



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

HACER POESÍA CON LA PINTURA: *FIGURA EN UN PAISAJE*, DE ANÍBAL NÚÑEZ

Alumno/a: **Alba Sánchez Fernández**

Tutor/a: Prof. D. Manuel Piqueras Flores
Dpto.: Filología Española

Junio, 2022

Índice.

RESUMEN.....	3
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	4
OBJETIVOS	4
1. RELACIÓN ENTRE PINTURA Y POESÍA.	5
1.2. CONCEPTO DE ÉCFRASIS.	6
2. ANÍBAL NÚÑEZ.	8
3. FIGURA EN UN PAISAJE.....	9
4. ANÁLISIS DDE LOS POEMAS DE “EN PINTURA”, PRIMERA SECCIÓN DE <i>FIGURA EN UN PAISAJE</i>	10
4.1. “LA DELETITTA”.....	11
4.2. “DISPUTA DE ERUDITOS ANTE EL SUEÑO DE LA DONCELLA DE LORENZO LOTTO”	13
4.3. “MELANCOLÍA”.....	15
4.4. “BATALLA ENTRE ALEJANDRO Y DARÍO EN ISSO”	17
4.5. “VENUS CON EL AMOR Y LA MÚSICA Y VENUS RECREÁNDOSE EN LA MÚSICA”	18
4.6. “REGRESO DE LOS CAZADORES”	20
4.7. “VISTA DEL JARDÍN DE VILLA MÉDICIS”	22
4.8. “EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS”	24
4.9. “CONCIERTO”	26
4.10. “VANITAS”.....	27
4.11. “LE FENDEUR DE BOIS.”.....	29
4.12. “ LA MUCHACHA CIEGA”	30
4.13. “ULISES Y CALIPSO.”.....	31
4.14. “LA BARCA”	32
4.15. “AREAREA”	33
CONCLUSIONES	34
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS WEB.....	35
ANEXO GRÁFICO.....	37

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una breve introducción sobre la relación entre pintura y arte, abarcando desde la antigüedad hasta a día de hoy en diferentes teorías en las que tiene una gran influencia filósofos como Platón o Sócrates. Así se llega al concepto de la ékfrasis donde participan elementos como la imaginación y la metáfora para la representación poética de una obra de arte. A continuación, se realiza una breve introducción de Aníbal Núñez y su poesía, contextualizado el poemario *Figura en un Paisaje*. La parte central del trabajo analiza los quince poemas que componen “En pintura”, primera de las secciones de este libro. Se lleva a cabo un estudio interdisciplinar, que tiene en cuenta no solo los procedimientos literarios sino también la naturaleza visual de las pinturas en las que se basa cada poema.

ABSTRACT.

In this project we are working in the relationship between painting and art, including from the Ancient to nowadays in different theories in which has a huge philosophical influence such as Plato or Socrates. Like this, the concept of Ekphrasis arrives, where elements like imagination or metaphor for the poetic representation of an artwork participate.

Later, there would be a brief introduction of Anabel Núñez and his poetry, in particular contextualising the poem *Figura en un Paisaje*. The main point of the the project is about analysing the fifteenth poems that forms "En pintura", the first section of this book.

There would be a interdisciplinary study, that not only consider the literary process but also paintings visual nature that based of each poem.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Poesía, Aníbal Núñez, *Figura en un Paisaje*, ékfrasis.

KEYWORDS

Painting, poetry, Aníbal Núñez, *Figura en un Paisaje*, Ekphrasis.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Este Trabajo Fin de Grado surge del interés por estudiar las relaciones entre diferentes artes. El poemario de Aníbal Núñez, *Figura en paisaje*, y en concreto su primera sección, “En pintura”, permite abordar las relaciones entre literatura y pintura. El autor ofrece una visión subjetiva de lo que muestra los diferentes cuadros elegidos. Por ello, es importante profundizar en cada uno de los detalles que se observan y hacer un ejercicio de investigación más detallada. Es de especial interés poder llegar a reflexionar desde un punto imparcial, el significado de cada obra y como los distintos espectadores pueden interpretarlo. Como podrá comprobarse, los poemas de Aníbal Núñez analizados no se pueden sin sus referentes pictóricos, pero a su vez, estos poemas aportan una nueva forma de entender cada una de las pinturas.

OBJETIVOS

- Estudiar el poemario *Figura en un paisaje*, de Aníbal Núñez, desde el concepto de écfrasis y desde la interdisciplinariedad.
- Entender *Figura en un paisaje* en el contexto de la obra de Aníbal Núñez.
- Abordar la representación de la relación entre poesía y pintura en *Figura en un paisaje*, en concreto de su primer apartado: “En pintura”.

-

METODOLOGÍA

El presente Trabajo Fin de Grado se lleva a cabo mediante un análisis interdisciplinar, que tiene en cuenta conjuntamente las aportaciones de la historia del arte y de la filología. Toma como centro fundamental el concepto de écfrasis, y lleva a cabo un análisis literario de los poemas de *Figura en paisaje* tomando en consideración los referentes pictóricos de la obra.

Siguiendo esta base, en cada uno de los poemas se ha realizado una pequeña biografía introductoria del artista de la obra pictórica, para ello principalmente han servido de ayuda recursos electrónicos como Dialnet, libros en formato digital y el apoyo de libros físicos de la Universidad de Jaén, de la Biblioteca provincial de Jaén y propios.

Por otro lado, se hace referencia de diferentes tópicos literarios que tienen vinculación con lo referente al análisis literario del poemario *Figura en paisaje*. Para ello se han usado generalmente libros o artículos científicos como es el caso de la tesis doctoral por parte de Joaquín Álvarez Herrero (2005).

INTRODUCCIÓN

1. RELACIÓN ENTRE PINTURA Y POESÍA.

Desde la antigüedad hasta día de hoy las relaciones entre la poesía y la pintura han sido uno de los temas más reflexionados a lo largo de la historia.¹ Según indica Galí,² Sócrates abrió un debate acerca de las relaciones que existían entre poesía y pintura. Para Platón la poesía debía ser condenada por ser incompatible con la verdad y la razón. En cada uno de los argumentos que daba, Sócrates lo entendía como si la pintura fuera una simple ilustración en el que Platón obligaba a la poesía a contemplarse.

