

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**La mirabilia poética: ékfrasis hispanoamericana del siglo
XVII**

Proyecto de investigación

Andrea Armijos Echeverría

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, 17 de mayo de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

La mirabilia poética: ékfrasis hispanoamericana del siglo XVII

Andrea Paola Armijos Echeverría

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Carmen Fernández-Salvador, Ph. D.

Firma del profesor

Quito, 17 de mayo de 2017

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Andrea Paola Armijos Echeverría

Código: 00116899

Cédula de Identidad: 1724079270

Lugar y fecha: Quito, mayo de 2017

Resumen

La figura literaria conocida como *ékfrasis* es aquella mediante la cual el arte visual se representa en la poesía, tradicionalmente este recurso se basa en la descripción. El siguiente trabajo busca sacar a la luz la poesía ekfrástica hispanoamericana producida en el siglo XVII por parte de tres poetas contemporáneos: Antonio Bastidas, Jacinto de Evia y Hernando Domínguez Camargo, la cual tiene una importante carga visual que, sin embargo, no es solamente descriptiva. La *ékfrasis* en este contexto particular se desarrolla como parte de una *mirabilia criolla* que establece una ruta para ver, por lo que se destaca el uso de recursos propios de una estética barroca que a su vez responde a una retórica persuasiva y elocuente. Pero además es una poesía que, a través de sus imagentextos (producto mixto que surge en la poesía tras la comunicación entre objeto visual y plano textual), celebra a su espacio de producción: el territorio americano, e incluso a veces se atreve a cuestionar las relaciones hegemónicas del poder colonial. Esta *ékfrasis*, poco estudiada anteriormente, es un instrumento que condensa una creativa estética visual-literaria, a la vez que funciona como parte de un proyecto crítico de implicaciones socio-políticas.

Palabras clave: *ékfrasis*, poesía colonial, *ékfrasis* hispanoamericana, *mirabilia*, criollismo, barroco colonial.

Abstract

The literary figure known as ekphrasis is the one through which visual art is represented in poetry, traditionally this resource is based on description. The following essay seeks to bring to light Hispano-American ekphrastic poetry produced in the seventeenth century by three contemporary poets: Antonio Bastidas, Jacinto de Evia and Hernando Domínguez Camargo, which has an important visual charge that, however is not only descriptive. Ekphrasis in this particular context develops as part of a *creole mirabilia* that establishes a route to see, which is why it highlights the use of resources of a baroque aesthetic that, at the same time, responds to a persuasive and eloquent rhetoric. Besides, this is a type of poetry that, through its imagetexts (mixed product that arises in poetry after the communication between the visual object and the textual plane), celebrates its production space: the American territory, and even sometimes dares to question the hegemonic relations of colonial power. This ekphrasis, lightly studied previously, is an instrument that condenses a creative visual-literary aesthetic, at the same time that it functions as a part of a critical project of socio-political implications.

Key words: ekphrasis, colonial poetry, Hispano-American ekphrasis, mirabilia, creole, colonial baroque.

Contenido

Resumen	2
Abstract	5
Introducción	7
Capítulo I	12
Estado del estudio ekfrástico	12
Discusión Teórica	16
Capítulo II: Y se hizo la ékfrasis	24
a. Escritura reflexiva: el acertijo barroco	25
b. Escribir para persuadir y edificar	32
c. Escribir en la fiesta	38
Capítulo III: El fermento de la ékfrasis, ¿desde dónde?	48
a. El objeto artístico	48
b. El edificio	54
c. El objeto natural	60
Conclusiones	68
Bibliografía.....	72

Introducción

La ékfrasis colonial hispanoamericana: mirabilia criolla

En 1960 la Casa de la Cultura Ecuatoriana editó y publicó el título “Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos”, en donde se recoge la obra poética del padre Antonio Bastidas (Guayaquil, 1615) y del padre Juan Bautista Aguirre (Daule, 1725). Es en este volumen que aparece un breve estudio teórico de la obra de uno de los dos poetas quiteños que se analizarán a continuación. Aurelio Espinosa Pólit es el encargado, primero, de biografiar a Bastidas para después tratar de demostrar que su obra, gongorista y simple, no es una de grandes alcances artísticos. Ya en la “Advertencia” inicial del texto se dice:

“El título de este libro: Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos, debe entenderse dando al calificativo primeros dos sentidos diferentes. Primero es Bastidas en la serie cronológica de poetas, y primero es Aguirre en el valor estético.” (17)

Por lo que su consideración de Bastidas se debe a la intención de hallarle el génesis a la poesía ecuatoriana más que de recoger calidad literaria.

De Jacinto de Evia (Guayaquil, 1629) se tiene el título “Ramillete de varias flores recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años”, en donde recoge poemas inéditos de su maestro, el padre Antonio Bastidas y algunos propios. Por este motivo, Espinosa Pólit ve a Evia bajo la luz de editor más que bajo la de poeta, y de su arte no se menciona mucho.

La dinámica frugal de recuperación de voces poéticas coloniales no es exclusiva del Ecuador. El arte colonial americano goza de una nutrida documentación clásica cuya base son los temas (la religión y la relación con España sobre todo), pero estudios profundos sobre el contenido y la forma de estos ejemplares son escasos. Por lo tanto, el estudio de la ékfrasis en el arte colonial americano es un campo que aún se abre a la exploración. El tercero de los poetas

seleccionados: el bogotano Hernando Domínguez Camargo, sí cuenta con una mayor bibliografía, en especial en referencia a su “Poema Heroico a San Ignacio de Loyola”, el cual será usado en este trabajo junto a una selección de sonetos y décimas de los poetas quiteños.

El estudio de la *ékfrasis* en cualquier contexto es de por sí interesante y puede pasar por novedad debido a la pintoresca incorporación de dos dimensiones tradicionalmente opuestas, o al menos diferentes: la imagen y el texto. Sin embargo, la aplicación de este análisis a la colonia hispanoamericana en el siglo XVII se ilumina por dos aspectos que hacen de esta *ékfrasis* no sólo una curiosa figura literaria, sino también una estructura multiartística que permite registrar el presente del escenario americano desde el cual se construyen y nutren las *ékfrasis* (las referencias, es decir las imágenes que motivan los poemas son generalmente de objetos, paisajes, elementos y acontecimientos americanos y contemporáneos), y sobre todo celebrar esa riqueza visual en el Nuevo Continente.

La *ékfrasis* colonial hispanoamericana tiene una implicación política, es el marco de acción para “ver” a América en un texto exportable y es el mecanismo criollo de expresión de un particular “orgullo local” que desde el siglo XVII empieza a cimentar el imaginario popular de los pueblos coloniales a través de la literatura y la poesía, del sermón religioso, de las crónicas y relaciones de acontecimientos o fiestas locales, entre otros medios. Este patriotismo se exagera debido a su utilidad en el proyecto político de una clase social de la colonia hispanoamericana, como lo apunta Fernández Salvador: “El orgullo local en las colonias hispanoamericanas estaba [...] estrechamente relacionado con el surgimiento y consolidación de una conciencia criolla. [...] Los criollos rescataban un pasado prehispánico glorioso, con el fin de validar la singularidad histórica de su patria local, a la vez que reafirmaban las virtudes cívicas y cristianas de sus ciudades” (2007: 81-82).

De la mano, la acción de ver o el trayecto que la vista puede tener sobre objetos e imágenes va a volverse un itinerario cuya construcción depende de la manera en que el autor espera y asume que su audiencia reaccione. Una poesía barroca es altamente visual, dramática, enredada y compleja porque está hecha para verse, y con ello mover al espectador, es una poesía de “mirabilia”. El asombro que este producto “mestizo” de imagen y palabra causa en el lector/espectador se debe a que el mismo objeto referencia (real o puramente literario) es asombroso. Esa reacción busca alarmar a la audiencia sobre la existencia de una riqueza, tanto natural como artificial, en las colonias.

Las ékfrasis que autores como Antonio Bastidas, Jacinto de Evia y Hernando Domínguez Camargo escriben cumplen con esta función representativa-celebratoria en la que la visualidad pesa tanto como la invitación a imaginar. Cuadros, esculturas, edificios, así como objetos no artísticos se vuelven el tema central de una composición lírica, pero también son los escenarios desde los cuales se recrea y se justifica un patriotismo local. El elemento visual estático en el tiempo cobra vida, se mueve para a su vez ser registrados textualmente. La energía de la imagen ekfrástica colonial cumple con el objetivo de detener y maravillar a la audiencia, la herramienta textual en la poesía es el medio para dejar constancia de “lo americano” de estas maravillosas composiciones, sus objetos, escenarios, personajes e incluso circunstancias cotidianas se retraen a un contexto local que desafía la tradición bíblica canónica.

El primer capítulo es una aproximación detallada al estado del estudio ekfrástico que permite contextualizar a la figura de la ékfrasis, como a la actualidad de su estudio dentro de la academia. El hecho de que la esencia de la ékfrasis esté aún en discusión es de gran utilidad para este análisis en el que se llega a comprometer su definición clásica, justamente debido a la versatilidad de estas figuras híbridas que los poetas hispanoamericanos construyen en función de su doble intención: maravillar y registrar. Al mismo tiempo, la metodología de análisis ekfrástico

en este trabajo se enfrenta a las técnicas tradicionales (la comparación a la cabeza) a causa de la escasa bibliografía en el ámbito y sobre todo porque se intenta reflejar no sólo el valor literario de las piezas poéticas ekfrásticas, sino también su valor sociopolítico como instrumento de mediación y expresión criollo.

El análisis siguiente no es comparativo. “Mirabilia” es un término en latín que proviene de “mirare”, es decir mirar o ver y evoca la acción concreta de mirar algo con asombro. De ahí que a fines del siglo XVIII e inicios del XIX el término tendiera a ser traducido como “maravilla”, perdiendo su nexos con la acción de mirar. Si hay algo en común en los poemas de Bastidas, Evia y Camargo es justamente esa capacidad de asombro frente al objeto real, frente a la imagen que se le presenta casual o premeditadamente al poeta y que por extensión, tiene el deber de “hacer ver” a su audiencia. Los motivos específicos por los cuales los objetos asombran a los poetas varían y esto se debe a dos cuestiones. En primer lugar, está la presunta utilidad del producto visual-textual. Si el poema es creado en torno a una solicitud oficial, en ocasión de una fiesta o como medio de registro funerario, el asombro es de carácter edificante, es muy medido y artificial en el sentido de que se “crea” para dirigir la visualización implícita en el texto y para también asombrar al lector inmediatamente. Si el poema invita a la reflexión, recreación mental o a descifrar enigmas simbólicos o metafóricos, entonces el asombro está menos esquematizado y es natural en función de un objetivo meta poético. En segundo lugar, está el objeto visual mismo. El tratamiento de los objetos entra en la categoría ekfrástica porque todos los casos estudiados son imagentextos¹ tan visuales como textuales, tan ricos en apariencia como en contenido literario. Sin embargo, la manera de ver y de hacer ver depende del tipo de objeto propuesto; un objeto de arte no es igual a un objeto natural aunque el poeta vea a este último como arte. El

¹ Esta primera mención del término “imagentexto” se repetirá a lo largo de los capítulos, el término proviene de la teoría de la relación visual-textual que Tom Mitchell propone en su obra *Picture Theory* (The University of Chicago Press, 1994).

edificio y el objeto cotidiano son otros prototipos que marcan la construcción poética, uno admite más contenido metafórico que otro, por ejemplo.

Estas dos pautas marcan los dos últimos capítulos. Reconocer y desglosar los poemas en referencia a su origen y destino permitirá comprobar que la “mirabilia” poética colonial se basa en tres premisas: la elaboración de productos híbridos sin orden de jerarquización entre las artes; la generación de un efecto de fascinación que nace de la imagentexto (el desbordamiento está tanto en la imagen como en la palabra); y que esa fascinación es aplicable y necesaria para las imagentextos de distintas naturalezas (diferentes objetivos y diferentes objetos como fuente creativa), las cuales a su vez dialogan siempre con la gran finalidad del contexto: ovacionar, mostrar, celebrar y hacer visible el escenario americano como uno productivo, estético y abierto a las posibilidades. Por último, las complejas aristas de estudio de estos poemas ayudan a comprobar que la poesía colonial está infravalorada debido a las erróneas asunciones que la teoría literaria clásica hizo sobre ella, adjudicándole simplicidad temática y literaria en pos de la estridencia formal propia del barroco y de la tendencia culteranista que estos poetas imitan formalmente.

Capítulo I

Estado del estudio ekfrástico

Tras recoger fuentes sobre el tema propuesto, es esencial primero rescatar la amplia disponibilidad de información sobre la ekfrásis, lo cual contrasta con la que está disponible sobre el caso específico a estudiar: *ékfrasis* o relación palabra-imagen en el contexto colonial americano. En razón de esto, la teoría ekfrástica, por su longevidad, ha logrado reunir variados estudios que tratan de establecer, primero, su definición, segundo, la manera de aplicarla en el análisis de textos.

La teórica literaria mexicana Luz Aurora Pimentel, en su artículo *Ékfrasis y lecturas iconotextuales*, por ejemplo, establece el escenario completo de la teoría de la *ékfrasis*. Revisa su historia, pero también su tratamiento a partir de tres definiciones canónicas:

“Ya Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962, 72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la *ékfrasis* como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1994, 26).”

Esto la lleva a considerar si la función ekfrástica se ancla más a la descripción o a la representación. Con ello, la autora se permite proponer a la *ékfrasis* como un mecanismo extensivo de significado que desafía los límites textuales y visuales. Con su breve consideración de casos como el de Paz y Monet (Cuatro chopos) unidos en la poesía del primero, Pimentel concluye que esta figura de interacción disciplinaria no sirve ni termina sólo describiendo o representando, si no resignificando.

Fuentes que expongan a la ékfrasis en su generalidad, por lo tanto, existen y son variadas. La aplicación de esta teoría también es amplia, sin embargo sobre casos específicos como el de la poesía colonial americana existen pocos estudios. El libro *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing* de Kathryn Meyers es una fuente muy completa de información sobre la dinámica ekfrástica en la literatura colonial. El argumento específico está inicialmente soportado por una gruesa teoría ekfrástica, casi de la misma forma en que Pimentel lo hace. De hecho, Meyers primeramente acude a una definición clásica de la ekfrasis, como para dejar en claro el área de estudio en que se inscriben sus ejemplos. No obstante, al visitar los posibles acercamientos a la ékfrasis, la autora se sitúa en aquellos que se basan en la semiología e incluso la sociología. Después, se dedica a analizar el caso latinoamericano colonial para probar que la particular convivencia entre imagen y texto en este contexto evoca diferencias y asuntos raciales, de clase, de género y de imperio/colonia. El reconocido *Poema heroico a San Ignacio de Loyola* es el de más interés para Meyers, quien lo usa para probar su tesis de que la ékfrasis latinoamericana barroca estuvo marcada por la experiencia social y fue un mecanismo de celebración de la realidad americana.

