y pictórico*, Madrid, Espasa, 1966; A. Igón, «El poema-pintura y el poema-pintura», en *Revista de la poesía*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 164-187.

2. En este sentido, no hay que olvidar la contribución española a dicha fundamentación teórica, tal y como recuerda J. María Gil-Lillo a propósito de unas reflexiones sobre el poema literario en San Juan tras de la *Crucifixión*, en *Revista de la poesía*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 91-110, p. 92, nota 33.

La representación iconográfica de la dama ha constituido, sin lugar a dudas, uno de los filones poético-interpretativos más destacados de la historia de la literatura, aunque, el inusitado auge que la tradición del retrato literario experimenta durante los Siglos de Oro no tenga precedentes. Esta revalorización se vio impulsada y potenciada por el hermanamiento de las artes y, en especial, de la poesía y la pintura¹, que tuvo lugar en el Renacimiento. Su fundamentación teórica se perfiló concretamente en el seno del humanismo italiano² y possibilitó, a tenor de dicha teoría, su fecunda aplicación práctica por parte de poetas y pintores. Esta identificación entre pintura y poesía, sustentada en una interpretación errónea de la manida fórmula horaciana *ut pictura poesis* - la que hacía eco, a su vez, de una afirmación de Plutarco atribuida a Simónides de Ceos que definía la pintura como *muta poesis* y la poesía como *pictura loquens* - depararía fértiles y abundantes frutos en nuestra lírica áurea. Entre ellos se encuentra un extenso *corpus* de retratos poéticos diseminados por la obra de un sin fin de poetas que, con mayor o menor fortuna, dedican sus esfuerzos a perpetuar dicha tradición.

¹ Muy numerosos son los estudios que se han dedicado a la confluencia entre poesía y pintura, entre los que debemos destacar: E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947; *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; A. García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 91-307; L. Reusselaer, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986; A. Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.

² En este sentido, no hay que olvidar la contribución española a dicha fundamentación teórica, tal y como recuerda J. Matas Caballero a propósito de unas reflexiones sobre el retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz, «La pluma y el pincel de Sor Juana Inés de la Cruz», *Verba Hispanica*, IX (2001), pp. 91-110, (p. 92, not. 5).

Este gusto por la representación iconográfica, por componer retratos, no sólo se circunscribe a España, sino que va mucho más allá de nuestras fronteras, concretamente hasta los Países Bajos. Así, los autores más destacados de la comunidad sefardí de Ámsterdam, surgida gracias al asentamiento en la capital holandesa de exiliados judíos, españoles o portugueses en su mayoría que habían abandonado sus respectivos países de origen debido a la intransigencia inquisitorial, y entre los que se encontraba Miguel (Daniel Leví) de Barrios, van a incorporar en sus versos dicha tradición hispánica. No hay que olvidar, en este sentido, que la producción literaria de esta colonia de sefardíes se caracteriza, *grosso modo*, por la confluencia de un enriquecedor binomio de influencias que tiene que ver con la herencia hispánica, por un lado, y con la judaica, por otro, lo que configura esa órbita intelectual tan singular que los define. Ese hispanismo tiene como punto de partida el magisterio consciente de la corriente estética que se inaugura con Góngora y de otras grandes individualidades de nuestros Siglos de Oro como Quevedo, Lope de Vega o Calderón, entre otros muchos. De todos ellos, fue, sin duda, Miguel (Daniel Leví) de Barrios quien *representó* y prácticamente *monopolizó* la poesía hispano-portuguesa hasta el año de su muerte en 1701³. El poeta y dramaturgo de Montilla contribuyó con sus obras al extraordinario florecimiento literario que experimentó la comunidad sefardí de Ámsterdam durante el siglo XVII⁴; no en vano pronto se convirtió en una de sus figuras más genuinas.

Por fortuna, la estela de esta tradición iconográfica que estamos comentando no se agotaría ni en Europa ni en la comunidad judaica de Ámsterdam, sino que llegaría incluso hasta tierras americanas, y más concretamente hasta México, donde la “Décima Musa”, Sor Juana Inés de la Cruz, marcaría, con los aciertos de su pluma, un antes y un después en la conformación de este género poético⁵. Aunque por obvias limitaciones de espacio no nos podamos detener ahora en la autora de *Primero sueño* y sus excelentes contribuciones a

³ H. den Boer, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, 1996.