El primer ataque que da Platón a la poesía se apoya fundamentalmente en la caracterización del pintor, el poeta es señalado como “imitador”. Dentro del diálogo del ateniense con su maestro (probablemente ficticio), Sócrates insistirá en que ambos oficios están lejos de lo que es la verdad absoluta, debido a que el pintor se limita a plasmar en un lienzo lo que cree que la poesía transmite y a su misma vez la poesía intenta imitar lo que el pintor ha plasmado.³ El pintor se clasifica como un artífice, calificado como “sorprendente y prodigioso” pero Platón lo define como un ser ignorante ya que puede engañar a los niños y necios haciendo que algo irreal parezca la absoluta verdad y esto es lo que busca Platón ya que necesita descalificar al poeta el cual su arte es para todo aquel que no sea un necio o un niño, un arte de ilusión capaz de reproducirlo.⁴

Desde el “ut pictura poesis” de Horacio, que se convirtió en un tópico que recorrió la historia del arte occidental, se han desarrollado multitud de debates acerca de los diversos puntos de contacto entre la poesía y la pintura. Como indica Agudelo, para algunos resulta innegable la vinculación entre estas dos artes, de forma que llegan a considerarla como hermanas; Para otros, sin embargo, no existe ninguna posibilidad de diálogo entre poesía y pintura.⁵ Eliminar la metáfora supondría aceptar que acabara la emoción como parte del conocimiento, lo cual es imposible desde el punto de vista de que “la verdad necesita del sentir

¹ Plaza Velasco, M. (2018). Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en “Exposición” de Olvido García Valdés. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (2), p. 31.

² Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado, p. 285.

³ *Ibid.* p. 295

⁴ *Ibid.* pp. 296-297

⁵ Agudelo, P. A. (2011) Los ojos de la Palabra. La construcción del concepto de écfrasis: de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*, 60, p. 76

para ser comprendida”, es decir, las relaciones entre ambas artes son una exposición metafórica en la que hay que dejar sentir hasta que se convierte en conocimiento.⁶

En la relación entre poesía y pintura, estamos ante una forma de construir y de hacer objetos con valor en sí mismos que deben estudiarse desde su ser. El diálogo entre la poesía y la pintura se entiende debido a la comprensión como una autorrepresentación de su movimiento y las reglas que existe dentro de él, es decir, la verdad se encuentra en el interior de cada obra.⁷ Cuando un artista utiliza un poema para la creación de su pintura establece un símil, es decir, una relación por el hecho de haberlo creado. Relacionar pintura y poesía es una metáfora que enriquece las lecturas, que amplía la visión y funciona para facilitar la creación.⁸ Dentro de estas relaciones, varios autores han definido la poesía y la pintura en términos similares. Así, para Plutarco la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura que habla”⁹.

1.2. CONCEPTO DE ÉCFRASIS.

La écfrasis ha sido uno de los principales temas que se han abordado a lo largo de las investigaciones en el ámbito del lenguaje, la retórica y la literatura¹⁰. Según indica Agudelo¹¹, en el texto *Ekphrasis and the Other* (1994) de Nitchell y Michel Riffaterre, se encuentra un planteamiento hacia la écfrasis, esta tiene una descripción por tres niveles:

1. Indiferencia ecfástica.
2. Posibilidad o esperanza ecfástica
3. Temor ecfástico.

El autor identifica el concepto de écfrasis junto a ciertas expresiones lingüísticas hacia la imaginación y la metáfora; por lo que termina definiéndose como un género oscuro que comprende los poemas que describen obras de arte visual, aunque también puede entenderse como un tema más general que aborda a la representación verbal de una representación visual¹².

Respecto a los diferentes niveles mencionados anteriormente y adentrándonos en cada uno de ellos, identificamos la indiferencia ecfástica como una representación verbal que refiere a un objeto sin tener la presencia visual en el mismo sentido que la pintura; por su parte, la

⁶ *Ibid.* p. 77

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* p. 76

¹¹ *Ibid.* p. 77

¹² *Ibid.*

posibilidad efrástica es la fase en la que la impasibilidad es superada en la imaginación o la metáfora, es decir, se trata del género que comprende los poemas que describen obras de arte visual¹³.

Por último, el temor efrástico, lleva a la regulación que permite la distinción entre las sensaciones y los modos de representación de los objetos en cada caso, es decir, el miedo que puede provocar la posibilidad de que lo verbal pueda ser sustituido por lo visual¹⁴. Siempre siguiendo a Agudelo, Mitchell argumenta que la écfrasis es un simple género entre las diferentes figuras que dan vida a la unión entre imagen-texto, además reconoce una relación entre el lenguaje verbal y el visual, ya que él piensa que una pintura puede contar una historia, ofrecer al espectador mayores argumentos y ponerle un nombre o texto a aquellas imágenes abstractas.¹⁵

Otro autor que hace un análisis de lo que es la écfrasis es Michel Riffaterre, el señala que el narrador crea otro relato a veces distinto al que se representa en la obra plástica y que se asemeja más al texto que lo rodea que al que se refiere. De este modo Riffaterre divide a la écfrasis en dos tipos: por un lado, la literaria la cual implica el cuadro, es decir, se basa en una idea del cuadro. Y por otro lado se encuentra la crítica, esta se refiere a un cuadro existente y que solo tiene sentido si estaba basada en el análisis formal de su objeto¹⁶. Lo que se refiere Riffaterre con todo esto es demostrar como el poeta describe un objeto de la naturaleza y no un objeto de la naturaleza pintada por un artista visual.¹⁷

1.2.LA ÉCFRASIS Y LA CRITICA LITERARIA.

En este ámbito ha habido grandes autores desde la antigüedad hasta la actualidad, en la que se sigue investigando en las que han derivado diversas teorías. Por un lado, aparece Pineada (2000), el cual piensa que la crítica contemporánea entiende por écfrasis la descripción literaria de una obra de arte visual; por otro lado, Alberro (2007) estudió la posibilidad de que las relaciones entre pintura y literatura vengan de los griegos y su concepto de lo bello y la mimesis¹⁸. La poesía y arte en Grecia para Platón podía entenderse como algo que se podía ver

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid* p. 78

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p.79

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* p. 80

y escuchar a través de los sentidos como la vista y el oído por lo que puede representar a través de escenas visual-auditivas, lo que se puede definir como la écfrasis¹⁹.