En la última década, autores como Antonio Monegal o Begoña Alberdi, desde la práctica, han decidido remover el campo canónico desde el cual se estudiaba la ékfrasis, es decir, cuestionar la comparación. El método de comparación tradicional, según el cual las dimensiones visual y textual están diametralmente separadas, consiste en ver a la ékfrasis como un fenómeno rarísimo. La solución a este “fenómeno”, por su “complejidad”, consiste en comparar, es decir: buscar semejanzas y diferencias. De la manera más llana, el método comparatista busca encontrar correspondencia directa entre los productos de distintas artes, por ejemplo, la presencia del color azul en un poema basado en un cuadro con predominancia de tonos azules. En su artículo *Más*

allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes, Antonio Monegal hace un detallado análisis del estado en que se encuentra el estudio de las relaciones transartísticas, cuya base ha sido, tradicionalmente, la comparación. Sin desvalorizar por completo esta metodología, el autor señala sus limitaciones. Establece que la comparación ignora la natural confluencia de artes, es decir la pre-existencia de lo visual en lo textual y viceversa, escribe: “La interacción y complicidad entre las artes nos ofrecen múltiples ejemplos de obras construidas desde la heterogeneidad a las que no necesariamente se sirve de la manera adecuada si se las somete a comparaciones que parten del supuesto de que nos encontramos ante campos distintos.” (2016: 43) Es por eso que Monegal desafía la comparación, sugiere encontrar líneas de contacto en ese “lugar indeterminado” (2016: 43) donde los límites entre disciplinas pierden valor: “La relación se da. Otra cosa es cómo se da y qué lecciones podemos deducir de su funcionamiento” (2016: 29).

En gran parte de su trabajo, Monegal recupera las ideas del crítico literario norteamericano Tom Mitchell, que en su obra *Picture Theory* evalúa la metodología comparatista absolutista para proponer entradas a lo que él llama la “imagentexto”. Mitchell explica que “las relaciones normales de imagen y palabra siguen fórmulas más tradicionales que involucran la clara subordinación y sutura de un medio al otro, a menudo con una sencilla división de labores” (1994: 91). Usa el término imagentexto para ilustrar etimológicamente la creación de un producto múltiple que “contiene” en sí la visualidad y la textualidad sin rango alguno. Métodos que analicen la “imagentexto” desde adentro, tomando en cuenta que en ella confluyen la palabra y la imagen, deben ir mucho más allá de encontrar semejanzas o deferencias formales, incluso temáticas.

Otro trabajo de Kathryn Meyers funciona como ejemplo de la posibilidad de aplicación de técnicas distintas a la comparación. En *Modelos visuales y epistemología colonial en las Ékfrasis icónicas del Poema heroico de Hernando Domínguez Camargo*, la autora vuelve a tomar el *Poema heroico a San Ignacio de Loyola* para analizar los variados ejemplos de ékfrasis en él. Meyers trata de probar que la visualidad de estos versos expone un discurso epistemológico colonial criollo. Este mecanismo de análisis es alternativo pues si bien tiene sus raíces en el contexto político-social en que fue creado el poema, también establece la existencia de un espacio de contacto semiótico, es decir, que esa relación entre objetos de arte visual y palabras produce un significado que puede aportar información al estudio cultural e histórico de una época. Este tema será de especial importancia, pues el mismo tono reivindicador que patrocina a la región es el que se repite en los poemas del corpus de poetas seleccionados y corresponde a una estrategia política que en el siglo XVII en las colonias hispanoamericanas es muy utilizado.

Finalmente, el estudio que más se acerca temáticamente a este trabajo es *Palabras que pintan y pinturas que hablan* de Carmen Fernández Salvador pues en él, la autora se adentra en el estudio de la convivencia entre palabra e imagen en el arte del Quito colonial. A través de poemas religiosos y sermones de la época, así como del evidente recurso ekfrástico expuesto en ellos, se logra defender el argumento de que el “ver” es un hecho social que en ciertos periodos es domesticado y guiado. En el caso específico del Quito colonial, esta observación se condiciona tanto desde la palabra, como desde la imagen, pero sobre todo desde esos espacios en que ambos elementos participan. El fin último de esa domesticación, como lo expone Fernández Salvador, es la formación de un sujeto cristiano adecuado; la ékfrasis entonces cumple con una función pragmática que además de describir imágenes, establece el tipo de emociones a las que la audiencia debería acceder al observarlas.

Discusión Teórica

Imagentexto: Ut pictura poesis

“The poem stages for us the basic project of ekphrastic hope, the transformation of the dead, passive image into a living creature.”

Tom Mitchell – Picture Theory

La definición más sintetizada de *ékfrasis*, la que ofrece el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es la siguiente: “Descripción precisa y detallada de un objeto artístico.” (2014). Tal definición se problematiza cuando se tiene en las manos un corpus de poemas que, aunque en su totalidad “tocan” a piezas de arte visual, lo hacen de maneras ampliamente variadas. Históricamente, el primer caso ekfrástico conocido es el que hace Homero en “La Ilíada” al describir el escudo de Aquiles cuando está siendo creado por Hefesto a pedido de Tesis, este pasaje inicia:

“Fabricó en primerísimo lugar un alto y compacto escudo
 primoroso por doquier y en su contorno puso una reluciente orla
 de tres capas, chispeante, a lo que ajustó un áureo talabarte.
 El propio escudo estaba compuesto de cinco láminas y en él
 fue creando muchos primores con hábil destreza.
 Hizo figurar en él la tierra, el cielo y el mar,
 El infatigable sol y la luna llena,
 así como todos los astros que coronan el firmamento (...)”
 (Canto XVIII, 1981)

La descripción termina siendo la puesta en escena de un microcosmos labrado en el escudo, en cierto momento el lector puede olvidar que se está hablando de un objeto pues sus elementos inauguran una narrativa que temporalmente detiene a la historia épica.

Este último reconocimiento vuelve a poner en apuros la definición canónica de *ékfrasis* en el sentido en que la acción de describir no puede ser la única cometida por el poeta a través del texto. A mediados del siglo pasado, en “Content vs Metagrammar”, Leo Spitzer renovó un poco este concepto y habló de “descripción poética” (1962: 72) abriendo una intermedialidad que ya no remitía solamente a la mimesis producida por el cambio de herramienta expresiva, sino a la posible existencia de un campo de contacto capaz de producir contenido semántico. Los años noventa presentaron extensas ampliaciones a esta tesis, de manera que la palabra “descripción” empezó a ser reemplazada por la de “representación”. Dos teóricas literarias se aventuraron a categorizar la *ékfrasis* pues resultaba irreal ubicar bajo el marco descriptivo a la gran cantidad de casos poéticos en los que el poeta se mueve entre dos espacios artísticos para producir algo nuevo.

Desde México, Luz Aurora Pimentel eligió tres denominaciones: la *ékfrasis* referencial, la *ékfrasis* nocional y la *ékfrasis* referencial genérica (2003, 284). La descripción del escudo de Aquiles es el más claro ejemplo de *ékfrasis* nocional pues el objeto del cual el poeta habla sólo existe en la ficción creada por él mismo, no hay una referencia concreta; algo que, por el contrario, sí existe y nutre una *ékfrasis* referencial. La última categoría, la referencial genérica, corresponde a una *ékfrasis* en la que no se hace una referencia directa a una pieza visual (cuadro, escultura, edificio), pero se entregan deliberadamente elementos que refieren al estilo, contexto o conjunto de la obra de cierto artista plástico. Valerie Robillard traza un camino paralelo cuando en “In Pursuit of Ekphrasis: An intertextual approach” propone también tres categorías ekfrásticas que parten de lo intertextual: la *ékfrasis* descriptiva es mediante la cual el poeta describe el objeto visual; la atributiva, mediante la cual el poeta no sólo describe al objeto, sino que puede usarlo o aludir a él dentro de argumentos poéticos de mayor profundidad; y la

asociativa es aquella que trata teórica o temáticamente lo relacionado a las artes plásticas. En el marco estricto de la intertextualidad que le interesa a Robillard, una *ékfrasis* que parte de una idea visual (como la nocional de Pimentel) no se menciona.

Un consenso entre ambas teóricas, como se puede abstraer, es limitado, pero esto es positivo en el sentido en que establece la imposibilidad de circunscribir la actividad ekfrástica a la descripción. En el ensayo de “Picture Theory”, “Ekphrasis and the Other”, Tom Mitchell discute la relación entre imagen y texto, y la producción de significado que ambos proveen en un espacio artístico. Sobre el mismo ejemplo del escudo de Aquiles, Mitchell reniega de su utilitarismo descriptivo y explica que “el escudo es una imagentexto que expone, más que oculta, su propia sutura entre espacio y tiempo, descripción y narración, materialidad y representación ilusoria” (1994, 178). En esta interpretación convergen las aproximaciones teóricas que se han anotado hasta el momento, la tensión entre descripción y representación, así como la construcción nocional que a la vez actúa en las condiciones espacio-temporales del texto, narrando, más que detallando el objeto.

De ahí que Mitchell establezca, ya no categorías, sino momentos de actuación de la *ékfrasis*. Estos momentos o fases responden y vuelven a dar fe de la complejidad del recurso que desafía a la estética de dos disciplinas artísticas, pero que a la vez las pone en contacto. Según Mitchell, es a través de la indiferencia, la esperanza y el miedo, que la *ékfrasis* se desarrolla en un texto poético. El pragmatismo de la propuesta de Mitchell pone al espectador/lector como el receptor y productor de estos efectos. En primer lugar, la indiferencia ocurre cuando el lector usa su sentido común y no concibe la perpetración completa de lo visual en lo textual. “No amount of description adds up to a depiction” (1994, 152) resume Mitchell. El siguiente momento ocurre cuando, sobrepasada la indiferencia, el espectador/lector se vuelve capaz de figurar en su

imaginación lo que los versos describen o representan. Mitchell considera éste el momento clásico de la *ékfrasis* pues es el de mayor injerencia en el lector, en este momento se aplica cabalmente el principio de Homero Flaco: “ut pictura poesis [como la pintura, así es la poesía]” (*Ars Poetica*) y con ello el lector logra “ver” a través o gracias al texto. Un momento intermediario es el de quietud, que se produce inmediatamente después de la esperanza pues es su obvio resultado: “El extrañamiento de la división imagen/texto es superado, y una forma suturada, sintética, un icono verbal o el imagentexto, aparece en su lugar.” (1994: 154). Esto es justamente lo que sucede en la descripción del escudo de Aquiles cuando la “historia marco” se detiene dando la bienvenida a la narrativa propia que ofrece la *ékfrasis* en el objeto, el escudo.

No obstante, a esta quietud dominada por la observación y el silencio lingüístico, le sigue el miedo. El miedo *ekfrástico* responde a la ahora muy posible aleación entre texto e imagen. La imagen estará irremediablemente plasmada en la palabra, a pesar de que se preferiría mantener “invisible” a la referencia, dejarla asida a la esperanza metafórica e imaginativa. Mitchell afirma que el cumplimiento de estas tres fases, más la quietud, producen una ambivalencia que oscila entre la revelación visual, el ocultamiento visual y la exposición de la intermedialidad.

Palabra e imagen: un espacio no exclusivamente comparativo

“Constatar que la relación existe parece ser siempre una de nuestras preocupaciones.

Y nada nos debería preocupar menos.”

Antonio Monegal - Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes

A pesar de que se cuenta con un sustrato teórico nutrido, específicamente con dos categorizaciones y un inventario del desarrollo de la figura ekfrástica en el poema, hace falta determinar un camino por el cual sumergirse a dialogar con la ékfrasis dentro de los versos seleccionados. El mismo Mitchell contunde con el tradicional método comparativo en otro de los ensayos de “Picture Theory” titulado “Beyond Comparison: Picture, Text and Method”. La comparación, explica, es una suerte de zona de confort desde la cual se acepta la naturaleza diferencial de las esferas artísticas a comparar. Esta premisa funciona de comodín para facilitar aquella otra según la cual el campo visual funciona como un “análogo visual” (1994: 85) de lo verbal y de los estudios literarios. El contacto de ambas dimensiones, por lo tanto, es un acontecimiento abstracto y lejano que debe ser tratado siempre manteniendo una distancia. Comparar interartísticamente, intersemióticamente, desde la teoría clásica de las “Artes Hermanas” soslaya múltiples tipos de relaciones entre artes que no son radicalmente heterogéneas y apartadas entre sí. De hecho, en “Foucault”, Gilles Deleuze analiza los vínculos entre lo visible y lo enunciable y llega a la conclusión de que: “Hablar y ver, o más bien los enunciados y las visibilidades son elementos puros, condiciones *a priori* bajo las cuales todas las ideas se formulan y los comportamientos se manifiestan en un momento determinado” (1987,

88)². Para simplificarlo, esta visión asume que, por ejemplo, una pintura es un objeto en la realidad, un texto es otro. En caso de contacto, el primer efecto será la subordinación de una de las artes a la otra, de ahí que la comparación sirva para detectar qué diferencias y semejanzas arrojan estos dos lenguajes encontrados.

Quienes recuperan la discusión de Mitchell, como los hispanoamericanos Antonio Monegal y Begoña Alberdi, también subrayan las limitaciones del método comparatista³, pero incluso proponen vías alternas de entrada a la “imagentexto”. Alberdi Soto expone que en primer lugar sería útil “confrontar y discutir los cruces entre palabra e imagen, escritura y elaboración visual, a partir de obras que sostengan la relación entre visualidad y escritura fuera de toda supeditación de la una a la otra.” (2016). Esto vuelve a refutar las teorías puristas que desdeñan las posibilidades de medios mixtos o artes compuestas *a priori*. El “punto de partida”, coincidirían estos autores, se da por el giro pictórico de la cultura occidental moderna, según el cual el discurso visual acapara casi la totalidad de las formas en que se expresa el pensamiento moderno. Este contexto ignora de primera mano la separación discursiva entre enunciado y visualización, entre texto e imagen, pues el giro pictórico más bien encierra en sí mismo la literalidad y la materialidad como dos medios paralelos de difusión visual: hay visualidad en lo literal y literalidad en lo visual.

El objetivo, por lo tanto, y como parte de una nueva propuesta de análisis de la intermedialidad, deja de centrarse en la localización detallada de semejanzas y diferencias entre las imágenes de un cuadro y a las oraciones o versos de un texto literario; sino en el material

² Mitchell cita reiteradamente a Deleuze al considerar que la antonimia imagen-texto como un “histórico a priori” solo fundamenta un purismo interartístico limitante.

³ En *Picture Theory* Mitchell enlista tres limitaciones básicas: la presunción del concepto unificador que hace inevitable la comparación; el ignorar otras formas de relaciones como yuxtaposiciones metonímicas o alteridades; y finalmente el historicismo ritualizado que siempre sitúa los resultados de la comparación como resultados de un periodo histórico canónico que vuelve a unir a las disciplinas. (87).

semántico que estas diferencias y semejanzas arrojan por encima de su obvia presencia. Aunque en “Picture Theory”, Mitchell haga hincapié en “imagentextos” multimedios como los poemas ilustrados de Tom Blake, su consideración de un espacio compuesto y contenedor de varios métodos de expresión artística, en el que ninguna se denigra, ni tampoco se redime, es de gran utilidad para la aproximación a imagentextos. Antonio Monegal en su estudio de los preceptos de Mitchell menciona una nueva categorización ékfrástica, es la que Aron Kivédi Varga hace sobre las relaciones imagentexto. Esta imperfecta categorización, como la califica Monegal, sin embargo, permite determinar más fácilmente qué tipo de relaciones ambas disciplinas pueden entablar en los poemas dados. Esta taxonomía inicia dividiendo las relaciones en dos grupos: relaciones a nivel objeto y meta-relaciones. Las meta-relaciones son aquellas en las que un mismo individuo experimenta con varios campos artísticos. Las relaciones a nivel objeto, por otro lado, se dividen en simultáneas y sucesivas. Las simultáneas son aquellas en las que Mitchell también ponía más atención, productos unitarios en los que aparecen combinadas las artes, el cómic o los poemas ilustrados son ejemplos concretos. Para este trabajo, las relaciones sucesivas son las de mayor interés pues en ellas, una de las partes precede a la otra⁴ y el producto de la relación es una creación dual. La definición a la que llega Kivédi en cuanto a las relaciones sucesivas es justamente a la de ékfrasis, y sobre ella argumenta:

“What comes first is necessarily unique; what comes after can be multiplied. One image can be the source of many texts, and one text can inspire many painters. These secondary series can become the objects of comparative study, which makes us aware of the fact that illustrations and ekphrasis-in fact, all manifestations of subsequent, secondary relations-are just different modes of interpretation. The interpreter is never an exact translator; he selects and judges” (1989, 44).