⁴ Para una mayor información sobre el contexto histórico-cultural que albergó dicho florecimiento, véase, F. Sierra Martínez, «El contexto histórico-cultural y teatral en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII», en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam. Historia y Literatura en el reinado de Carlos II*. Tomo II. Eds. J. Huerta Calvo, H. Den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam, 1989, pp. 179-203.

⁵ Los retratos poéticos de Sor Juana Inés de la Cruz ha sido abordados en los estudios siguientes: S. G. Carullo, *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991; W. H. Clamuro, «Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20:1 (Jan. 1986), pp. 27-43; R. Dorra, «El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)», *NRFH*, XLV, núm. 1 (1997), pp. 67-87; J. Matas Caballero, *art. cit.*; G. Sabat de Rivers, «Sor Juana: diálogo de retratos», *Revista Iberoamericana*, 120-121 (1982), pp. 703-713; «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), pp. 39-52; «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *De la crónica a la narrativa mexicana*, eds. M. H. Forster y J. Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79-93.

la representación iconográfica, sí creemos interesante apuntar que, como sugirió con acierto Moolick en un estudio ya clásico sobre el estilo poético de Miguel de Barrios⁶, los presupuestos estéticos del poeta montillano y de la monja mexicana, en cuanto a la creación poética de sus retratos se refiere, no estuvieron tan distantes entre sí como *a priori* pudiera pensarse, a pesar de la separación geográfica e incluso cronológica que mediaba entre ambos, pues Miguel de Barrios nacería en 1635 y Sor Juana no lo haría hasta 1651, y de la superior creatividad lírica de la segunda respecto del primero.

La inclinación de Miguel de Barrios por la composición de retratos poéticos, femeninos fundamentalmente, así como por las hibridaciones entre poesía y pintura que éstos representaban, pueden atisbarse ya desde el primer *corpus* de poemas que vio la luz en Bruselas en 1665, que el poeta de Montilla titularía *Flor de Apolo*⁷. Así, además de algunos poemas diseminados por el poemario que tienen como objeto la representación iconográfica, femenina sobre todo, Daniel Leví dedica una sección íntegra a dicho género poético, que denomina *Pinturas En varias poesias*, y que sólo evoca a la obra de Marino en lo que a la leyenda se refiere, puesto que, mientras el poeta italiano trasladó a sus versos auténticos lienzos, Daniel Leví dio vida en los suyos a personajes individuales, reales o ficticios⁸. Dicha sección está integrada por dieciocho composiciones, de las cuales, a excepción del autorretrato del poeta que cierra el conjunto, todas son retratos femeninos; unos, la inmensa mayoría, de alabanza a la mujer, entre los que cabe destacar *A nueva Campaspe dormida, retratándola su Apeles*, *A la Pintura de Marina* o *A la Pintura de Belisa*⁹, y otros de escarnio y burla, como el que lleva por título *Pintura en metaphora de diversos juegos* el que dedica a *A una negra interesable*¹⁰, ya que Miguel de Barrios también cultivó, y con notable acierto, el retrato de carácter satírico-burlesco no sólo a nivel individual, sino también en el marco de la fábula mitológica¹¹.

Sin embargo, va a ser en su segundo poemario importante, *Coro de las Musas*¹², publicado en Bruselas en 1672, donde Miguel de Barrios nos ofrezca,

⁶ Ch. J. Moolick, *The Poetic Styles of Miguel de Barrios*, Southern California University, 1964, p. 184.

⁷ Miguel de Barrios, *Flor de Apolo. Dirigida al Ilustrísimo Señor Don Antonio Fernández de Córdoba...* Bruselas, Baltasar Vivien, 1665. En la Sala Cervantes de la BNM aparece con la signatura R. 4838.

⁸ Ch. J. Moolick, *The Poetic Styles, op. cit.*, p. 178.

⁹ Miguel de Barrios, *Flor de Apolo...op. cit.*, pp. 119, 124 y 127, respectivamente.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 135 y 136, respectivamente.

¹¹ No nos vamos a detener en este interesantísimo *corpus* de poemas por las limitaciones de espacio que esta comunicación nos exige, aunque no descartamos la posibilidad de estudiar en profundidad este género poético en la obra de Miguel de Barrios.

¹² Miguel de Barrios, *Coro de las Musas. Dirigido al Excelentísimo Don Francisco de Melo...* Bruselas,