La écfrasis como imagen artística puede tratarse de un criterio contemporáneo, que es una aplicación de una figura retórica a una práctica de análisis para ampliar el entendimiento de la figura en sí²⁰. Esta traducción visual se puede entender por diferentes puntos:

- 1) La traducción que hace el poeta de la obra artística.
- 2) La traducción como recreación que hace el poeta de una obra de arte.
- 3) La traducción que hace el poeta de la propia obra de arte en la que cuenta la realidad de esta o la embellece.²¹

Esto se podría traducir como una cadena que tiene el poeta con la propia obra de arte en la cual termina siendo independiente de esta, es decir, la poesía representa otra representación visual. En algún caso se puede ver como el poeta espera ver en las obras una gama de emociones y un tipo icónico de descripción la cual aprovecha para mostrar al lector una oportunidad para entender la obra desde el punto de vista del poeta.²²

2. ANÍBAL NÚÑEZ.

Nacido en Salamanca en 1944, fue hijo junto a sus dos hermanos del prestigioso fotógrafo José Núñez, como podemos ver en algunas de las pistas que nos ha ido dejando en su carrera de poeta como es el caso de “Tríptico de Infancia”, inició sus estudios en un colegio de pago de los hermanos Maristas.²³ Tanto el reducto privado como el ambiente cultural salmantino de sus padres fueron fundamentales para el autor en su aprendizaje en el mundo de las artes plásticas (pintura, escultura y grabado) y de su imaginario poético, donde mostraba en sus diferentes poemarios la vía de escape que para él resulta Salamanca.²⁴

Aníbal Núñez, compaginó sus estudios en la Universidad de Salamanca, donde fue licenciado en Filología Moderna (sección Francés), con los de Dibujo en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, donde practicó con la pintura, escultura y grabado, algo que le influyó notablemente en su carrera poética, ya que muchos de sus poemas se resumen en explicar los fundamentos de las obras o la historia del arte.²⁵

¹⁹ *Ibid.* p.81

²⁰ *Ibid.* p. 82

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* p.81

²³ Vives Pérez, V. (2009) *La luz en las palabras. Antología poética*. Madrid: Cátedra, p. 23

²⁴ *Ibid.* p.24.

²⁵ *Ibid.* p. 24.

A diferencia de otros muchos autores, y aunque hubo un tiempo en el que Aníbal Núñez se dedicó a la docencia, decidió abandonarla para dedicarse completamente a su carrera literaria, que comenzó en 1967. Este año realizó el cartel para las Ferias de su ciudad y edita 29 poemas junto a Ángel Sánchez en la imprenta familiar.²⁶ A partir de entonces Aníbal Núñez va a estar presente en la revista salmantina *Álamo* y en numerosos recitales poéticos. Desde mediados de los 60 el poeta va a trabajar en hacer ilustraciones de revistas y portadas de libros, especialmente en la editora vallisoletana Balneario donde publicó su propio libro, por lo que fue un hombre con una gran inquietud por conocer y dominar las diferentes facetas del arte.²⁷

Este singular poeta destaca por su indiferencia a mandar una memoria de sí mismo, dicha indiferencia permite afirmar que el poeta sea un rara avis en su época. Se caracteriza así por alejarse de los bandos poéticos que había en su época, renunciando a la salvación de la persona a través de la poesía. Núñez refleja en sus poemas el “yo” como un ser limitado por su naturaleza verbal, lejos de una ingenua perduración personal en lo escrito. Por ello, su obra está realizada para dejar constancia de una plenitud vital del mundo y de su belleza material.²⁸

En su juventud Aníbal Núñez mostró una gran inconformidad con las normas establecidas algo que reflejó de cierta forma en su carrera dónde estaba en contra de las normas literarias de la época.²⁹ Su obra poética esta desarrollada fundamentalmente en los años setenta y ochenta y se basa en una gran habilidad por la retórica, llevada a cabo gracias a su elaboración verbal³⁰. En líneas generales, se trata de un tipo de poesía que busca la participación del lector, con una escritura que reflexiona por sí misma gracias a su lenguaje verbal, su valor representativo y su carga ideológica³¹.

3. FIGURA EN UN PAISAJE.

Figura en un paisaje se divide en tres secciones, de una extensión variable; siendo estas las siguientes: I En pintura (en la que nos centraremos en este trabajo), II Vedado de poetas, III capitán Hölderlin³². El libro fue realizado en 1974 y publicado en 1993, realizado para la convocatoria del Premio Boscán de ese mismo año. Según indica, Ponce Cárdenas, el poemario refleja la uniformidad de su factura meta-artística, que muestra esa necesidad de

²⁶ *Ibid.* p. 25.

²⁷ *Ibid.* p. 26-27.

²⁸ *Ibid.* p 21.

²⁹ *Ibid.* p. 22

³⁰ *Ibid.* p. 48

³¹ *Ibid.*

³² Ponce Cárdenas, J. (2015) Sombras en un jardín romano: tres ecos de Velázquez en la poesía actual. Universidad complutense de Madrid. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24 p. 70

conocimiento y autoconocimiento que vemos en su escritura³³. Muestra una pequeña trayectoria en la fugacidad, la inutilidad del arte y la muerte adentrándose en los pensamientos del propio poeta, destacando su primera parte la cual esta dedicada a la pintura³⁴. La recreación de diferentes obras pictóricas coincide con la estética de los novísimos, los cuales son aquellos que usan tantas veces la historia del arte en sus poemas para expresar sus experiencias vitales³⁵. Pero a diferencia de estos, Aníbal Núñez quiere mostrar una vivencia íntima de todo un proceso artístico en el que une ambas artes, poesía y pintura³⁶.

La primera sección enlaza la Naturaleza y el Arte, dentro de unos seleccionados cuadros que el poeta los identifica a modo de museo personal, siendo los motivos representados en los cuadros la reescritura, la versión poética de los lienzos que propone la reflexión entre la palabra y la imagen³⁷.

Aníbal Núñez se basó en sus imágenes favoritas introduciéndoles a cada una de ellas un nombre conocido para la Historia del Arte, como es el caso de Botticelli o el propio Tiziano, no obstante, también podemos encontrar autores no tan conocidos en este campo.³⁸ Estas pinturas que se describen a lo largo de este poemario están marcadas por la novedad ya que nos da una visión de como él sentía esas obras de arte al contemplarlas en su grandiosa belleza, dando lugar así a comprender tanto lo grande y lo pequeño de la pintura y el grabado.³⁹

4. ANÁLISIS DDE LOS POEMAS DE “EN PINTURA”, PRIMERA SECCIÓN DE FIGURA EN UN PAISAJE

En este poemario, Aníbal Núñez muestra las circunstancias de un país en el que se confunde lo extraordinario con lo extravagante.⁴⁰ En este caso, y como se ha mencionado anteriormente, el libro realizado en 1974 estaba planteado a partir de un plan programático. Tras algunos estudios, ha llegado a nuestros archivos la información de que dichos poemas surgieron tras diferentes repasos y comentarios en los que Aníbal y su gran amigo Luis Javier Moreno hacían

³³ Vives Pérez, V, *op. cit.* 2009. p. 92

³⁴ *Ibid.* p. 93

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ponce Cárdenas, J., *op.cit.* p. 70.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Núñez, Aníbal. (2012). *Figura en un paisaje y Gormaz a sangre y fuego*. Salamanca: Diputación de Salamanca, p. 10

de los diversos libros de arte que se encontraban en casa de Núñez, así surgió el juego de realizar poemas a partir de estas obras de arte.⁴¹

A través de estos poemas se sigue observando el carácter insobornable frecuente en la escritura de Aníbal Núñez. Como dice Vicente Vives en su estudio de *La luz en las palabras*, la poesía de Núñez estuvo «marcada por su crítica al entorno social en que surge»⁴² orientándose al valor perceptivo de la experiencia poética.