⁴ No se debe confundir el hecho de que un arte motive o inspire a otra con un acto de supeditación. La relación sucesiva circunscrita a la ékfrasis determina que el producto visual precede al textual.

Si bien en este enunciado resuenan ecos de la teoría comparativa, en él también se rescata el sentido de creación de significado, así como la naturaleza interpretativa de la ékfrasis. Este último detalle empata con el que, en la sección anterior, se formuló en cuanto a la definición que se ha ido construyendo para la ékfrasis, donde el término “descripción” fue cambiando hacia el de “representación”. La imagentexto, entonces, llega a ser algo material hecho de imagen y palabra “al mismo tiempo”, un campo en el cual se aplicará, o bien la comparación, o bien las propuestas alternas de análisis que autores como Mitchell o Monegal esbozan. De todas formas, parece que a falta de una teoría específica de aproximación a la imagentexto que no sea la comparación, los teóricos exhortan a aplicar la creatividad y buscar caminos de interpretación que partan desde diferentes entradas teóricas y artísticas. Alguna ayuda inicial la propone Mitchell al final de su artículo cuando escribe:

“The starting point is with language’s entry into (or exit from) the pictorial field itself, a field understood as a complex medium that is always already mixed and heterogeneous, situated within institutions, histories, and discourses: the image understood, in short, as an imagetext” (1994: 98).

La clave para entrar a la imagentexto de Mitchell ignora la dinámica de ‘completar’ que la comparación demanda. A partir de esta premisa, los versos de tres poetas coloniales que cumplen (de varias formas) con este tipo de relación entre imagen y texto, serán analizados.

Capítulo II

Y se hizo la Ékfrasis

En “La Guerra de las imágenes”, Serge Gruzinsky recupera la voz de Cesare Ripa, escritor y estudioso del arte visual italiano del siglo XVI, quien en su célebre *Iconología* escribe: “las imágenes [están] hechas para significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo” (1603: 116). El tipo de imagen barroca que se crea y representa en los poemas siguientes es una que justamente es capaz de sobrepasar al acto mismo de ver, pero también de albergar un significado no literal, de lo que está ausente cotidianamente. Si a esta ecuación de variables paralelas: referencia visual e imagen, se adhiere la variable del texto, todo se complica, pues las dimensiones de expresión y representación ya ni siquiera son las mismas. La imagentexto que Tom Mitchell propone en su “Picture Theory” actuaría como producto de esta ecuación multiplicativa, en ella convergen ambos medios. La teoría clásica de la ékfrasis y el estudio de las artes hermanas establecería que la imagentexto es un producto de dos partes, una hegemónica (el texto), y otra influyente (la imagen). Uno de los medios para debatir esta tesis está en el análisis pragmático de la producción de imagentextos: ¿cómo y para qué se hizo la ékfrasis? La variedad de respuestas, aquellas a ser analizadas a continuación, prueba que además de describir, el texto reproduce, recrea y reinventa la imagen. No obstante esta dinámica creativa que reproduce imágenes tridimensionales en un campo unidimensional está estrechamente atada a la necesidad de hacer de la literatura un reflejo de la ideal urbe cristiana que existe en América. La ambición de la élite criolla por proclamar a las ciudades coloniales como pequeñas recreaciones de Jerusalén, la ciudad sagrada, es una tendencia que en el siglo XVII toma fuerza en diferentes medios de expresión popular. A continuación se analizan tres distintas estrategias de mover la visualidad barroca americana a la poesía, todas ellas cumplen con la finalidad de maravillar y

registrar, pero sus variados niveles de intensidad y de combinación de los contenidos visuales y literarios exponen la aplicabilidad de la imagentexto a diferentes situaciones de la vida social colonial.

a. Escritura reflexiva: el acertijo barroco

“Excesivamente recargado de adornos” (RAE, 2016) es una definición común para el término “barroco”. Bajo esa premisa, la cultura, el arte, la literatura y la vida barrocos se piensan como instancias abigarradas y desbordantes. Es común también pensar que “lo barroco”, debido a esa carga estética, tenga poca o ninguna carga intelectual, emocional o simbólica. Los ejemplos ekfrásticos en la poesía analizada prueban lo contrario. Jacinto de Evia, en varios de sus poemas del *Ramillete*, describe asuntos o conflictos humanos. En sus composiciones se narra el acontecimiento, pero sobre todo se hace una reflexión sobre temas como el amor, la amistad, el engaño o el dolor. En el poema “En que una mujer desengañaba a un hombre que excusase el visitarla por haber sido empeño de otro amigo” el poeta cuenta brevemente la historia de un hombre, un amigo, que fue engañado por una mujer. Los versos son una exhortación a la lealtad de la que toda amistad debe gozar, Evia se dirige a la mujer contándole las razones esenciales por las cuales apoya a su amigo, a la vez que recuenta las que, a su parecer, debilitaron su relación con el hombre:

¿Cómo guardará de amor
la firmeza? ¿Si hoy resuelto
fe no guardo a la amistad,
sagrado de más respeto?
(Flores amorosas, 2000)

La “firmeza” se erige en esta estrofa como el medio de mantenimiento tanto del amor como de la amistad, pero además el hablante lírico hace una apología a la amistad, a la que guarda “fe”. La interrogación retórica fortalece esta aserción. Este tipo de interrogaciones, que se

repiten en varias partes del poema, son apelativas pues buscan una respuesta de la audiencia, que el lector descifre la temática a la que el poeta alude a través de una táctica de camuflaje que envuelve el contenido para cifrarlo en imágenes, de manera muy similar al uso de emblemas en el barroco. El “emblema” de auge en los siglos XVI y XVIII era un mecanismo mediante el cual se comunicaba una idea a través de la imagen y el texto. De gran popularidad, esta técnica⁵ funcionaba como un acertijo, ni la imagen ni la “adivinanza” eran literales y se valían de recursos retóricos que invitaban al lector a no sólo interpretar el emblema, pero a encontrarle una respuesta sólida. En este mismo poema, más adelante, aparece la ékfrasis pero usada en forma de enigma moralizante:

Agradezco a la pintura,
no en el bosquejo primero,
más en perfección cabal,
que honra mucho un buen ingenio.

Que aunque hay quien diga, es común
hoy el pintar a lo tierno,
y que el carmín y el cristal
es ya concepto plebeyo.
(Flores amorosas, 2000)

La ékfrasis en este caso es de tipo asociativa pues la acción de pintar, así como términos y elementos propios de las artes visuales (bosquejo, colores) conforman una alegoría bipartita. La primera estrofa, fuera de la narrativa del engaño, es una presentación del carácter enigmático del poema. En este caso, el tropo de la “pintura” sirve como un interludio en el que el poeta alude a su “buen ingenio”. En la siguiente estrofa, el poeta regresa a la narración en la que el valor moral a resaltar se presenta como un dibujo que se pinta con “el carmín y el cristal”, la palidez de esos tonos refieren a su tendencia a la devaluación. El “pintar a lo tierno”, por otro lado, es una

⁵ José María González García lo define como una “figura simbólica acompañada de un breve lema explicativo y de un epigrama, destinado a transmitir, de manera más o menos intuitiva, una enseñanza moral, religiosa o política” en su artículo *De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el barroco*.

ligereza de pensamiento y obra que Evia lamenta. Al iniciar el poema hay un *derivatio* (engaño-engañosas-desengaños) que alerta al lector sobre la naturaleza fabulística y enigmática del poema, algo que se confirma y poetiza gracias a la *ékfrasis* en la primera estrofa citada. El final del poema contiene la “enseñanza” conclusiva, en la que se recupera la figura del “cristal” y la visualidad que su “reflejo” causa.

Ya el cristal desta advertencia
esta verdad verá atento,
que el cristal de un desengaño
es hoy el mejor espejo.
(Flores amorosas, 2000)

Esta estética, intrincada tanto en el fondo como en forma, es lo que Antonio Maravall apunta acerca del estilo enigmático del arte barroco. Según el autor, esa percepción de que el texto pide al lector una respuesta o solución es propia de la “práctica de lo inacabado” que pretende “la intervención activa del público y al contagio y acción psicológica sobre éste, que le inclina hacia unos objetivos a los que se quiere dirigirle” (2012: 347). Es decir, el lector debe adivinar. Sin embargo, debido a que el objeto de esta profecía construida ya está definido por el poeta con anterioridad, el poema es el camino sinuoso mediante el cual la audiencia camina hacia la respuesta. Esta respuesta, no obstante, no debe ser de fácil acceso, sino que requiere de una meticulosa reflexión. El poema barroco cuenta con abundantes obstáculos, la dificultad y la oscuridad (heredadas del culteranismo y el gongorismo) tanto en tema como en estructura son reconocidos como los medios más propicios para “dirigir a la audiencia”, para que ésta se intrigue por emprender ese viaje y que además se sienta como una empresa propia más que colectiva.

Esta dinámica es de por sí muy visual, pero el uso estratégico de una imagen concreta en el caso de poemas ekfrásticos nutre aún más el propósito movilizador del poema. A mediados del siglo XVII en Quito se llevó a cabo un breve certamen de poesía popular en honor a la recién fallecida Reina Isabel de Borbón. Antonio Bastidas, poeta guayaquileño, fue en la época uno de los más ilustres poetas de la región por lo que su participación estaba garantizada⁶. Para la ocasión, Bastidas compuso dos poemas, uno de ellos se titula: “Al mismo intento. Dióse en el Certamen el asonante agudo, y que discurriese sobre el sentimiento de la Ciudad de Quito, aludiendo a los montes que adornan el escudo de sus Armas” y como se menciona, la tarea consistía en poetizar el dolor de los quiteños frente a la partida de la soberana, pero además el texto debía aludir de alguna forma a los dos montes que aparecen pintados en el escudo de la ciudad de Quito. Igual que Evia, Bastidas compone un romance complejo, difícil formalmente, y que está abierto a la resolución.

En el capítulo pasado se habían recontado las fases ekfrásticas propuestas por Tom Mitchell, siendo una de ellas la quietud o el “still moment”. Casi de la misma manera, en el arte barroco se habla de una “suspensión”. Más que una fase, en este caso, la suspensión es un efecto imperativo que conduce al asombro de la audiencia. Sin que el espectador se “suspenda” admirado por lo que ve, no hay asombro barroco: “[la suspensión] detiene, en zozobranante inestabilidad, la atención, para reforzar la consecuencia de efectos emocionales” (2012: 344). La lectura del poema de Batidas en honor a la Reina requiere de introspección, pero finalmente y sobre todo gracias a la referencia visual que se menciona desde el principio, el lector es capaz de “ver” y suspenderse en la imagen-solución-metáfora que el poeta quiere construir para expresar el

⁶ Anota Maravall en su estudio sobre la cultura barroca un dato interesante sobre la función social del poeta barroco: “Conviene no olvidemos que a los poetas corresponde una función social configuradora e integradora equiparable a la del periodista de nuestros días (...) el que hace versos para el consumo social enajenante” (2012: 342), lo cual refiere por completo al tipo de poeta que era Bastidas, y en algún grado Hernando Domínguez Camargo.

dolor de Quito. Isabel de Borbón es el sol, todo lo que amanece, lo bello de la Aurora: “los floridos rayos de Isabel”. En el argumento del poema, muy lentamente, estos rayos se ponen detrás de los dos montes, que a la vez son el símbolo físico en el que se condensa la población quiteña. A la mitad, el poema realmente se detiene y las virtudes de Isabel, así como padecimientos populares causados por su muerte se empiezan a enlistar. El regreso a “la acción” se da tras la reconsideración de la imagen del escudo de armas quiteño, pero también la de otro objeto: una pira que se levanta para la Reina:

Tanta iluminaria ilustre,
tanto luciente blandón,
(...)
Muestran su lúcido ardor.
Oh estrellas son a su pira,
que encienden tanto farol,
muy debido sentimiento,
pues de Isabel murió el sol.
pirámides destos montes
quisiera su compasión (...)
(FNC, 1989: 83)

Nuevamente, la luz y la grandiosidad de ambas referencias: los montes y la pira, producen en el lector un efecto de contemplación conmovedora. La narración se “reactiva” cuando “muere el sol”, es decir cuando se pone tras los montes. El sentimiento final, el de compasión, condensa la finalidad de la composición: que la audiencia misma descubra en esta ilustración el tipo de “sentir popular” al que deben adherirse frente a un evento tan importante como la muerte de un monarca.

Aunque obviamente no se limita a una fórmula, la experiencia de contemplación barroca que se traduce al poema y que contiene un alto nivel de visualidad sí se determina por la dificultad, la oscuridad y la suspensión. Estas últimas características garantizan una experiencia autorreflexiva en la que las virtudes cristianas y la adecuada adhesión a la estructura sociopolítica

se promocionan. Las ékfrasis de Evia son enigmas que, a través del recurso visual, “pintan” modelos universales de moralidad: un buen amigo, un hombre o una mujer decentes. El escudo en la composición de Bastidas es una efigie que ilustra el paralelismo entre la ideal urbe cristiana y Quito. Un sermón jesuita que se leyó en la ciudad en 1680 justamente vincula al escudo de armas quiteño con la pulcra devoción religiosa de sus habitantes: “Los mirtos significan los varones contemplativos ejercitados en la oración mental (...) Estos mirtos (...) que estaban en lo bajo de dos montes, que se miran el uno al otro (...) que señas más claras de los discípulos de esta nobilísima ciudad de Quito, cuyo timbre son dos montes carados frente a frente” (1680). Y es por este motivo que durante la celebración funeraria, este “objeto” pasa a representar no sólo a la ciudad como una colectividad obligada al luto, sino como una comunidad que es esencial y orgullosamente cristiana.

En el Canto Tercero del Libro Segundo del *Poema Heroico*, Domínguez Camargo narra la anécdota en que San Ignacio llega al monte de Monserrate, lugar donde empezará sus “ejercicios espirituales”. El monte, objeto natural, se activa a la mirada como un auténtico templo barroco. Una de las estrofas dedicadas a la descripción de la pompa (imaginada) del Monserrate es ekfrásticamente asociativa y atributiva a la vez: el objeto (visto y presentado como obra de arte) es el motor poético, pero también se formulan descripciones paralelas de los lujos con los que Ignacio se rodeó durante su juventud y a las que renunció para empezar su vida cristiana. Esta estrofa recuenta la ostentación gracias a las figuras de distintas artes: la pintura, la escultura y el bordado.

Las almas que ha mentido la pintura,
 el oro que ha pendido en el brocado,
 la que la voz desperdició dulzura,
 las perlas que anegaron lo bordado,
 los que formó milagros la escultura,

la beldad que en los vultos ha voceado,
 la más que todo, celestial María,
 fueron de Ignacio, dulce tiranía
 (LXXVIII. Libro Segundo, Canto Tercero)

El poema se desborda visualmente gracias a la mención de materiales, texturas y técnicas artísticas, estas imágenes son copiosas, pero tampoco puede decirse que estén escenificadas con detalle o especificación, sino que se “sugieren” retazos de *vanitas* a las que el santo se enfrenta y que en la narrativa fueron su “dulce tiranía”. La lista que incluye el oro, las perlas y los bultos dan pistas de lo sugerido, pero al no ser estos objetos concretos o delimitados, sino partes de un todo no mencionado, el poeta está invitando al lector a imaginar la manera en que, por ejemplo, las perlas inundan un bordado, imagen recargadísima y que sin embargo está apenas propuesta. En otra sección Ignacio se va desnudando de todas sus prendas, una de las más llamativas es un sombrero. Este objeto sobresale por su vistosidad, tiene ala ancha y está cubierto de plumas:

La vanidad, ¡qué diferente gala
 viste en su brío, arrea en su persona!
 Ciñe el sombrero en plumas no poca ala,
 que más le desvanece, que corona;
 sigue la empresa, que por ardua escala
 su vuelo, que igualar puede la zona,
 sin que su fama en sus ligeras plumas
 triste Epitafio tema en las espumas.
 (CI. Libro Segundo, Canto Tercero)

Si no fuera porque el autor anuncia en los primeros versos que se trata de un sombrero (algo necesario a la estructura del canto pues se van enumerando las prendas de las cuales el santo se despoja), este sería otro auténtico ejemplo de un acertijo que deconstruye metonímicamente el objeto en partes. El verso “su vuelo, que igualar puede la zona” es un juego de sentidos en el que “vuelo” refiere de hecho al ala del sombrero, pero después al nombrarse las plumas es posible confundir al lector con la imagen de un ave. De hecho, el sombrero no es un objeto estático, sino que se mueve y transforma a pesar de predominar la descripción en esta

estrofa. Acomodándose al carácter de *vanitas*, el objeto está a punto de desvanecerse o volar. Maravall apunta que “la extremosidad en que el barroco se coloca y la suspensión que procura manejar hábilmente como recurso, llevan a servirse de la dificultad y de la oscuridad” (2012: 350). Esta imagen, como la anterior en Monserrate, es extrema en función de su naturaleza ilustrativa. Cada estrofa, basada en distintos objetos detiene el tiempo para hacer una reflexión particular sobre el simbolismo de ese objeto y de la acción de desprendimiento que es tan importante en la vida del santo. El sombrero, por ejemplo, vuelve a llamar a la vanidad y la riqueza que el santo rechaza, algo que es fundamental pues significa su primer acto de devoción. El nivel de “oscuridad” al que se refiere Maravall está dado por el lenguaje, que, asido a la intención de embrollar el significado para hacer reflexionar al lector, se vuelve el instrumento de creación de verdaderos enigmas poéticos visuales.

El concepto de *vanitas*, que se mencionará en el siguiente capítulo a propósito del objeto natural, es repetitivo porque también configura una noción de virtud cristiana. Aunque en varios poemas la opulencia es utilizada para maravillar y resaltar el brío local, en otros la existencia de brillo y exuberancia son coloridas coartadas que hacen de las imagentextos enigmas en su misma esencia, el lector no sabe si está frente a un elemento narrativo o frente a una pintura barroca en la que las *vanitas* y los *memento moris* plantean una entrada visual a la especulación sobre temas de importancia universal como la humildad y la muerte. El poeta no remata esta interrogación porque la comunicación entre imagen y texto no lo permite, y esa naturaleza doble conduce a un verdadero ejercicio mental y espiritual de reflexión.

b. Escribir para persuadir y edificar

Como sucede con el sombrero en el *Poema Heroico*, Domínguez Camargo toma otros objetos no artísticos para volverlos numen de pasajes de la vida de San Ignacio. El poeta bogotano, por

ejemplo, construye una ékfrasis totalmente descriptiva al referirse (nocionalmente) a un crucifijo de madera que San Ignacio confecciona durante su retiro espiritual en la montaña de Monserrate, el poema es visualmente descriptivo:

Y erigida la cruz, ensangrentada
 desde el mástil al gajo cortezudo,
 se dobla al peso del cadáver yerto,
 que eleva a Cristo vivamente muerto.

(...)

Las blancas manos y los pies nevados:
 cada cual, sobre boto, así es severo,
 que en cárdenos rubíes desatados,
 al que fue el paraíso de los ojos,
 cuatro raudales lo desatan rojos.

(...)

Rota la encía, ensangrentado el diente,
 en el último anhelo el labio abierto,

(...)

de jaspés sí manchados, donde al yerto
 cadáver de la lengua destrozada,
 cubren terrones de su sangre helada.
 (CXVIII. Libro Segundo, Canto Cuarto)

La descripción de este crucifijo es extensa, el poeta alterna versos para describir su apariencia como su función (después en esta cueva cumple con penitencias y compone su Libro de Ejercicios Espirituales):

Aquesta efigie Ignacio, dolorida,
 en un balcón del risco mal volado,
 para dechado de su nueva vida,
 con aseo estudioso ha colocado
 (CXXVIII. Libro Segundo, Canto Cuarto)

El poema tiene como principal motivación el conmover, el efecto que sorprende a cualquier lector está dado por la presencia de la sangre, de las heridas abiertas y los moretones en el cuerpo. Una imagen vívida como la del *Poema Heroico*⁷ es un útil medio de representación de

⁷ Domínguez Camargo también es autor del poema A la Pasión de Cristo que, con más extensión, es igual de explícito e invita a imaginar con detalle el cuerpo sangriento, golpeado y abierto de Cristo antes de ser crucificado.

un momento de gran importancia en la tradición cristiana, pues en este tipo de poemas “inventario”, el poeta se esfuerza por detallar metódicamente las partes de la imagen referencia con una intención persuasiva muy clara. En estas imágenes y en esta imagentexto en particular se compone una retórica epidíctica que interpela al lector emocional y aun físicamente. Los efusivos contrastes entre lo enfermo (en el cuerpo de moribundo de Cristo) y lo sano (en San Ignacio y en el escenario natural) son el medio más útil para que lo primero, el cuerpo de Cristo, se presente a la vista con más claridad. A través del contraste, el objeto se carga de color y detalle, uno que a la vez se diferencia de la delicadeza y más bien esquemática descripción del santo y su medio natural en este canto. Las oposiciones que sustentan esta argumentación pertenecen a una retórica de “alabanza y culpa”, es decir una estética de la disparidad en la que el cuerpo sagrado (lo divino) se alaba desmedidamente ante los ojos del lector-espectador. Sobre el crucifijo se introduce: “en cuyo vulto el arte así se esmera, / que dudan del pincel, y escoplo agudo, / los que en el Cristo admiran sentimientos, / si del primero fueron instrumentos” (CXVIII. Libro Segundo, Canto Cuarto). Mientras que, desde el primer verso de esta sección, se presenta (y se culpa a) una entidad antitética a la que constantemente en el texto el objeto sagrado se enfrenta: “la flecha letal de Leviatán sañado” (CXVIII. Libro Segundo, Canto Cuarto), el mal personificado.

No obstante, la imagentexto barroca no es persuasiva solamente en función de la coexistencia de opuestos. “Producir la ilusión de lo probable” (2010: 112) es, según Giulio Carlo Argan, el fundamento de la temática figurativa del arte barroco; aquel efecto que concluye con el convencimiento de la audiencia se logra gracias a dos premisas. En primer lugar, la consideración de que la obra se formula para atrapar al espectador (lector en este caso) y por ende debe apelar a sus afectos y sentidos. En segundo lugar está la “espontaneidad” con que la obra se crea, este mecanismo permite imitar y alcanzar un naturalismo o realismo que perturba a la audiencia por

su cercanía con un referente material. El padre Antonio Bastidas, como se recoge en el *Ramillete*, dedicó unas décimas al acontecimiento que tuvo lugar en Quito cuando el presidente de la Audiencia, Don Martín de Arriola, ordenó la ejecución de una escultura de San Francisco Javier; en la introducción a las décimas se lee:

“Don Martin de Arriola, Presidente de la ciudad de Quito, hizo una imagen de bulto de San Francisco Javier, con los pies bañados en sangre, como cuando caminaba por la India, y con el pecho vertiendo gozos, con aquellas palabras: Sat est, Domine” (FNC, 1989: 187)

Este preámbulo sirve netamente para ilustrar la referencia, un bulto de un santo, que además está representado en una escena específica de su vida. El poema, en cambio, es el registro textual de la aplicación de la retórica aristotélica persuasiva en una imagen:

Tan imitada le veo
a su propio original,
que, si atiendo a lo cabal,
queda indeciso el trofeo
(...)
que nuestro Javier dichoso
hoy dudara cuidadoso
si del éxtasi volviera,
en cual de los dos viviera
su espíritu generoso.
(FNC, 1989: 187)

Definitivamente este San Francisco Javier es una imagen poderosa y atrapante. Un tema que el poeta resalta es el de la duda que siente el espectador debido al irreconocimiento entre original y copia, argumenta Argan que en esta nueva imagen barroca “surge la noción de que lo probable no es distinguible de lo verdadero, ya que ambos, respecto a los fines de convencimiento, producen los mismos efectos” (2010: 112). En la escultura se imprime este efecto que debería cautivar a los fieles que la observan para que estos, a su vez, se sientan en presencia del santo y no solamente frente a una reproducción material. Sin embargo, la

imagentexto que se formula en el poema cumple una función adicional. Es cierto que, con el estilo desbordante de Bastidas, esta imagentexto se construye como una figura enérgica y activa, no es una simple descripción (para describir a Bastidas le basta la introducción), pero además la imagentexto condiciona la manera de ver de los lectores-espectadores. Las primeras estrofas reproducen el tipo de asombro que la imagen causa al verla, “no le hace falta el vivir” dice Bastidas e incorpora el concepto de “traslado” con el que la imagen adquiere una condición vital con la que incluso puede llegar a reemplazar al santo. Dos estrofas más sirven para felicitar a Arriola por haber encomendado la imagen, la siguiente estrofa reproduce minuciosamente el tipo de emoción que el naturalismo del bulto produce en el espectador:

Si el retrato miro atento,
entre el gozar y el penar,
le he llegado a contemplar,
¡quien vio en la pena el contento!
(FNC, 1989: 187)

La epidíctica del gozo y la pena con que se debe mirar una imagen como ésta ya decreta el efecto emocional de la imagen. Mucho más interesante es la penúltima estrofa en la que Bastidas se concentra plenamente en la planta de los pies de la escultura que, como se anuncia en la presentación, están pintados como si sangraran:

viviente púrpura vierte,
también el alma revierte
gozo, que al rostro traslada:
¡qué dicha tan declarada!
pues hoy llego a presumir,
que su planta en el sufrir
fue la raíz, que aunque penosa,
glorias por fruta gustosa
en él llegó a producir.
(FNC, 1989: 187)

Si bien todo el poema induce a una observación conmovedora de la imagen en la que el lector se turbe de manera extrema: compartiendo su emocionalidad desde la alegría hasta las lágrimas, el único momento en el que el poeta se detiene en una parte particular de la escultura es en sus pies ensangrentados. Este bulto es peculiar porque debe ser visto desde el final, desde los pies pues estos son su principal atributo, así como el enclave de una narrativa hagiográfica que legitima la santidad de Francisco Javier. Las plantas de los pies son la “raíz” de la gloria de la que después el santo goza. Pero la observación de este detalle, aunque difícil por su realismo, debe ser una fuente de deleite y complacencia en el espectador.

Por lo tanto, la función didáctica de la imagentexto barroca es una causa de su estética. Es la retórica de opuestos y la de la verosimilitud la que conquista dos objetivos: enseñar a ver o guiar la mirada sobre la imagen; y paralelamente enseñar sobre la importancia de ver esa imagen. En el caso del crucifijo del *Poema Heroico*, la descripción está pautada por esas partes del cuerpo de Cristo que más heridas físicas reciben: las manos y los pies, el pecho y la boca. Pero la recreación de estos detalles visuales lacerantes, se complementa con una narrativa paralela en la que el crucifijo es un elemento movable en manos del protagonista, San Ignacio. De esta manera, en el mismo canto, se ha formulado una figura barroca impactante que mueve al lector, mientras se justifica su importancia simbólica para la trama general del poema: la santidad de Ignacio.

Ambas imagentextos, la del crucifijo y la del bulto quiteño, documentan además la existencia de imágenes divinas en el territorio americano. Aunque en el caso del *Poema Heroico* esto sea menos explícito, la descripción de imágenes tan realistas, magníficas que engañan al ojo porque se parecen tanto a sus originales proponen a la misma región, a los pueblos locales como centros de devoción donde se reconstituye la historia y la tradición cristianas. Quito, por ejemplo, es

imaginada como una Nueva Jerusalén donde las imágenes están vivas y son idénticas a los originales.

c. Escribir en la fiesta

Una última instancia contextual que pone de cabeza la teoría de la ékfrasis es la fiesta, más específicamente la fiesta barroca y ese espacio de creación poética que nace en o desde la fiesta. Es bien conocido que la celebración colonial barroca, generalmente motivada por hechos importantes ocurridos en la Península o por sucesos locales de relevancia, era un acontecimiento que involucraba a toda la sociedad civil, solían durar días o semanas e involucraban ritos religiosos, baile, teatralización, decoración, comida y bebida, etc. La apoteosis que la fiesta barroca acarrea tenía que ver con el hecho de que “el protocolo barroco requería que las ceremonias públicas fueran ostentosas porque estaban en juego el poder y estatus de la ciudad y sus moradores” (Osorio, 2006: 814). Si la fiesta requería ser el reflejo de una ciudad señorial y fastuosa, el texto era el único medio de documentación de esos hechos. La imagentexto, sin embargo, es la que los autores utilizan comúnmente pues en ningún caso basta con enumerar los objetos y personajes de la fiesta, sino que hace falta recrearla. La imagentexto festiva no es una estampa sino un aparato de partes que puede moverse y cambiar para adaptarse y seguir el curso de la atiborrada fiesta barroca, cuyos participantes presentan con orgullo y satisfacción.

La crónica de la fiesta que se levantó en Quito en 1631 por el aniversario de su fundación y en homenaje al nacimiento del Príncipe Baltazar Carlos dos años atrás⁸, prueba con detalle esta aseveración. Se habla de eventos llevados a cabo en diferentes días, procesiones, corridas de toros, juegos, cohetes, dramatizaciones y ferias de oficios; así mismo se describe la magnitud de

⁸ Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de San Francisco de Quito, al dichoso y feliz nacimiento del Príncipe de España don Baltazar Carlos Domingo nuestro Señor y al aniversario de la fundación de esta Noble Ciudad, por principio del año de 1631. Gaceta Municipal, Año XXVI, Número 99.

la decoración que incluía adornos colgados por las calles, casas y edificios civiles. La luz, el ruido y el color caracterizan la fiesta barroca, sin el exceso y la ostentación esta no termina por compeler a la ciudad entera. Los homenajes fúnebres, sobre todo cuando se trataba de personajes de la realeza española, compartían el grado de pompa que las fiestas de nacimiento o fundación. Tanto Evia como Bastidas cuentan con poemas compuestos poco después de la muerte de Isabel de Borbón y los príncipes Baltazar Carlos y Felipe Próspero. Por este último, por ejemplo, Bastidas reúne algunos poemas honoríficos, pero hay otros en los que expresa tanto el sentir popular ante el acontecimiento, como el itinerario que la ciudad y sus autoridades se apresuraban a preparar en honor al célebre fallecido. En “A la Pirámide de luces de la Compañía”, una breve décima, el poeta habla del artificio preparado en el templo jesuita para honrar la memoria del infante soberano. Si bien en este caso la ékfrasis es de tipo atributiva pues en los versos la pirámide de luces aparece como pretexto para hablar de la “grandeza” del Príncipe, es posible considerar este poema como parte de una trilogía en la que, a grandes rasgos, se describe el conjunto de piezas articuladas en el espacio religioso para conmemorar a Felipe. El primer poema-artefacto de estos tres describe mesuradamente una urna de cristal; el segundo habla de la pirámide de luces; y el último trata de una imagen de águila real “puesta sobre la pirámide de luces”. El montaje de estos artefactos en el espacio religioso, descrito en la poesía de Bastidas, resaltaba el dolor colectivo por la muerte del Príncipe, pero también proyectaba respeto y reconocimiento, el águila real fue hasta la permanencia de la Casa de Austria en el reinado español uno de los símbolos de la realeza, estuvo incluso en el escudo de armas de la nación por mucho tiempo hasta que la Casa Borbón lo alteró.