Es en la primera parte de este poemario, donde Núñez afirma la unión de dos conceptos: el artificio y la convicción. Ambos términos, se van a observar a lo largo de esta poesía donde habla del gusto por la inmovilidad, el abandono, la pérdida de la naturaleza... Así durante los quince poemas que se comentarán posteriormente, Núñez plantea sin complejos toda su poética.⁴³

Lo que Núñez quiere alargar en estos poemas es la recreación de la pintura más allá de sí mismo, es decir, dar otra temporalidad a los cuadros a través de la imaginación, un derecho que solo tienen los poetas para cambiar la realidad a su gusto. Esto lo veremos en ciertos poemas como es el caso de “Regreso de los cazadores” de Brueghel el viejo o “Le fendeur de Bois” de Millet, comentados posteriormente.⁴⁴

4.1. “LA DELETITTA”

Lienzos de la tragedia por las gradas
tendidas a cordel. Se han congelado
el rosa, el siena, el gris. Desventurado
el que tiene las puertas clausuradas.

Clausuradas están. Soñar espadas
contra el bronce tenaz es un pecado
de inocencia. No hay llave ni candado
que te abran paso al Reino de las Hadas.

No te tapes la cara; nada puedes
hacer contra la faz del abandono
si ya pasó el umbral de tus retinas.

⁴¹ *Ibid.*, p.12

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p.13

⁴⁴ *Ibid.*

Por más que trates de abolir el trono
de la ausencia con llanto, las paredes
del dolor ya han formado cuatro esquinas.⁴⁵

Aníbal Núñez realiza un soneto en representación de *La deleritta* [Ilustración 1], obra de Sandro Botticelli. Adentrándonos un poco en la vida de este pintor, se trata de un autor muy personal dentro del Renacimiento. Creó un estilo propio, es decir, realizó obras creadas por su propia imaginación, lejos de lo que le imponían los mecenas. Dentro de sus obras siempre se va a encontrar un elemento subjetivo o reflexivo entendiéndose la relación que existe entre el objeto representado y el sujeto que lo representa, empezando a entenderse la obra como una expresión del alma del artista.⁴⁶ Botticelli trabajó en el taller de Filippo Lippi por lo que cogió una gran influencia de este, como la luz melancólica que se observa en la obra que trataremos más adelante *La Deleritta*⁴⁷.

Esta obra puede tener diferentes significados. El título de Botticelli podría traducirse como “la abandonada” o “la desamparada”. Botticelli muestra una mujer abandonada a las puertas de la ciudad; sus manos tapan su cara dando una sensación de dolor y desesperación. En esta escena aparece una túnica rota dispersa por el suelo con un color rojo, el cual va a predominar en toda la obra, siendo este, un símbolo de dolor. La obra toma como centro a Tamar, personaje del Antiguo Testamento (libro de Samuel), que fue violada y abandonada por su hermanastro Amnón (*Samuel*, II, 13). Uno de los puntos más significativos del cuadro es la túnica roja tirada en el suelo⁴⁸.

Aníbal Núñez ve una gran oportunidad en hacer poesía de esta obra, aprovechando la representación filosófica que hacía Botticelli de los cuadros, dándole un gran realismo a la figura humana, buscando modelos de la antigüedad clásica.⁴⁹ Núñez, que elige el soneto (una estrofa de tradición italiana, y típicamente renacentista), desarrolla su poema considerando el abandono como una tragedia, aprovechando las telas rotas que Botticelli incorpora en su obra como símbolo de dolor y desconcierto. El poeta juega con los colores, ya que habla de un instante congelado, un momento en el que solo importa el dolor y la desolación.

Durante los diferentes versos, el poeta va hablando de la inocencia de la figura representada, cuando dice “Soñar espadas / contra el bronce tenaz es un pecado de inocencia”,

⁴⁵ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 21.

⁴⁶ Raquejo Grado, Tonia. (1993). *Sandro Botticelli*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 6-7.

⁴⁷ *Ibid.* p.18

⁴⁸ Bo, Carlo. (1970). *La obra pictórica completa de Botticelli*. Noguer: Barcelona-Madrid, p. 106.

⁴⁹ Dermling, Barbara. (2005). *Sandro Botticelli 1444-45-1510*. Köln: Taschen. p. 7.

en este caso, la figura representada, Tamar, siente el dolor de ser abandonada por su hermano a pesar de que este haya abusado de ella, lo único que sigue buscando en cierta parte es su amor.

Aun así, al representar con las manos en la cara, el poeta hace un acto de justicia, ya que Tamar, debe desprenderse del dolor que siente por el abandono y entender que su hermano ha sobrepasado los límites y tiene que aprender a vivir con ese dolor que jamás se le irá. Esta es una reflexión que el poeta la quiere expresar cuando dice “Por más que trates de abolir el trono / de la ausencia con llanto, las paredes / del dolor ya han formado cuatro esquinas”

Aunque Aníbal Núñez haga la poesía para esta obra de arte en concreto, este tema ha aparecido desde la antigüedad donde se han representado en el arte diferentes formas de la violencia hacia la mujer, esta puede ir desde la discriminación y el menosprecio hasta la agresión física, sexual, psicológica e incluso el asesinato⁵⁰.

En este ámbito el arte cobra real importancia, debido a que representa de forma visual lo que en cierta forma es difícil dejar por escrito, por lo que los artistas empezaban a representar en sus obras un tipo de agresión sutil ejercida a la mujer, a la que muchos poetas como es el caso de Aníbal Núñez, se sumaban a esta batalla acentuando su dolor y lo sufrido por estas⁵¹.

Es importante tener consciencia de que tanto en el arte, la cultura y los medios de comunicación, la estética de la violencia se va a representar de diferentes maneras, algunas de ellas de formas más sutiles como el poema que nos incumbe. No obstante, la unión de diferentes artes puede acentuar el hecho sucedido, como observamos en este poema donde Aníbal Núñez contribuye a la obra de Botticelli⁵². En la literatura existen evidencias de la violencia contra la mujer, esta se puede observar a través de poemas, teatros o incluso un poema haciendo énfasis de una pintura, lo cual muestra al espectador una imagen y en cierta parte una acusación por escrito. Era común, que se representara a la mujer como una vulnerabilidad⁵³.

4.2. “DISPUTA DE ERUDITOS ANTE EL SUEÑO DE LA DONCELLA DE LORENZO LOTTO”

«Nuestro cuadro presenta, bajo una luz huidiza,
un bosque en que dos sátiros enmarcan
—en hermoso contraste— a una figura
que, si lloviera oro, sería Dánae...».
«Pero son flores lo que llueve
sobre la amada del poeta:

⁵⁰ Sarduy Pérez, Grace. Sarduy Pérez, Aichel. Mirabal Marrero, Oremis. Violencia contra la mujer, una mirada a través del arte. *Cultura y Medicina*, 14, p. 269. <https://www.medigraphic.com/pdfs/medicadelcentro/mec-2020/mec2020.pdf>

⁵¹ *Ibid.* p. 270

⁵² *Ibid.* p. 271

⁵³ *Ibid.*, p. 272

Laura, dice el laurel, es la doncella
cuya actitud amanerada
no ha podido explicarse satisfactoriamente...».
Actitud que sería de desprecio
si la pintura oyese.⁵⁴

Lorenzo Lotto, representa en esta obra [**Ilustración 2**] a una mujer joven sentada en un banco de hierba junto a un estanque de agua. En el cielo sobre ella, aparece un ángel alado que lanza sobre su regazo, flores blancas. En la esquina inferior derecha, aparece un sátiro tumbado con una jarra en sus manos con la que bebe vino. Frente a este sátiro, aparece otro de género femenino el cual observa la escena⁵⁵.

Detrás de estos personajes, se abre un paisaje donde sale el sol sobre una colina montañosa. Esta escena tiene grandes influencias de otros pintores como los grabados o pinturas de Durero como podemos ver cuando Lotto pinta a la figura femenina con la mano en la cabeza haciendo alusión al desnudo femenino yacente de Durero⁵⁶.

Aníbal Núñez subraya en su poema una visión mitológica del cuadro: “–en hermoso contraste– a una figura / que, si lloviera oro, sería Dánae...»” (vv.3-4). Dánae era la hija del rey Argos y Eurídice, estos decidieron encerrar a su hija en una cámara subterránea para evitar un embarazo, debido a que tras un oráculo pudieron ver como el hijo de Dánae mataría a Argos. Zeus, se enamoró de Dánae y no se daba por vencido por lo que se transformó en lluvia de oro y entrando por la ventana de la cámara subterránea dejó embarazada a Dánae⁵⁷

En este poema, Núñez inventa una conversación entre eruditos, realizando una discusión en dos estrofas-diálogo, en las que participan los diferentes oponentes en dicha discordia. Uno de los oyentes afirma que la mujer sería Dánae como se ha mencionado anteriormente, el otro en cambio, defiende que se trata de Laura, “la amada del poeta” (v.6) - Petrarca-, ya que “son flores lo que llueve” (v.5). En definitiva, este poema y por lo tanto Aníbal Núñez tiene en cuenta la erudición, aunque acabe de un modo incrédulo: “Actitud que sería de desprecio/ si la pintura oyese” (vv.10-11)⁵⁸

⁵⁴ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 23

⁵⁵ Brown, David Alan. Humfrey, Peter. Lucco, Mauro. (1997). *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*. Washington: National Gallery of Art, p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ García- Herrera, Alicia. (2021). *Eso no estaba en mi libro de Mitología Griega*. Editorial Almuzara. P.37

⁵⁸ Álvarez Herrero, Joaquín.(2005). *La lírica de Aníbal Núñez*. Madrid: Universidad Complutense [tesis doctoral], p. 557. <https://core.ac.uk/download/pdf/19710951.pdf>

4.3. “MELANCOLÍA”

Para qué proseguir con el trabajo
de Babel si hay señales en el cielo
de que llega el reinado de Saturno?
Sierra, garlopa, regla, esfera, clavos,
martillo que ha tallado un poliedro
se ofrecen de alimento a las raíces,
que no van a tardar como tampoco
el compás en caerse de tus manos.

Por que el reloj de arena y la campana
no puedan recordarte los horarios
del afán, te han surgido esas dos alas
y alguien ha coronado tu cabeza.

Dieciséis, tres, dos, trece;
cinco, diez, once, ocho;
nueve, seis, siete, doce;
cuatro, quince, catorce, uno. Es la suma
—en diagonal incluso— en cada hilera
treinta y cuatro. Que sea...! Que se afane
cupido en apuntar cuentas y dardos
sobre la piedra del molino inmóvil.

Ya no quieren saber nada tus ojos
de las llaves del Número,
que penden muertas de tu cintura. Ya se apaga
el crisol. Tu mirada se ha asomado
más allá de la bóveda celeste
y espera que descienda de los astros
la abolición de toda Geometría⁵⁹.

El grabado sobre la melancolía fue realizado por Durero en 1514, y es una de las obras más misteriosas del pintor debido a su gran simbología, tanta que ha tenido diferentes interpretaciones a lo largo de los años. **[Ilustración 3]**

En este grabado se estudia el símbolo de melancolía en contraposición con la representación de la mitología, a partir del personaje de Saturno. En la mayoría de representaciones de la melancolía aparece el conocido “*typus melancolicus*”, considerado un sentimiento infinito. Esta melancolía era representada en un personaje principal con la cabeza inclinada, la mejilla apoyada sobre su mano izquierda y la mirada perdida en un punto en concreto⁶⁰.

⁵⁹ Núñez, Anibal. *Op.cit.*.p. 25.

⁶⁰ Constantinescu, Doina. (2011). El infinito simbólico de la metáfora poética. *Revista Disertaciones*, 2, p. 2.

En este ángel solitario, existe una gran confusión respecto a su expresión. No termina de expresar totalmente el sufrimiento o desencanto con la vida, pero sí representa un indicio de una mirada triste o melancólica ligada al artista⁶¹.

En esta obra, el artista aprovecha su amor por la geometría para incorporarla en la obra, el ejemplo de ello se ve en el libro, el tintero y el compás, haciendo referencia a la geometría pura; el poliedro de piedra, a la geometría descriptiva y en cuanto al cuadrado mágico, el reloj de arena, la campana y la balanza se refieren a la medida del espacio y del tiempo⁶².

Durero juega con el detalle con gran cuidado donde se representa la vida interior que permite ver más allá de lo real. La figura principal muestra un cabello despeinado lo que da la impresión de una gran confusión y el puño cerrado donde apoya su cabeza da la sensación de melancolía o de ciertas culpas e ilusiones⁶³.