Las fiestas luctuosas barrocas son, como las llama Marcela Andruchow, una puesta en escena que sin embargo no son de lamento, sino de celebración. La muerte como tema, por lo tanto,

adquiere caracteres de fiesta popular como la luz, el lujo y la fastuosidad visual: “La exaltación del difunto, que formaba parte de la conmemoración y de la fiesta, se transformaba en una afirmación de poder, pero no sólo monárquico, sino que afirmaba también el status de los protagonistas de la demostración festiva y confirmaba sus relaciones estamentales” (Andruchow, 2008: 185). El montaje en la trilogía de poemas luctuosos de Bastidas expone la necesidad de teatralizar majestuosamente el evento de la muerte, pero también demostraba la capacidad económica y creativa del pueblo quiteño, además de su nivel de preocupación por celebrar la vida del monarca a través de los mejores recursos. En el último caso, la “Pirámide de luces” es parte de algún artilugio propio de la arquitectura efímera barroca que seguía la costumbre española de edificar piezas arquitectónicas de gran suntuosidad, que sin embargo podían desarmarse en poco tiempo y duraban sólo para la fiesta. Otra referencia a estas obras está en el poema “Al altar que con pompa y majestad erigió la Compañía de Jesús, en el día que fue elegida Nuestra Señora de Guápulo por Patrona de las armas de España: descríbese su adorno” también de Bastidas. En él, como anuncia su título, predomina la descripción, es decir que hablamos de una ékfrasis puramente descriptiva y referencial. El soneto no se contiene en adjetivación al describir la pompa del altar efímero que se levantó en ocasión de la celebración religiosa:

¿Qué te suspende el paso, caminante,
De ese erigido emporio de belleza?
¿es acaso el aliño, la riqueza,
Tanta perla, rubí, tanto diamante?
(FNC, 1989: 159)

Nuevamente, como con el Cristo de Domínguez Camargo, los versos recrean una sensación pura de asombro que detiene al espectador, que le “suspende el paso”. En este caso el efecto no es causa del naturalismo, sino de la pomposidad que la imagen proyecta. La riqueza visual, recreada aquí con la mención de las piedras preciosas, y su impacto en el espectador es el

producto ideal del objeto festivo barroco. Después se habla del “primor del pincel” que creó tan “heroico blasón” en honor a María, pero también se hace una auto referencia al acto de regenerar ese efecto visual en la poesía pues nuevamente se reconoce a la imagentexto como el registro que atemporaliza la fiesta. Esta segunda estrofa contiene los dos objetivos del poema, que se condensan en una retórica barroca persuasiva, atrapante y ekfrástica:

¿El primor del pincel, que aún vigilante
titubea la vista en su viveza?
¿admírate el ingenio, la agudeza
del verso, y jeroglífico elegante?
(FNC, 1989: 159)

El primer objetivo es la reproducción textual de la impresión que el objeto causa, se delinea el engaño que sufre la visión frente a la abundancia, tanto que “titubea la vista”. El segundo objetivo es el de adjudicarle a la palabra el mismo poder de la imagen. La imagentexto creada en el soneto es un paralelo, una copia verosímil de su original. Como en el poema “En que una mujer desengañaba a un hombre que excusase el visitarla por haber sido empeño de otro amigo” de Jacinto de Evia, Bastidas califica el acto poético como uno de “ingenio” y de “agudeza”. El producto final, la imagentexto, es tan poderoso y persuasivo como la imagen original y es aún más importante porque esta no se desarmará, sino que vivirá en el tiempo como prueba de la majestuosidad del pueblo quiteño durante sus eventos festivos.

Tom Mitchell registraba el “detenimiento en el tiempo” como el interludio de la última de las tres fases de la ékfrasis (1994: 154). La quietud generada por la imagentexto propiciaba un silencio que hacía posible la observación mental de la imagen representada, descrita o recreada en el texto. Las dos instancias analizadas anteriormente: imagentextos con fines reflexivos e imagentextos didácticas, permiten que las tres fases se cumplan y que, de hecho, el tiempo textual

se detenga en pos de la visualización. No obstante, la imagentexto creada a partir de la fiesta desafía este cronograma pues jamás se detiene ni en el tiempo ni en el espacio. La imagen festiva más bien se activa en unas condiciones espaciotemporales específicas, las mismas que configuran el ambiente poético. No se puede pensar una imagentexto festiva detenida, pues está siempre en movimiento y en constante transformación: se les añade decoración, se las viste, se rodean de luz o fuego, se construyen y deconstruyen, entre otras cosas. Una loa de Jacinto de Evia titulada “A Don Martín de Arriola Presidente de la Real Audiencia de Quito, y a Don Juan de Aramburo Oidor suyo, en el festejo que le hicieron las niñas de un Convento de Religiosas” sintetiza este estímulo que la fiesta provoca en los objetos e imágenes. El convento donde las niñas llevan a cabo la fiesta para el presidente de la Audiencia cambia y pasa de ser “humilde” a verse ampuloso durante la celebración:

Nuestro cándido vergel
las azucenas que brota,
de tanta luz fomentadas,
el amor las cambia en rosas.

Este en festines mayores
quisiera mostrar, y en pompas;
que un ánimo generoso
socorre cuando se acorta.
(Evia, 1975: 239)

En estos versos hay una metamorfosis explícita: las azucenas blancas, instadas por el amor, pero sobre todo por “tanta luz” se vuelven rosas y adquieren color. Los “festines mayores” a los que el objeto se enfrenta lo obligan a adoptar “pompas” que como se deduce de los dos últimos versos, no son comunes ni fáciles de producir debido a la modestia del convento.

De la misma forma, en “Al Santísimo Sacramento, en concurso de la fiesta del Rosario” se produce una transformación de la imagen sagrada. En el poema se describe el proceso de

vivificación del trigo en pan y después en cuerpo de Cristo. Esta resucitación simbólica se da, sin embargo, sólo en ocasión de la fiesta, y es por ella además un acontecimiento de mayor gracia.

Bastidas escribe:

El Rosario, pues ciñe sacro el ara,
Cual bella flor de tan divino grano,
Que es pan de flores cuanto ofrece al cielo
(FNC, 1989: 171)

El Sacramento es la referencia, y la ékfrasis atributiva lo conduce a su activación. Al mismo tiempo, el poeta no olvida caracterizar al pan sagrado: es hermoso a la vista. Evia reconoce esta instancia modificadora de la fiesta en su loa “Al Divino Sacramento en el Altar” donde es aún más explícita la manera en la cual, durante la fiesta, el objeto adquiere nuevas cualidades que agradan y conmueven la vista:

Sale a vista de la Fe,
y a su teatro glorioso,
y así quiere le veneren,
no que le miren curiosos
(Evia, 1975: 224)

Antes de la celebración, el objeto cuenta con poca caracterización, es de hecho un objeto estático en el espacio. Lo que hace la fiesta es activar su movimiento, incluso en estos versos hay una personificación, el Sacramento es vanidoso e histriónico: “y así quiere que le veneren / no que le miren curiosos”. El “teatro glorioso” al que sale es la puesta en escena sobre la que el objeto puede moverse, en ninguna otra instancia se podría presentar de esta manera.

Más tarde además se exponen con detalle las condiciones bajo las cuales la imagen se mueve y se transforma, obviamente un tiempo apresurado y efusivo: el tiempo de la fiesta eclesiástica. Así Evia nos sitúa:

Esta cifra de la Fe,
 este asombro misterioso,
 este Templo reverente
 festeja en breves encomios.
 (...)

 Celebra también en la dicha
 desta Ciudad, deste emporio
 en la Cabeza que rige
 (Evia, 1975: 226)

La magnificencia y solemnidad de las piras, por ejemplo, que se levantaban con frecuencia en la ciudad de Quito y las demás colonias para homenajear a figuras emblemáticas fallecidas, como se mencionó anteriormente, contaban con un carácter más teatral que fúnebre. La de Isabel de Borbón, describe Antonio Bastidas, era fastuosa, en ella convivían la imagen (pinturas e imágenes de la reina), y el texto (se dispusieron tarjetas con cada una de sus virtudes). La descripción completa de esta escena es la siguiente:

“Levantose una vistosa Pira en las honras, que celebró la Compañía de Jesús en la ciudad de Quito, y el pedestal suyo estaba adornado con todas las virtudes, que acompañaron a nuestra Reina, de pintura muy prima, en cuerpo entero; y en las tarjetas sobre que estribaban sus plantas, iban divididos esos versos, y lugares sagrados, debidos a la diligencia, e industria de mis maestros.” (FNC, 1989: 171)

Las piras o túmulos reales funerarios no tenían la misma función que una tumba. La finalidad de su levantamiento, que también era efímero, no era solamente registrar el acontecimiento de la muerte, sino el de invitar a toda la comunidad a conocer al personaje fallecido para honrarlo. Explica Andruchow que “Si bien la arquitectura de estos catafalcos era importante; el programa iconográfico que lo acompañaba tenía un rol muy destacado porque estructuraba el perfil simbólico del muerto” (2008: 192). La pira de Isabel que describe Bastidas es una imagentexto, no solamente en esta introducción compuesta por el poeta, sino desde su presentación al pueblo durante la fiesta luctuosa. Al montaje no le bastaba con la imagen “en cuerpo entero” de la reina, sino que era necesario hacer visible un itinerario de enclave textual

sobre sus valores morales, sociales y políticos; y para ello se utilizó el verso escrito. Este ensamblaje requería ser multiartístico, tal como argumenta Andruchow: “utilizaban un léxico complejo para la narrativa alegórica, con motivos y temas tomados de las Sagradas Escrituras, de la mitología, de la literatura antigua y de los libros de emblemas” (2008: 192). Este texto de Bastidas cuenta también con la transcripción de todos los cuartetos que se compusieron para cada una de las virtudes de la reina. La disposición de los versos tiene una carga visual especial: se escribe en mayúsculas la virtud a modo de título: FIDES. Le sigue un versículo bíblico en latín y en cursivas: *Ego hux in mundum veni, ut omnis qui credit, in tenebris, non ambulet. Ioann. 9.* Y se concluye con el cuarteto. Son dieciséis virtudes que se escribieron sobre tarjetas dispuestas a los pies de la pintura. Nuevamente, este montaje no es explícito, el resto de elementos como el mismo fuego y algunos objetos escultóricos efímeros como los atributos de la monarca, forman una escena sobrecogedora que debe leerse en conjunto. El poema, en este caso, sirve para reproducir y contener en el tiempo una referencia que desde su origen fue imagentextual.

Este carácter dramático y teatral, sin embargo, no tiene que estar asido a una experiencia festiva real. Momentos celebratorios en los que las imágenes y circunstancias son nocionales, es decir que existen únicamente en el argumento poético, también cumplen con las condiciones de la imagentexto festiva: movimiento, transformación y ostentación. Ejemplos de ékfrasis nocionales, pero de fiesta, están en dos poemas de Evia que plantean las escenas tradicionales del nacimiento de Jesús y de la “Expectación del parto de la Virgen”, en ambas la imagen central es Jesús y María respectivamente. Estos elementos se retratan como objetos movibles y que cambian rápidamente. En el segundo poema María incluso es llamada “esfera” y se detallan sus repentinas acciones, siempre infundidas de dramatismo:

Suspiros vierte a los aires
 Su abrasado corazón,
 Que el aire de sus suspiros
 Quiere acrecentar su ardor.
 (Evia, 1975: 219)

Aunque Domínguez Camargo en su *Poema Heroico* no cuente con referencias ekfrásticas festivas muy claras, sí existen momentos de la narración que se nutren de un carácter teatral. Al inicio del primer canto hay una referencia a una pira, al tratarse este canto de un resumen de todo el poemario, es probable que sea la del mismo San Ignacio. Sin embargo hay una sección que describe el bautizo del santo:

La opulencia excedió para el Bautismo
 Límites a la pompa, cuya fuente
 Mucha cátedra es en poco abismo
 (XXVI. Libro Primero, Canto Primero)

Estos versos, como con los ejemplos de fiestas reales en Quito, aluden a lo mismo: la “pompa” y la “opulencia” como partes indudables de una celebración de vida como el bautizo del santo fundador. Más tarde, en el mismo canto, a propósito de la concurrencia al Bautizo, se mencionan “sacros cristales”, “tazas débilmente cristalinas” fabricadas en China y un “escudo”. De estos objetos de repente se construyen descripciones extensas que, tal como hizo Homero con el escudo de Aquiles, abren microcosmos independientes enmarcados en una subnarración. Pensar en fiesta barroca es pensar primero, en cantidad; segundo, en repleción. Esta repleción allana las dimensiones del espacio, del color, del volumen, del sonido, del texto y de la imagen. Se plantean dos certezas a partir del análisis de las ékfrasis de fiesta: en primer lugar, la imagen poetizada a partir de la fiesta es particularmente distinta a la imagen en quietud sobre todo porque está atada a una dramatización colectiva que tenderá a la alteración de la imagen misma, en fondo y forma. En segundo lugar, las nuevas condiciones espacio temporales de la imagen en la fiesta hacen que en los poemas estas ékfrasis no detengan el tiempo (como lo hacen la mayoría de

ékfrasis atributivas o nocionales). Acometida la fase de indiferencia, ya entre la esperanza y el miedo, no se produce la quietud y el tiempo no se detiene. Esta imagentexto festiva, por tanto, no llega a producir miedo, se mantiene siempre en la esperanza, mantiene el tiempo en vilo. El fin último de las imagentextos que nacen por la fiesta es la *memorabilia*. Puesto que las referencias no son perennes⁹ y se circunscriben a un contexto efímero, es en el texto poético que sobreviven y quedan grabadas para la posteridad. En muchos casos es únicamente gracias a la poesía y a la palabra que ha quedado constancia del manejo y existencia de ciertas imágenes durante la fiesta barroca en Hispanoamérica, cuyas características son particulares pues a veces exceden a los preparativos que se hacían en la Península.

⁹ Muchas de ellas como las piras y la arquitectura de fácil desmontaje existen sólo para y durante la fiesta.

Capítulo III

El fermento de la ékfrasis: ¿desde dónde?