Esta representación viene dada de una tradición de la antigüedad, existente ya en las piezas funerarias de los sarcófagos egipcios. La oscuridad que presenta el rostro de la mujer alada se debe a la preferencia que tenía Durero por la conservación de los símbolos y la significación de cada uno de ellos, ya que el negro significa un descenso a los infiernos, un tiempo que está a punto de terminar⁶⁴.

En su poema, Aníbal Núñez hace alusión a esta contraposición de la melancolía con las técnicas de trabajo ya que ha encontrado un mundo (saturno) que es un planeta que gobierna tanto la geometría como la melancolía. Cuando nombra en su poema los materiales que se encuentran en dicha obra, cada uno de ellos aporta un significado diferente pero que llegan a la misma conclusión, el poeta nombra los clavos, estos hacen alusión a la muerte y la tradición de vanidad⁶⁵. Especialmente, el poeta hace referencia al paso del tiempo, haciendo una reflexión al lector que invita a valorar el tiempo libre y los momentos en que pierdes los detalles más importantes por el afán de querer buscar un futuro en algo que te proporciona una melancolía o desagrado inmenso. Siguiendo la representación de este cuadro, el poeta va a hacer una dura crítica a la figura representada, la cual entra en un bucle de geometría e indecisión del que no sabe salir, tanto es así que el reloj de arena termina agotándose al igual que su tiempo y su vida.

⁶¹ *Ibid.* p. 2

⁶² *Ibid.* p. 2

⁶³ *Ibid.* p. 6

⁶⁴ *Ibid.* p. 8

⁶⁵ *Ibid.* p. 10

4.4. “BATALLA ENTRE ALEJANDRO Y DARÍO EN ISSO”

Desde este escondrijo puedo ver la batalla,
pero prefiero ver ponerse el sol.
(El sol y sus celajes
de jaspes que han estado
ensayando este ocaso desde el alba).
No sabe —el sol es ciego— que ilumina no solo
el lago, las montañas
erizadas, las torres, los tejados, las tiendas
de lona, los velámenes...
sino algo más en ruinas que aún humea.
Sí, ya sé que se lucha a vida o muerte,
que vuelan estandartes,
que enarbola el corazón coraje y una pica
una cabeza hostil ensangrentada.
Sé que se juega el mundo,
y que las huestes blancas
cuentan con el apoyo de los dioses.
Quiero mirar al horizonte:
todos los días no se ve un atardecer así.
No me preguntes por el combate; corre,
si quieres, y pregunta a algún macero
qué causa ha convocado tanta sangre.
(Toda causa es injusta, si pisa los sembrados...)
Yo sigo aquí: ninguna flecha
puede perderse donde nadie la llama.
Las ramas me protegen y las rocas.
Y nada me separa de la savia⁶⁶.

La batalla de Alejandro [Ilustración 4] fue realizada por Albrecht Altdorfer, un autor bastante desconocido por la crítica. Destacó como un gran miniaturista debido a la minuciosidad y detallismo de su pintura. La mayoría de sus obras destacaban por ser religiosas, pero tuvo una gran aportación a la pintura alemana con la incorporación del paisaje.

La pintura está conservada en Múnich, en la Alte Pinakothek. Fue realizada en 1529 por encargo del conde Guillermo IV de Baviera, y en ella el paisaje tiene una gran importancia.⁶⁷ La obra representa la Batalla de Alejandro, un hecho histórico, en el que se presenta el ejército de Alejandro Magno venciendo al rey persa Darío III, presentando en la obra el momento justo en el que Darío huye tras la victoria de Alejandro Magno.

⁶⁶ Núñez, Anibal. *Op.cit.*.p. 27.

⁶⁷Museo del Thyssen. “Altdorfer-albrecht.”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/altdorfer-albrecht> (Última vez consultada 02/06/2022)

Dada la importancia del paisaje, destaca la representación de la naturaleza representada en su mayoría en la era moderna⁶⁸. Es frecuente que aparezca una preocupación entre 1470 y 1520 por la naturaleza, apareciendo cualquier rasgo natural en escenas religiosas o profanas.

En estos años el hombre se obsesionaba por la representación del Paraíso terrestre, girando todo en torno a la relación del hombre y la naturaleza.⁶⁹ Siendo el maestro de las obras paisajistas Patinir, destaca también Atdorfer, que presenta cierto parecido con Patinir, aunque su naturaleza es más caótica, confusa, a la vez que oscura.⁷⁰

En esta ocasión, Aníbal Núñez, empieza su poema haciendo un símil entre la pintura y la mirada (yo poético), cuando dice: “Desde este escondite puede ver la batalla” (v. 1). Núñez aprovecha la perspectiva que ha utilizado el pintor para hacer una crítica moral desde su pacifismo, es decir, el cuadro presenta una batalla importante pero el poeta prefiere contemplar la naturaleza, esto lo podemos deducir cuando dice: “Ver ponerse el sol” (v. 2); una vez más, Núñez muestra la preferencia del paisaje frente a la propia batalla: “ se lucha a vida o muerte” (v. 11), “ una pica/cabeza hostil ensangrentada” (vv. 13-14). Ante la guerra, en este poema, el poeta quiere transmitir al lector la indiferencia y ver la naturaleza como una moral capaz de calmar la sed de venganza del hombre: “quiero mirar el horizonte: todos / los días no se ve un atardecer / así. No me preguntes sobre el combate; corre, / si quieres y pregunta a algún macero / qué casa ha convocado tanta sangre” (vv.18-22).⁷¹

4.5.“VENUS CON EL AMOR Y LA MÚSICA Y VENUS RECREÁNDOSE EN LA MÚSICA”

Ha caído la tarde en la alameda
que converge en lo azul, sigue posado
en la fuente del sátiro (otra fuente
para la misma sed) la misma ave
de Juno; la pareja de amadores
y el ciervo se han quedado suspendidos
en su apresuramiento hacia la nada.

Y tú, Venus de espuma, haces el mismo
caso al perrito fiel o al vil Cupido
—sólo un ligero cambio de aderezo
te hace seguir hermosamente vana.

⁶⁸ Vandenbenbroeck, Paul. (2007). *Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*. Universidad de Valladolid. P. 77

⁶⁹ *Ibid.* p.78

⁷⁰ *Ibid.* p. 96

⁷¹ Herrero Álvarez, Joaquín(2005). *Op.cit.*p. 556.

Por más que se enmascare la Medusa
detrás de la carátula y el bozo
no sea tal bozo ya, todo prosigue:
la música inspirándose en tu pubis
y el cielo como única esperanza.⁷²

Los comienzos de Tiziano fueron muy diferentes a aquellos que basaban sus obras siguiendo un patrón aprendido por su maestro⁷³, sus primeras aportaciones dentro del campo de la pintura se vieron de la mano de Giorgione decorando las fachadas del Fondaco dei Tedeschi.⁷⁴

En su trayectoria pictórica es común ver cuadros que alude a la belleza del cuerpo desnudo de la mujer, como es el caso de la obra expuesta [**Ilustración 5**]. En este caso se trata de una obra que fue pintada entre 1545 y 1548 con la ayuda de su taller y destinada a Carlos V. Se muestra a una joven recostada dentro de un interior lleno de lujos y mirando al espectador con una gran seducción, en una posición casi frontal, prestando atención a las caricias de cupido, el cual parece susurrarle al oído. La mano del brazo que se encuentra estirado no es la típica postura de una *Venus Púdica*. Esta se encuentra junto a la Venus de los Uffizzi, la cual se muestra como una venus asociada a un organista, haciendo alusión a la música, en la que el propio músico toca el laúd en homenaje a su belleza.⁷⁵

De esta forma, Tiziano hace alusión a Venus como reina de todas las bellezas, siendo la esfera de la música y otorgándole la misma importancia a los sentidos de la vista y el oído.⁷⁶

Aníbal Núñez hace una reflexión sobre esta obra, en la que el centro de la composición se centra en el pubis de una Venus desnuda, aunque son diferentes cuadros, Núñez hace alusión a los dos cuando dice “*todo prosigue: / la música inspirándose en tu pubis/ y el cielo como única esperanza*” (vv. 14-16). En estos versos, el autor hace referencia a diferentes tópicos del barroco y el romanticismo, donde la belleza y el reclamo de la libertad es común.⁷⁷

⁷² Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 29.

⁷³ Ballarin, Alessandro. Guerrero Lovillo, José. (1968). *Tiziano*. Barcelona: Toray. P. 5

⁷⁴ Museo del Prado. “Tiziano”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/tiziano-vecellio-di-gregorio/d5a82a70-aa3f-4355-b733-97c04d9690ab>

⁷⁵ Panofsky, Erwin. (2003). *Tiziano: problemas de iconografía*. Tres cantos Madrid: Akal. P. 125-126

⁷⁶ *Ibid.*.p.125- 126

⁷⁷ Herrero Álvarez, Joaquín (2005). *Op.cit.* p. 557.

4.6.“REGRESO DE LOS CAZADORES”

Podemos esperar a que descendan
la colina los pobres cazadores
y su hambrienta jauría que no tiene
ni para un mal bocado con la única
liebre cobrada para tanto blanco.

Y acercarnos al fuego que alimentan
los mesoneros bajo el colgadizo.
Y, mientras esperamos, deslizar
la mirada por todos los canales
helados, por el cielo
verde, por las montañas que rechazan
la nieve de lo abruptas;
ver los patinadores del domingo
–qué caída se ha dado aquél!–, el puente
por donde pasa la mujer del loco
cargada con un haz de leña. Cuatro
campanarios se ven, una carreta
por el camino principal, un hombre
allá a lo lejos solo, la escalera
del deshollinador y los tejados
blancos y... mira el humo cómo sale!

Podemos esperar –ya están llegando
al puente de ladrillo– a que se pierdan
de vista tras la casa del herrero.
Y saltar por encima de la zarza
y coger la pendiente –hasta se puede
bajar rodando!– hasta el canal más próximo.

Sí, porque, aunque tengo frío y cien florines
en la bolsa, me da muy mala espina
el que esté desprendido el rótulo de un lado
y la ventana abierta.

No, porque –y como señal de que no debo
moverme de mi sitio– cada poco
cruzan por turno el aire las urracas
descuidadas, tachando la posible
apacibilidad con una línea
de tinta negra (el blanco de su vientre
sin querer se confunde con la nieve).⁷⁸

⁷⁸ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 31.

El regreso de los cazadores [Ilustración 6] es una obra de Brueghel El Viejo, conocido por el “segundo Bosco”, uno de los pintores más relevantes de los pintores flamencos junto con Jan Van Eyck. La mayoría de sus obras ofrecían la visión del artista en sus diferentes viajes⁷⁹.

Esta obra fue realizada en 1565, una época donde el artista ejerció el manejo del color y un gran dominio de la composición, realizando obras con horizonte o con composiciones panorámicas, como muestra en muchas de sus obras de paisajes como es el caso de esta obra⁸⁰. El pintor incorpora el patinaje sobre hielo, el hockey, la lucha, danza y juegos similares en el hielo. El simbolismo de sus obras era la importancia de los juegos y la sociedad de los Países Bajos y sus intentos por mantener la unidad política⁸¹. La obra pertenece a una de sus series en las que quiere mostrar una de las estaciones del año, en este caso, aparece un grupo de cazadores que dan la espalda al espectador y los cuales parecen cansados. Lo importante de esta obra es el paisaje, que ofrece la vista haciendo un paisaje invernal en el que predomina el color blanco de la nieve.

Esta obra no solo fue destacada en el mundo de las artes plásticas sino en el cine y en la literatura. Se han basado en ella cineastas como Andrei Tarkovsky (para su película *Solaris*, 1972) y escritores como Stanislaw Lem, que la utilizó en una novela homónima.

Aníbal Núñez hace un análisis de esta obra con el deseo de llegar al espectador mediante la diferencia de clases y las dificultades que existían para conseguir un trozo de comida. Pero a lo que más importancia le da de nuevo es a la naturaleza. Esta naturaleza no solo ha estado presente en *Figura en un Paisaje* sino a lo largo de su trayectoria como poesía, en la que hace alusión a la naturaleza como vemos en *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* en el que recoge, la idea de que la naturaleza ese ese espacio que una vez destruido no se puede recuperar⁸².

El interés de Núñez por la naturaleza no parte simplemente de criterios políticos. En 1972 vincula la naturaleza con la poesía de Rimbaud, que toma de modelo. El poeta ve en la naturaleza un gran deterioro, por lo que en sus poemas intenta protestar contra las fuerzas que la están dañando al igual que la idealiza como él piensa que debía ser siempre⁸³, como se ejemplifica estos versos: “Y, mientras esperamos, deslizar / la mirada por todos los canales /

⁷⁹ Vilá, Rodas (2018). *Pieter Brueger el Viejo: El vino de la fiesta de san Martín*. Vola: Madrid. p. 6

⁸⁰ *Ibid.* p. 15.