Habiendo revisado las tres principales estrategias de producción ekfrástica en un período agitado como el barroco colonial americano, resulta útil anotar qué elementos permiten que este objetivo, ya sea el de edificar, el de incitar a la reflexión o el de dejar registro de una imagen en la fiesta, sea cumplido. Es cierto que una gran cantidad de los poemas dentro del corpus analizado son de carácter genérico o asociativo, en tal caso no se puede hablar de un objeto sobre el que el poeta actúa. No obstante, para otro grupo de poemas referenciales o nocionales, se apunta una tendencia. La ékfrasis muy tradicionalmente se describe como la relación entre el texto y la imagen, siendo ambos productos artísticos. Como se revisó en el Capítulo I, la teoría desarrollada en torno a esta relación ha ido ampliándose y llenando sus vacíos, por lo que también se ha complejizado. Ya no se trata, por lo tanto, de un modelo de reproducción textual de un cuadro o una escultura. Los tres poetas: Bastidas, Evia y Domínguez Camargo, comparten el interés por interpretar y crear objetos en un marco textual, aunque estos objetos no sean siempre artísticos. En este capítulo se diferenciará el uso de distintos tipos de objetos para hacer ékfrasis, esto con el fin de probar que en todos los casos la relación multidimensional y la creación de imagentexto es igual de poderosa y persuasiva, lo cual a la vez encaja con un propósito particular en cada poema.

a. El objeto artístico

Antonio Maravall en “La Cultura del Barroco” reflexiona sobre el uso de la imagen visual en las técnicas de difusión y educación de las sociedades del Barroco, y llama a la cultura desarrollada en ellas una “cultura de la imagen sensible” (2012: 393). La naturaleza propagandística de la época permitió el uso de la imagen para distintos fines masivos. Más adelante Maravall concluye que esta imagen, considerada el medio de mayor eficacia, no está ahí

para conceptualizarse o adoptar contenido semántico externo pues su función es mucho más práctica: el concepto se vuelve imagen y en esa envoltura, se difunde. El proyecto sobre el “ver”, generada a partir de la Contrarreforma, habilita una relación emocional entre imagen y espectador/usuario que en España y sus colonias es extremadamente empática pues involucra directamente a la comunidad y al objeto divino: “la ideología de comunidad espiritual y de empatía con Cristo y los santos promovían formas de ver que involucraban la participación comunal, la reacción personal y una respuesta emotiva al estímulo físico de los cinco sentidos” (Meyers, 2010: 61).

Como se rescató en el capítulo anterior, la funcionalidad comunitaria del objeto es la que realmente inspira y conmueve a los poetas. Las décimas que Antonio Bastidas dedica al bulto de San Francisco Javier por ejemplo, empiezan con una descripción detallada: “con los pies bañados en sangre, como cuando caminaba por la India” (FNC, 1989: 187), algo que es común en las ékfrasis a partir de objetos artísticos, pero de a poco el protagonismo en el poema recae en la utilidad que tiene el objeto para la sociedad quiteña, especialmente por su naturalismo. Calificándolo de “trofeo”, Bastidas rescata la labor de dos personajes urbanos: la del artesano, quien moldea la virtuosa imagen; y la del presidente, quien además de tomar la acertada decisión de encargar la imagen, es capaz de otorgarle vida.

Y si de Arriola a la idea
se delineó aqueste bulto,
hoy con más que humano indulto
nueva vida se granjea:
pues bien pueda ser que sea del artífice la mano,
más su afecto pudo ufano introducirle el aliento
(FNC, 1989: 187)

El poema funciona como un anuncio sobre la novedad del bulto que llega a la ciudad. Del poema se deduce que la comunidad quiteña debe estar agradecida por la imagen pues, en palabras

de Bastidas, ésta se vuelve un patrimonio, mientras que Martín de Arriola adopta un rol heroico. El objeto artístico es levemente descrito, pero para Bastidas es esencial dejar en claro tres aspectos sobre él: es tan natural que conmueve al espectador hacia “el gozo y la pena”; es un objeto local que está a disposición de esta audiencia para que atestigüe por si misma las sensaciones producidas por el objeto; y sobre todo, esa naturalidad e imponencia son efectos labrados en territorio americano, el escultor local se lleva parte del crédito pues las deseadas sensaciones causadas por la imagen vienen de su “diestro pincel”, el resto del crédito le corresponde al líder de esta sociedad colonial, el presidente de la Audiencia quien sabe “obrar a lo soberano” cuando encarga la imagen. Al finalizar el poema, además de la mirabilia que inevitablemente se produce, también se ha generado una fuerte sensación de orgullo por haber producido y ahora ser el hogar de una obra tan importante.

El primer canto del *Poema Heroico*, aunque trata sobre los primeros años de vida del santo, cuenta con una breve introducción en la que se percibe la voz de Domínguez Camargo entregando el poema a la comunidad religiosa y agradeciendo al mismo santo, así como a Euterpe (musa griega de la música) por la inspiración. En estas primeras estrofas es interesante la manera en que se construye la imagen del poema mismo, como si éste fuere un objeto material de referencia. Esta parte utiliza lenguaje propio de las artes plásticas, como si se tratara de una ékfrasis asociativa:

Para el dictamen tuyo soberano
bronces enrubie el sol con rayo oculto
un mármol parió, y otro bruña ufano,
en que rinda el cincel el ritmo culto:
sus diamantes la India dé a mi mano,
con que escribir el título a su vulto
y porque a siglo, y siglo esté constante,
en cada letra gastaré un diamante.
(II. Libro Primero. Canto Primero)

Este hablante lírico se presenta como un artesano a quien se ha encargado una tarea, la cual a pesar de su divinidad, se labra con materiales terrenales como el bronce, el mármol y los diamantes. El verso que identifica y hace visible el producto de esta labor es el siguiente: “con que escribir el título a su vulto”. Sin embargo, este objeto, el bulto, no está hecho sólo para verse, sino también para leerse. “En cada letra gastaré un diamante” escribe Domínguez Camargo, verso con el que ilustra el quehacer literario, más allá o además de la labor plástica que en los versos anteriores se invocaba. Este objeto creado es muy vistoso, el brillo y las múltiples texturas son los instrumentos de una mirabilia detallada. La inclusión de una dimensión temática textual (el acto de escribir y las letras-diamantes) hacen de este objeto, inicialmente visual, algo más complejo: una imagentexto. La metáfora que soporta la presentación de esta imagentexto, después de esta indagación, se aclara: el poema es un bulto y el poeta es el artesano que a punta de cincel (pluma) y diamantes o mármol (palabras y letras) esculpirá su obra. Nuevamente en esta sección hay una fuerte sensación de responsabilidad social que el poeta cumple a través del arte. En versos posteriores, Domínguez Camargo menciona ser el “eco” de la voz del santo, así como el poema un medio de “fuego” o “luz” que “divulgará” la admirable historia de su vida. El poeta se adjudica el poder de narración de una vida santa, el poema es una hagiografía de enorme valor para la historia sagrada y especialmente para la historia de la orden jesuita. El “artesano”, Domínguez Camargo, reproduce esta historia a través de la poesía, pero en ella se imprimen las peculiaridades del medio americano: paisajes, costumbres, incluso personajes criollos y la esencia de una cultura popular en la que el color, el teatro y la exuberancia predominan.

Un último ejemplo está en la imagen de Nuestra Señora de Guápulo, la cual habría sido recibida en Quito con un majestuoso altar en 1644, año en que fue proclamada Patrona de las Armas Reales de España. El altar levantado en la Compañía de Jesús es el motivo de un soneto de

Bastidas en el cual se explotan tres temas. En primer lugar está la importancia que tiene el objeto artístico (la escultura) para la comunidad urbana. Como se explicaba en el primer capítulo a propósito de este texto, el poeta es el encargado de “registrar” un acontecimiento significativo como el nombramiento real de la imagen y el poema es el medio difusivo. De hecho, la segunda estrofa es una apología y un memorando de la tarea literaria que es tan importante para dejar constancia escrita del poder de la imagen.

¿Admírate el ingenio, la agudeza
del verso, y jeroglífico elegante?
(FNC, 1975: 159)

El segundo tema sigue teniendo como referencia a la imagen de Nuestra Señora de Guápulo, en este caso se rescata la función social de la imagen referencial. El “blasón” de María se convierte otra vez en un “patrimonio” nacional que une a la península con una de sus colonias y naturalmente es motivo de orgullo. En un segundo momento, la referencia deja de ser la imagen escultórica y empieza a ser el altar consagrado en su honor. Hay que considerar que en este poema hay dos objetos referenciales: el primero es la imagen de Nuestra Señora de Guápulo y el segundo es el altar. El poema toma una forma espiral que se desenvuelve guiando al espectador primero desde afuera, desde el altar y en la última estrofa lo lleva al motivo de ese altar, es decir a la imagen de la Virgen.

De servir a MARÍA el gran deseo;
siendo heroico blasón, que nos abona,
venerar de Filipo la corona.
(FNC, 1975: 159)

La imagen es una evidencia material de la lealtad quiteña a la monarquía española y sobre todo del valor de un objeto quiteño para la Corona. El hecho de que la palabra “MARÍA” se escriba con mayúsculas es un acento a la doble referencialidad ekfrástica, pues la introducción

del poema es en cambio literal en su dedicación: “Al altar”. Pero este detalle también resalta el enfático nombramiento de la imagen local; no es una representación de María, sino la única María de Guápulo que es reconocida y venerada tanto en América como en Europa. El tercer y más importante tema es el del efecto que Bastidas quiere producir, este efecto recreado es el que un espectador al azar sentiría frente al altar: detenimiento, asombro y engaño a la vista.

¿Qué te suspende el paso, caminante,
de ese erigido emporio de belleza?
¿es acaso el aliño, la riqueza,
tanta perla, rubí, tanto diamante?
(FNC, 1975: 159)

Bastidas pide al lector (con imperativos) admirar y prestar mucha atención a cada elemento del altar. Este recuento del efecto paralizador del majestuoso altar (ya la referencia deja de ser el nuevo blasón real) abarca la mayor parte del soneto e interpela al lector directamente. La advertencia es también muy tentadora, el poeta parece estar invitando al lector a volverse espectador, en este caso no sólo del altar, sino también de la imagen. El itinerario adecuado de este tipo de poemas habría sido el de persuadir al lector a ver en la realidad las imagentextos de la poesía y con ello a la vez se cumplía con un deber social.

El objeto artístico es el más clásico de las fuentes ekfrásticas y también, como menciona Maravall, es la clave dentro del programa visual de difusión y educación cristiana del siglo XVII. Los poetas que crean a partir de esta categoría de objetos están cumpliendo una función social determinada, en realidad están recontando la utilización de la imagen en el medio social. ¿Para qué y cómo se usó el altar a Nuestra Señora de Guápulo? ¿Por qué es importante que llegue a Quito el bulto de San Francisco Xavier? Los poemas, por lo tanto, registran la trascendencia de la imagen artística durante el ritual colectivo, pero este registro no se reduce a un ejercicio de catálogo. Los poemas y las imagentextos creadas en ellos no son meras imitaciones, son objetos

hechos en la memoria del poeta y están visualmente delimitados. El motor principal de estos objetos híbridos es el mover al lector, el orgullo y la celebración por las imágenes son parte de esa interpelación. La mirabilia de la imagentexto ekfrástica enfatiza la visualidad, la plasticidad (muchas menciones de materiales, elementos decorativos y texturas) y sobre todo la capacidad de asombro que la estética barroca produce en una audiencia.

b. El edificio

La edición de 1666 del “Poema Heroico a San Ignacio de Loyola”, póstumo y publicado en Madrid, cuenta con un prólogo del Dr. Antonio Navarro Navarrete, seudónimo que usó en varias ediciones el guayaquileño Antonio Bastidas. Esta sección, dedicada a Fray Basilio de Rivera, agustino ilustre de Quito, empieza con la detallada descripción de un templo, el Convento de San Agustín en Quito:

Bien lo publica este suntuoso templo, hallándose más ventajoso con tus reparos, que si lo hubiera sacado de sus cimientos; pues enmendando sus defectos, ha hermoseado su arquitectura. Su adorno lo publica mejor; pues desde la Capilla Mayor al Coro todo es un ascua de oro en hermoso laberinto de lazos, admirando la vista, entre lo artificioso de su escultura, primores del pincel, esmeros del ingenio. (...) Si vuelvo al Altar Mayor quien no admira aquella hermosa y espaciosa lámpara que, en el peso y grandeza, sustituye por muchas; tan costosa en todo (...) apenas habremos dejado sus umbrales, cuando nos llamará la vista aquella hermosa portada. (Navarrete, 1666: Introducción)

En esta sección el narrador se mueve, no en un orden lógico (empezando en la puerta y terminando en la sacristía, por ejemplo), sino armando un recorrido planeado que empieza en la Capilla Mayor, camina al coro, al altar, por la nave y sale para apenas en este momento admirar la fachada. Bastidas es en el texto un guía conocedor que requiere de un itinerario particular para “hacer ver” a su espectador la monumentalidad del templo y causar en él una emoción específica. Cuando llega (y termina el recorrido) en la portada, dice:

Y todo este conjunto, por medio de los ojos y oídos, embarga la voz, llama la admiración y el pasmo.

Como sucedía con la imagentexto formulada por Domínguez Camargo en las primeras estrofas del *Poema Heroico*, esta reconstrucción mental del edificio también es una imagentexto que se ve y se lee, se imagina y se escucha su descripción, con los ojos y los oídos. El poeta-guía reconstruye la referencia con sus palabras para que sea vista de cierta manera, es importante para él empezar en la Capilla Mayor y pasar al Coro porque, según la narración, estos son los lugares que en más oro y decoración se revisten; mientras que los espacios siguientes son menos dramáticos hasta llegar a la fachada, donde nuevamente hay bastante decoración y elementos que ver. El recorrido tiene una ambientación teatralmente barroca, literaria incluso: una llamativa introducción, un desarrollo metódico y un clímax o resolución estruendosa.

La forma en que se erige esta narrativa orientadora responde a la impresión personal que el autor tiene frente al edificio; su narración o reedificación es un ejercicio de recreación mental que parte de su propia experiencia. Lo que se erige frente a la audiencia lectora es un palacio de la memoria, es decir un espacio artificial paralelo al real, con lo cual regresamos al tema de la imagentexto como reemplazo del original. En este caso, Bastidas ha levantado, en el texto, un espacio visual complejo y múltiple que, sin embargo, es subjetivo. Cada habitación a la que el narrador entra, e invita al lector a entrar y ver, sirve como una plataforma para el asombro. La caminata mental emprendida desde la Capilla hasta el altar se recubre de oro y es extremadamente incitante debido a la cantidad de elementos, bultos, pinturas y decoración que atacan al espectador sin tregua por “lo artificioso de su escultura, primores del pincel, esmeros del ingenio”.

Los poemas festivos de Antonio Bastidas suelen también armar escenarios en los que aparecen templos y en los que a la vez se sintetiza el escenario urbano barroco. El poema “A la

solemne fiesta de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, que en el Convento de Santa Clara festejaron sus religiosas hijas” (Flores amorosas, 2000) resume los eventos de la fiesta que se llevó a cabo en el Convento de Santa Clara de Quito en conmemoración del acontecimiento bíblico. Si bien la mayor parte del poema es un elogio a María y a Santa Isabel, hay dos instancias del texto en las que se confecciona un espacio físico de actuación civil y eclesiástica. Primero, cuando se describe la entrada del pontífice al templo, la audiencia se levanta, se emociona y empieza la fiesta/misa dentro de este espacio. Por otro lado, están las intermitentes referencias a la decoración y al esplendor del templo, preparado para la ocasión y transformándose en la imagen artificial que, como se discute en el segundo capítulo, se activa en ocasión de la fiesta barroca.

El barroco es urbano, es por esto que se acerca a un tipo de ciudad moderna donde la vertiginosidad convive con la cotidianeidad. Al mismo tiempo, la organización social “sucede” en el pueblo: los palacios, los templos ostentosos, los centros de administración y control, así como los centros residenciales están en una misma área. Todos estos factores hacen parte de una “gran ciudad”, y aquello a la vez permite que se desarrollen acontecimientos masivos, populosos, dinámicos y teatrales. Una de las estrofas del poema de Bastidas constata que aquel carácter dramático, propio del Barroco, es la esencia de la vida popular y que se traduce y trasmite abiertamente en el continuo movimiento, transformación y vistosidad de sus edificios:

El teatro de estas glorias,
(que fue de Clara la Iglesia)
Con novedad dispusieron,
Y aliñaron con grandeza.
(Bastidas en Flores amorosas, 2000)

La mención del teatro en estos versos alude a su función social. El teatro es un medio perfecto para el desarrollo de la cultura barroca porque su forma es moldeable. En este tiempo,

apunta Maravall, el teatro es un soporte para la “novedad, la invención y el artificio” (2012: 357). Como pasa con la fiesta, el teatro dentro de un espacio determinado (el Convento de Santa Clara), debe ser montado con minuciosidad (“aliñaron con grandeza”) y siempre proponiendo suntuosidad, buenas dosis de decoración y monumentalidad. La arquitectura en la ciudad barroca, especialmente cuando se ponen en escena teatralizaciones en los templos religiosos, funciona como “escaparate” de la corpulencia visual propia de un pueblo. Así lo menciona Bastidas sobre la fiesta en el Convento (que, sin embargo, debió haber sido celebrada por lo alto también en el resto de la ciudad):

Si así embarga la atención
De un objeto la grandeza,
¿a qué no obliga la pompa?
¿lo eminente a qué no fuerza?
(Bastidas en Flores amorosas, 2000)

Las preguntas retóricas en esta estrofa informan sobre el desenfreno permitido en estas instancias teatrales del urbanismo barroco. En el momento en que se instala la fiesta, el tiempo y los espacios se vuelven elementos de escenas y actos donde “se vale todo” (hasta donde la moralidad lo permita, sin duda) y en función de “embargar la atención”, los participantes se preguntan: ¿a qué no obliga la pompa? La respuesta es a nada, el extremismo barroco se vale de muchos recursos para manifestarse. Lo mismo pasa con la imagentexto cuyo sustrato visual es el edificio. Es curioso anotar que tanto la imagentexto de San Agustín como la del Convento de Santa Clara siguen un patrón que empieza con descripción y termina con un tono celebratorio. Estas últimas líneas que elogian al edificio como un producto local majestuoso incluso parecen fuera de contexto porque son esquemáticas y directas, no puede hablarse de ellas como si fueran tan solo un panfleto, pero sí promocionan un sentimiento de dignidad colectiva que alude a las habilidades y lujos de esta “patria chica”.

En el *Poema Heroico*, la arquitectura tiene un papel fundamental en varios cantos. Por ejemplo, en el Canto Tercero, Domínguez Camargo describe el monte de Monserrate como si se tratara de un templo de piedra. En la primera estrofa en la que el santo encuentra el monte, se la compara con una “atalaya” debido a su altitud. Esta primera comparación tiene como correspondencia un elemento arquitectónico:

El templo, a quien eleva así supremo
que albergado en su pecho ilustremente,
el firmamento escolta, ya atalaya,
si más allá del cielo mundos haya.
(LXIV. Libro Segundo, Canto Tercero)

Después, sin embargo, la voz lírica describe cada espacio del monte como si este estuviera dividido en recamaras para cada animal y planta:

En la grieta menor del risco herido
del desgarró de un rayo, a la culebra
trinchando ve el lagarto
(LXVIII. Libro Segundo, Canto Tercero)

O, por ejemplo:

La vecindada tórtola en el tronco,
A la pluma da el pico, y al gemido.
(LXIX. Libro Segundo, Canto Tercero)

Nuevamente cada sección del templo-monte, habitada por un personaje, no es una escena estática. Los animales se mueven y realizan acciones variadas, reflexionan o son parte de mini narrativas moralizantes o fábulas. El remate de este recorrido por el templo-monte enfatiza, como hasta ahora ha sido perfectamente común, el efecto que produce la grandiosidad del edificio:

La opulencia del templo envidió a Ignacio
A tributos de mármol, el instante
que, sin dejarle a descartarse espacio,
sus opulencias le arrojó delante;
la vista se subió con el palacio
hasta el cielo, y cansóse en lo distante
(LXXI. Libro Segundo, Canto Tercero)

Este palacio mental, a diferencia de San Agustín en el texto de Bastidas, es una ficción que se imagina y se edifica con una utilidad simbólica: el monte natural es visto como edificio opulento de mármol porque es el espacio en el que se llevará a cabo la transformación de Ignacio, de ahí que la última acción del santo en esta sección sea la de mirar al cielo, esto después de haber sido deslumbrado por la suntuosidad del monte. No obstante, hay otra posibilidad: para 1657, año en que el poeta se encontraba en su territorio natal terminando el *Poema Heroico*, se inauguraba en Bogotá la Basílica del Señor de Monserrate. La naturaleza de la imagentexto en el *Poema* es dual: hay una aleación entre la referencia natural, es decir el cerro; y el edificio, el templo suntuoso y brillante. Es posible que la imagentexto de Dominguez Camargo haya perseguido esa ambigüedad referencial de manera que no se pierda la historia tradicional, pero localizándola en un contexto local. Hacer del monte un templo, este templo recién inaugurado en Santa Fe de Bogotá, es una estrategia ingeniosa y sutil de criollizar la narrativa hagiográfica. Por otra parte, el poeta bogotano dispone del vocabulario y de imágenes derivadas de la arquitectura para hacer una alegoría sobre el proceso de desarrollo físico y espiritual del santo. En una sección sobre su desarrollo, el mismo San Ignacio es retratado como un arquitecto que labra su edificio o templo (a sí mismo) a medida que crece:

Arquitecto muró de fácil tierra
 Los que ya edificó frágiles techos;
 Que así su edad desayunó la guerra
 (LXXV. Libro Primero, Canto Segundo)

Esta hermosa imagen de Ignacio “murando” con tierra su templo-cuerpo, aunque con más detenimiento y menos detalle, también invita al lector a entrar a un edificio grande y complejo, con compartimentos dinámicos en los que suceden cosas. Más adelante, con el “templo” ya constituido por eventos como la guerra, mencionada en la estrofa citada, el arquitecto decora y remodela. Como en una fiesta, el templo-cuerpo se prepara para recibir a Cristo:

El Templo deja, más el alma asida
 A cada jaspe, a cada losa fría;
 Y entre la sombra busca mal tejida
 A Cristo pobre su terneza pía:
 Que si gala del cielo bien lucida
 A Ignacio viste Cristo en este día.
 (C. Libro Segundo, Canto Tercero)

El momento en que el alma se adhiere a las “losas frías” del suelo de este templo, es cuando se produce la comunión. El acontecimiento “sucede” dentro del templo por lo que no faltan las joyas y la gala, hay una fiesta interior, una “gala del cielo bien lucida” que se muestra y visualiza en el templo-cuerpo de Ignacio, finalmente terminado.

c. El objeto natural

El “still moment” o “momento de quietud” al que se refiere Tom Mitchell en “Picture Theory” es el mecanismo o fase en que la palabra, ya en proceso de unión a la imagen, detiene el “movimiento de la temporalidad lingüística” (1994: 154) para dar paso a una matriz espacial desde dónde el lector ya no sólo lee, sino que “ve”. Un desafío a la teoría ekfrástica clásica es la mención de este detenimiento en el tiempo pues la descripción lineal no permitiría paralizaciones textuales. Pero el desafío también está dado por un tipo de objetos que sin ser artísticos, son tratados por los poetas como tal, y que sin embargo también detienen el tiempo. El objeto natural, ya sea referencial o nocional, es una valiosa fuente de ékfrasis que logra revertir el proceso de creación. En este caso, el poeta ve, pero al tratarse de un elemento no canónico o a veces sólo imaginado o recordado, la reproducción textual no solamente describe o representa, sino que presenta. Esto último cobra vital importancia considerando el contexto de producción de los poemas analizados pues la representación natural en el barroco pasó de ser un campo creativo menor a ser casi un género aparte de la poesía en general, como lo anota Meyers: “Poetas como Soto de Rojas y Luis de Góngora abandonaron la tendencia poética medieval de minimizar la

naturaleza, e incluyeron descripciones de ésta y del mundo natural cada vez más imaginativas” (2010: 67). Los poemas en esta sección tienen su base visual en la naturaleza, pero es en los versos que finalmente se vuelven imagen pues el poeta recrea los espacios y escenas que en la realidad no se observan tan minuciosamente. En estos poemas, aunque pueda parecer muy tentador, la palabra no solamente guía la mirada, las palabras pintan una imagen, un paisaje por ejemplo, que antes de la poesía era un espacio disperso sin magnitud, delimitación, ni orden. Es en la poesía que esta imagen se condensa y se activa, y es el poeta quien toma la posición de pintor que se enorgullece de una naturaleza circundante, abundante, rica, colorida e ideal para escenificar composiciones complejas como las que proponen.

Después de que el reconocido fray español Juan de Rivera falleciera, como era costumbre, en Quito se le rindieron homenajes. Con ocasión de esta fiesta fúnebre, Antonio Bastidas compuso dos poemas. Ambos empiezan con la palabra “Pintóse” por lo que desde el primer momento el poeta ejerce una función extra-descriptiva: él crea la imagen que después poetiza. Los dos poemas pintan escenas detalladas, la primera: “un arroyo, cuyas riberas estaban muradas de flores, íbalas pisando la muerte, y las que este ajaba con sus huellas, un jardinero las levantaba con sus manos, y daba vida con sus lágrimas” (Bastidas, Flores Fúnebres, 2000). La escena se delimita claramente como en un cuadro, el lector puede ver la imagen del arroyo con orillas repletas de flores, en ese paisaje se incorporan dos personajes antagónicos, la muerte que marchita las flores y el jardinero humilde que las revive. Tras esta introducción, el poeta, muy explicativo, detalla que el epigrama está dedicado al difunto de parte de Fray Basilio de Ribera. Los siguientes versos son un lamento en los que la muerte reaparece como villana:

Huella la muerte cruel (pero, ¡oh qué en vano!)
tanta belleza, y flor en la Ribera;
mas las mejoras hoy su Primavera

con llanto tierno, con tu culta mano.
(Bastidas, Flores Fúnebres, 2000)

La mención de la “ribera” marchita es una manera ingeniosa de hacer referencia al difunto, de apellido Ribera (el que además comparte con el feudo que ha ordenado esta composición). El final es optimista y vuelve a mencionar a las flores pues estas son ya un *leitmotiv* de la imagen pintada. Esta imagentexto, a pesar de pintarse con detalles, personajes y en un paisaje demarcado, también enmarca una narrativa en la que la muerte se mueve y actúa.

La siguiente imagentexto o pintura textual es la de una Sierra de dos montañas, en una de ellas se levanta una Cruz, en la otra sobresale un girasol que se mueve de un lado a otro siguiendo a un “Sol con alas”. Nuevamente, no sólo se ilustra una imagen muy colorida y detallada, sino que también es un cuadro surreal, onírico, donde los elementos-personajes tienen personalidad. Por ejemplo, los primeros versos son apostroáficos, le hablan a la Sierra que vuela hacia el sol, pero ésta tiene una motivación clara:

Sierra pasas de vuelo,
donde te espera tu esposa,
y con ala presurosa
lo arduo escalas de este Cielo
(Bastidas en Flores Fúnebres, 2000)

Los versos restantes describen el viaje al Sol que la Sierra, metáfora del difunto, cumple después de su muerte. El final vuelve a ser entusiasta debido a que el girasol, ahora como la ninfa griega Clicie¹⁰, se encarga de acompañar al difunto en su trayecto:

Pero no, que si triunfante
eres Sol de ese Zafiro
quieres, que en eterno giro

¹⁰ En la mitología griega, Clicie fue convertida en girasol por los dioses pues esta consumía su vida enamorada de Helios sin ser correspondida.

Clicie te siga constante
(Bastidas en Flores Fúnebres, 2000)

En ambos poemas se advierte el momento de “quietud” ekfrástica. Puesto a que las escenas se circunscriben a un espacio y sobre todo a una situación determinada, esta última se ilustra mediante los elementos naturales: las flores y el agua, o el relieve montañoso y el sol. A través de la confección compleja de la escena, las dimensiones emocional y estética están expuestas como parte de un mismo producto. Los poemas son imagentextos absolutos, el lector/espectador lee los versos e inevitablemente ve sus elementos ensamblados en un espacio material. Sin duda esta tendencia de creación poética responde a que, como apunta Maravall, el “hombre barroco (...) no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación” (2012: 394). Esta fórmula tiene un muy práctico nivel de aplicación al campo visual, para imaginar primero hay que haber visto.

Ejemplos igual de claros de la incidencia de esta naturaleza barroca están en la poesía de Jacinto de Evia. Al tomar objetos de la naturaleza, nuevamente el poeta detalla una escena de la cual pueden reconocerse límites, colores y formas. Sin embargo, estas topografías no se cierran en sí mismas sino que sirven de excusa para descubrir un tema poético profundo, generalmente relacionado con el amor, la belleza y demás temas universales. Por ejemplo, en el poema titulado “A dos arroyos que nacen de una peña, y a otro que se destila de otra en forma de lluvia” Evia dibuja un esquema bastante simple de una colina de la que nacen dos arroyos. Lo interesante es que en el poema se personifican a todos los elementos naturales, y el retrato se vuelve una alegoría sobre el proceso de maternidad. En cada estrofa se introduce a un personaje, primero a la peña que sufre el parto de los arroyos; las ninfas, que le ayudan en la “tragedia”; a los arroyos,

que ya nacidos se sienten altivos y empiezan a brotar apasionadamente mientras la peña/madre pierde voz y se parte en dos; un río que siente envidia del caudal de los recién nacidos; y finalmente otra peña que asustada por el evento y la desdicha de la peña empieza a “trasudar” otro arroyo menos caudaloso en forma de gotas o “lágrimas”. La segunda mitad del poema discute el significado de esas lágrimas:

Lágrimas serán sin duda,
con que su malogro endecha;
que llanto aún de un pedernal
saca la desdicha ajena.
(FNC, 1989: 265)

Esta estrofa, que carece de descripción, marca el punto de quiebre en que el poema deja de ser un boceto de paisaje y se vuelve una reflexión filosófica sobre la compasión y el dolor, así como una alabanza al sacrificio materno en pos de la creación de belleza. La escena, por lo tanto, deja de moverse y en su detenimiento permite la formulación poética. En el poema “A un puquio, o manantial, que se halla en el Valle de Lloa, a las raíces del monte de Pechinche” se cumple la misma lógica: construir un universo natural para metaforizar la discusión de cualidades o defectos humanos. En este caso la soberbia se representa en la figura de un puquio de “cristal” que al no haber tocado nunca la tierra se siente superior al resto de elementos de su paisaje.

De tan soberbio presume,
que desconoce la tierra,
y en los altos repetido
esfera en el aire anhela.
(FNC, 1989: 261)

Este poema, a diferencia de los revisados anteriormente, tiene una referencia real. Esto da pie a confirmar que el poeta vio el escenario o paisaje y que el tropo ekfrástico en el que los elementos naturales cobran vida y tienen personalidades, responde a un proceso de observación marcado por el asombro. En el poema, la idea de estar viendo algo bello o deslumbrante es

omnipresente y es el motor de la narrativa pues sin esa belleza natural, los elementos ni siquiera fueran transformativos o capaces de personificarse.

En este caso, la historia del puquio altivo sorpresivamente se resuelve ignorando una fórmula moralista: el manantial se vuelve muy popular por su hermosura y es admirado por el resto de personajes naturales. El poeta reconoce la belleza del objeto natural, lo ubica con orgullo en el espacio y lo compara con un Parnaso para después justificar su fama:

Y en los dos montes de Quito
su Parnaso repitiera
(FNC, 1989: 261)

Esto quiere decir que el poema-fábula no es “edificante”, sino una especie de prosa poética ingeniosa y satírica, detalles que se hacen notar en la última estrofa. El tono burlón que además incorpora referencias clásicas es la conclusión perfecta para una historia que no busca enseñar nada a nadie, sino ser una anécdota divertida sobre la presunción y también un boletín turístico de un lugar bello cercano a Quito:

Divulgue, pues, ya la fama
sus corrientes, que a su empresa
anhelaran mil Virgilios,
mil Orfeos, mil Sirenas.
(FNC, 1989: 261)

No obstante, el ejemplo más interesante del uso de elementos naturales lo entrega Domínguez Camargo. Si bien el *Poema Heroico* usa objetos de la naturaleza de diversas formas, como al convertir un monte en un verdadero templo barroco o al personificar a las plantas, es la confección de “bodegones textuales” lo que más llama la atención y refiere más directamente a la dinámica del objeto natural ekfrástico que se discute en este apartado. Son muchas las ocasiones en las que la comida, incluidas frutas, verduras y animales, protagoniza escenas de la vida de San Ignacio. Estas escenas, sin embargo, son opulentas, altamente descriptivas y a pesar de su

intensidad visual no son elementos centrales o inapelables a la historia. Siendo explícitos y detallistas, los banquetes se describen cada vez que una celebración se presenta en la vida del santo y lo obligan a verse tentado por los manjares:

Belona de la espuma y de las olas,
langostas en la mesa dan, marinas,
al paladar suavísimas ruinas.
(LXVII. Libro Tercero, Canto Segundo)

Estos cuadros desbordantes se materializan en el texto y es gracias a él que el lector puede percibir la magnitud de los banquetes mencionados. El sentido de estas intervenciones, de la misma forma que sucede con los dramáticos bodegones barrocos, es el de funcionar como *vanitas*. Esto último plantea una duda que ni en el texto se resuelve por completo, pues es posible que sea el propósito del mismo poeta mantener abierto el enigma: ¿Los bodegones en estos versos son referencias a elementos naturales que en el espacio poético existen o son referencias a pinturas? Ya se habían discutido ejemplos en los que la imagentexto recreada es el poema mismo como objeto; en este caso hay una referencia ambigua, compuesta de elementos naturales como frutas, legumbres y animales, pero que se presentan sobre una mesa con un tono fastuoso y claramente escenificado. En el Primer y en el Tercer Libro, Domínguez Camargo incluso introduce estos cuadros como “teatro de la mesa” (LXII), las escenas preparadas detienen al lector por la cantidad de color y textura. La narración de los hechos tampoco determinan este misterio pues ponen siempre al santo rechazando la imagentexto del bodegón, generalmente Ignacio camina de largo sin siquiera ver los alimentos, otras veces hace ademanes leves de resistencia. Esto es clave en la identidad del santo, si ya en Monserrate se había deshecho de todos sus ropajes y riquezas (también *vanitas*), el repudio a los banquetes, sean estos reales o pinturas, es un símbolo de sus piedad cristiana.

Y a pesar de que este enigma perviva en el *Poema*, hay otra dimensión reflexiva que los bodegones abren. En la estrofa LVIII del primer canto se describe el festín preparado para el bautizo del santo:

El que el piélago al aire náda vasto,
en los platos es ya tan rara suma,
que al paladar su copia nunca vista
nuevas Indias de gula le conquista.
(LVIII. Libro Primero, Canto Primero)

El banquete desafía la dimensión y la variedad, también es un “teatro de la mesa”, incluso aquí es más evidente la intención de desconcertar y maravillar al espectador. Sin embargo, hay algo que en los banquetes aparece con sutileza y es su americanismo. Las “nuevas Indias de gula” son las que permiten la creación de estas opulentas escenas, muchos de los alimentos de estos festines son americanos como “pardas garzas”, aves que fueron “de Incas diademas”, entre otros. Dentro de una historia públicamente europea como la de la vida de San Ignacio se advierte que la suntuosidad natural viene de afuera. Conectando este hecho con la clasificación de *vanitas* de estas imagentextos, la opinión del poeta sobre la explotación de los recursos naturales americanos es bastante perspicaz, nuevamente el argumento se nutre del contexto local y la imagentexto se vuelve un producto que sin ser panfletario, escenifica y critica una realidad americana.

Conclusiones

Hasta aquí, se han recontado algunos de los más claros ejemplos de la peculiar imagentexto hispanoamericana del siglo XVII. Existen tres aspectos que soportan a esta imagentexto y que sobre todo la diferencian de cualquier otro ejemplar en cualquier otro contexto. Su valor literario, en primer lugar, ha sido documentalmente irreconocido. Una larga parte de la introducción del volumen “Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos” de Aurelio Espinosa Pólit está dedicada al debate sobre la denominación de poeta que Antonio Bastidas merece tener. En “Bastidas poeta”, Pólit hace una blanda diferenciación entre “literatura” y “poesía”, dotando a la primera de una esencia técnica que se diferencia de la naturaleza sublime de la poesía. Esta comparación le sirve para asegurar que debido a que Bastidas fue un “versificador” que compuso poemas casi siempre para ocasiones cívicas, su obra carece de expresión o emocionalidad superior:

“Prueba definitiva de que no cabe considerar a Bastidas como a verdadero gran poeta, es el hecho de que en el centenar de composiciones que de él conserva el Ramillete, no hay una sola que proceda de un impulso lírico auténtico, respuesta a una necesidad íntima de expresión, ni nada que nos dé un atisbo siquiera de su alma, de su concepción de la vida, del arranque superior de sus personales anhelos. En su mayoría, son versos de compromiso, y, lo que es peor, versos de certámenes, con temas fijos (...)” (FNC, 1989: 38).

Ya se había revisado la advertencia que Maravall hacía del rol del poeta en la cultura barroca, alguien cuyo oficio es inmediato pues es un registrador de hechos necesario. El problema con la poesía del siglo XVII ha sido no sólo el ignorar este detalle sino también el sumergimiento del producto poético en el contexto que, según la gran parte de la crítica literaria, influyó hasta el abuso los intentos líricos de los hispanoamericanos. A Jacinto de Evia se le acusa de lo mismo, Galo René Pérez lamenta su adhesión al gongorismo español como parte de una tendencia que privilegiaba la forma insensata: “Les deslumbró el juego ingenioso del idioma

de Góngora (...) Se creyeron en la obligación de ascender a ese recinto amurallado, (...) pero muchas veces les falló el esfuerzo. Se quedaron con lo que tenía de escorio y de adorno caedizo el esforzado movimiento” (1975: V).

Estas aseveraciones tienen alguna certeza, pero también son extremadamente limitantes. La conexión entre la imagentexto hispanoamericana y el enigma barroco que se plantea en el segundo capítulo, por ejemplo, prueba que los artilugios formales y de sintaxis que estos poetas utilizan no son un simple capricho, sino el medio para crear un dispositivo provocador para el lector. La misma incorporación de la dimensión visual en un plano textual revela una complejidad semántica que por años se ha pasado por alto. Aunque el *Poema Heroico* parece haber sobrepasado la prueba del gongorismo, el tono de los tropos de Domínguez Camargo (a pesar de su carga decorativa) es muy similar a las imágenes que construyen Bastidas y Evia, el monte de Monserrate reimaginado como un templo barroco de innumerables habitaciones fabulísticas es tan complejo y laberíntico como el drama de la peña que fecunda dos arroyos mientras agoniza en medio del paisaje andino.

En segundo lugar, aunque este punto también apoya el argumento del valor literario de esta poesía, está la implicación sociopolítica con que se escriben estas imagentextos. El ejercicio reivindicativo de lo local, como se ha visto en prácticamente cada ejemplo de este trabajo, es parte de la esencia de la imagentexto colonial hispanoamericana. Estos poetas reconocen que en su contexto, las movidas políticas precisan de estrategias de encubrimiento que la estética difícil e intrincada del barroco permite. Sobre todo con la ékfrasis a partir de edificios, los poetas imitan un itinerario del “ver” que requiere ser demostrativo inicialmente, pero celebratorio para concluir. De esta manera, los objetos y espacios que se reedifican en el poema son mostrados al lector, éste es conducido a través de o frente a maravillosos espacios que brillan y sorprenden, pero se reitera

esta grandiosidad en una última estrofa que ovaciona al objeto y sobre todo a la cultura a la que pertenece.

Aunque las imagentextos no son exactamente pasquines, en ellas hay una intención de promoción que, debido a la retórica persuasiva propia de la lírica barroca, se refleja en la constante mención y emulación de la suntuosidad y esplendor de sus referencias. La presentación del escenario americano en esta poesía es muy sugerente, al ubicar narrativas canónicas en espacios locales no sólo se desafía la tradición, sino que se declara al Nuevo Mundo como un espacio de posibilidades donde la santidad puede ocurrir. Las imágenes divinas que aparecen en otros poemas se presentan como sustitos de los originales y se celebra su naturalismo y la fantasía que propone que estas viven dejando que la historia se reescriba en territorio americano.

Por último, está el punto de inflexión de los dos cimientos de la imagentexto colonial hispanoamericana: la mirabilia. La discusión acerca de la naturaleza misma de la ékfrasis ha permitido la formulación de una teoría sobre la observación que está ligada no sólo al esencial giro pictórico de la imagentexto como recurso literario, sino también a las condiciones de producción de esa imagentexto (qué se ve, cómo se ve, desde dónde se ve y para qué se ve lo que luego se escribe). Se ha podido concluir que la mirabilia poética colonial tiene similares dosis de visualidad y de deslumbramiento; la finalidad compartida de registrar y maravillarse, como se apunta anteriormente, es parte de un proyecto político que aprovecha la estética barroca, pero para su perpetración construye y accede a una herramienta igual de híbrida: la imagentexto. La imagentexto colonial narra, registra, describe, pero también representa, se presenta y se deja ver como recurso mnemotécnico. La mejor forma en que se puede apreciar la ékfrasis colonial hispanoamericana de Bastidas, Evia y Domínguez Camargo no es a través de la filtración anti-gongorista, sino justamente en el ejercicio de decodificación que advierte el influjo de las

circunstancias sociales, de la riqueza lingüística y sintáctica, pero sobre todo de la propuesta de los poetas acerca de la mirabilia y el receptor: la imagentexto es el dispositivo que persuade a una audiencia dispuesta e interpelada no sólo a leer, sino también a ver.

Bibliografía

- (1631). *Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de San Francisco de Quito, al dichoso y feliz nacimiento del Príncipe de España don Baltazar Carlos Domingo nuestro Señor y al aniversario de la fundación de esta Noble Ciudad*. Gaceta Municipal, Año XXVI, Número 99.
- (1680). *Sermón de la Encarnación descubierto el Santísimo a la escuela de Cristo dedicado a la Santísima Trinidad, y a la Virgen de Loreto*. En ANH/Q, Biblioteca Jesuítica, Sermones, 00165, f. 91v.
- Alberdi Soto, Begoña. (2016). *Escribir la imagen: la literatura a través de la ékfrasis*. Revista Literatura y Lingüística, 33. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile. Extraído desde http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112016000100002
- Andruchow, Marcela. (2008). *Los túmulos funerarios de las fiestas luctuosas y sus alegorías visuales: el caso de Buenos Aires en el período colonial tardío*. En *Autores y Actores del Mundo Colonial: Nuevos enfoques multidisciplinares*. Salles-Reese, Verónica y Fernández-Salvador, Carmen eds. Universidad San Francisco de Quito, Georgetown University.
- Argan, Giulio Carlo con comentarios de Vargas Lugo, Elisa. (2010). *La retórica aristotélica y el barroco: el concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca*. Anales del Instituto de Investigaciones estéticas 32, 96, pp. 111-116.
- Deleuze, Gilles. (1987). *Foucault*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Espinosa Pólit, Aurelio. (1960). Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos (S. XVII y XVIII). Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr.
- Evia, Jacinto de. (1675). *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*. Madrid: Imprenta de Nicolás de Jarama, Mercader de Libros en Colección básica de escritores ecuatorianos: Antonio Bastidas, Jacinto de Evia. (1975). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Evia, Jacinto de. (2000). *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Fernández Salvador, Carmen. (2007). *Imágenes locales y retórica sagrada: una visión edificante de Quito en el siglo XVII*. Procesos: Revista ecuatoriana de Historia, 25. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Fernández Salvador, Carmen. (2008). *Palabras que pintan y pinturas que hablan. Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*. Memorias del Seminario Internacional. 8 - 11 de octubre de 2007.

- Fondo Nacional de Cultura (FNC). (1989). *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos: Siglos XVII y XVIII*. Antonio de Bastidas y Juan Bautista Aguirre. Quito: Fondo Nacional de Cultura.
- González, José María. (1999). *De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el barroco*. Revista de la historia y del presente de los conceptos políticos, año 2, No. 3, pp. 83-106.
- Homero. (1981). *La Ilíada*. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Kivédi, Aron. (1989). *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. Poetics Today 10.1, pp. 31-53.
- Maravall, José Antonio. (2012). *La cultura del barroco*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Mayers, Kathryn. (2010). *Modelos visuales y epistemología colonial en las ékfrasis icónicas del poema heroico de Hernando Domínguez Camargo*. Cuadernos de Literatura, vol. 14, núm. 28. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Extraído desde <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843026008>
- Mayers, Kathryn. (2012). *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing*. Government Institutes, Bucknell.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monegal, Antonio. (Otoño, 2003). *Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 28, No. 1, Reproducciones y Representaciones: diálogos entre la imagen y la palabra.
- Navarro de Navarrete, Antonio (ed.). (1666). *S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, Poema Heroico. Escrivialo el D. Hernando Domínguez Camargo*. Obra póstuma. Madrid: Licencia de Ioseph Fernández de Buendía.
- Osorio, Alejandra. (2006). *La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII*. Historia mexicana 55, 3, pp. 767-831.
- Pimentel, Luz Aurora. (2003). *Ekfrasis y lecturas iconotextuales*. Poligrafías: Revista de teoría literaria y literatura comparada, 4. Universidad Nacional Autónoma de México. Extraído desde <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>
- Ripa, Cesare. (1603). *Iconologia Overo descrizione di diversi immagini*. Roma: Apresso Lepido Faey.
- Robillard, Valerie. (1998). *In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach*. En *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.
- Spitzer, Leo. (1962). *Content vs Metagrammar*. Comparative Literature, Vol. 7, No. 3. Duke University Press. Extraído desde https://www.jstor.org/stable/1768227?seq=1#page_scan_tab_contents