⁸¹ Andújar, Irene; Brasó, Jordi (2017). La lógica interna en Los Juegos de niños (1560) de Peter Brueghel. *Ricyde: Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 50. p. 430

⁸² Herrero Álvarez, Joaquin. *Op.cit.* p. 203

⁸³ *Ibid.* p. 206.

helados, por el cielo / verde, por las montañas que rechazan / la nieve de lo abruptas” (vv. Del 7 al 10)

Además, en este poema, Núñez muestra cómo el “yo poético” busca una excusa para seguir contemplando la vida rural, esto se identifica cuando dice “deslizar / la mirada” (v.8-9) “ver los patinadores del domingo / .que caída se ha dado aquél!” (vv.13-14).⁸⁴

4.7. “VISTA DEL JARDÍN DE VILLA MÉDICIS”

Cuando se vayan esos tres lacayos
y cese su tarea misteriosa
—qué hace en la balaustrada uno de ellos
desplegando ese lienzo?: pareciera
que pone una mortaja a muertas piedras
como si reclamaran los cipreses
un aire funeral— debo acercarme
a ver por las rendijas de esas tablas.

Qué habrá? No sé. La estatua
no esclarece el misterio, nada quiere
saber: es muda piedra. Me imagino.
Que nada malo habrá tras ese arco
Donde la sombra es sólo mera ausencia
De la luz otoñal que todo invade.⁸⁵

La visión de la poesía española ha hecho un estudio acerca de algunas de las obras de Diego de Silva y Velázquez. Durante el Modernismo y las generaciones de la postguerra, era frecuente que se dedicaran poemas a los creadores de pinturas barrocas, destacando las obras de Velázquez, en las que participaron numerosos poetas como era el caso de Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Fernando López Martín, Rubén Darío...⁸⁶

En este caso, Aníbal Núñez escoge poetizar una pintura realizada por Velázquez durante su segundo viaje a Italia (1649-1651), en una visita a la Villa Medici, donde el artista aprovechó el momento para asimilar todo lo que estaba viendo en Roma. No obstante, hubo algo de confusión en la fecha de esta obra, ya que, algunos teóricos la fecharon en su primer viaje Italia, en el que se sabe que estuvo en la Villa Medici, y otros en el segundo viaje, donde encargó algunas de las obras que había en la Villa. Finalmente se terminó llegando a un acuerdo fechando esta obra en 1649-1650⁸⁷.

⁸⁴ *Ibid.* p. 559.

⁸⁵ Núñez, Aníbal. *Op.cit.* p. 33.

⁸⁶ Harris, Enriqueta. (2003). *Velázquez. Tres cantos*. Madrid: Akal. p. 2.

⁸⁷ *Ibid.* p. 41.

Esta obra [Ilustración 7] presenta una luz fría que está presente en toda la escena, acompañada del perfil de los cipreses que forman sombras hacia un cielo oscuro y grisáceo. Dentro de este paisaje aparecen dos figuras humanas borrosas, las cuales; se desconoce su identidad. En el conjunto, destacan los colores como el ocre, el verde y el gris⁸⁸. Definitivamente, se trata de una obra realista, en la que la naturaleza se muestra tal y como es en la vida real, sin ningún toque de idealización, en la que no se recurre a la elaboración de ninguna historia concreta⁸⁹. Para esta obra, Aníbal Núñez componía en 1974 los versos que he señalado con anterioridad, destacando la presencia en este poema del “yo lírico, haciendo un símil con la pareja de anónimos que Aníbal Núñez trata en su poema como “tres lacayos”(v.1), según indica Ponce Cárdenas⁹⁰.

El objetivo que tiene Aníbal Núñez con este poema en el que analiza una de las pinturas más importantes de Velázquez es hacer mirar al espectador más allá de lo que se ve, esto lo podemos observar cuando dice: “debo acercarme / a ver por las rendijas” (v.7-8) o “me imagino / que nada malo habrá tras ese arco”(v.12)⁹¹. De forma especulativa, diferentes estudios en los que analizan este poema en comparación a la obra en sí, piensan que Aníbal Núñez supo entender el por qué Velázquez había querido mostrar ese ángulo del jardín, haciendo alusión en su verso 5, cuando dice: “muda piedra” haciendo referencia a la estatua que se representa. No se llega a entender como un pintor que basa su pintura en los retratos, elija ese momento confuso como alguno de los pintores modernos.⁹²

A pesar de la confusión que provoca la obra a simple vista, Aníbal Núñez muestra la difícil confusión del “yo lírico” en su muestra como un visitante del propio paisaje que se proporciona en la obra, siendo un simple espectador que admira la obra barroca y desea romper la barrera artística que le impide enterar en el lienzo y explicar todos los misterios que para tantos críticos del arte son imposibles de explicar⁹³. Este deseo lo muestra dentro de sus versos cuando dice: “¿qué hace en la balaustrada uno [de los tres lacayos] desplegando ese lienzo?”, “¿qué habrá [detrás de esas tablas]?”, pero este “yo lírico” puede entenderse también de otras maneras. Por un lado, puede hacer referencia a cualquier visitante de la obra en la que tiene la curiosidad por albergar más allá de lo que sus ojos ven, por el propio misterio que proporciona la obra. Por

⁸⁸ Ponce Cárdenas, Jesús. *op. cit.* p. 69.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.* p. 71.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*72

⁹³ *Ibid.* p. 72.

otro lado, puede ser un monólogo dramático en el que el “yo lírico” se identifica como la propia voz de Velázquez en la que se hace auto preguntas⁹⁴.

Otro dato interesante que proporciona Aníbal Núñez en esta écfrasis es la idea de no desarrollar las figuras y objetos que aparecen en la obra. Así, como indica Ponce Cárdenas, “tres lacayos que desempeñan una actividad misteriosa, las tablas que acotan un espacio cerrado”, dejando la capacidad de reflexión al espectador y dando a entender que el arte no desea dar ninguna respuesta, sino darle la posibilidad al espectador de desarrollar sus propias preguntas y respuestas⁹⁵.

Desde la perspectiva de la tradición literaria, Aníbal Núñez está obligado a formar un poema que se ponga en contacto con una forma clásica y cerrada como podía ser el soneto. En esta ocasión el poema presenta trece endecasílabos combinados con un heptasílabo, algo diferente a lo que pasa en todos los diversos poemas que presenta este poemario *Figura en un paisaje* los cuales, sí conservan la forma clásica⁹⁶.

4.8. “EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS”

¿Indica posesión de algún paisaje
el que sirva de fondo a tu retrato?
No, alteza: acaso eso crees tú bajo ese palio
—o sobre tu montura imaginada—
que te ofrecen el roble y el artista
que lo pintó por orden del sentido
de la composición. Nadie posee
lo que no sabe ver. Si das la espalda
a todo un territorio de matices,
cómo van a ser tuyas las montañas?
Son del pintor. No siempre. A veces pierde
la vista en recoger —es suya entonces—
tu candidez, tu gracia, que tampoco
será tuya por mucho tiempo, príncipe:
tu altivez borrará tu donosura,
a no ser que la muerte antes lo haga.⁹⁷

El primer viaje de Velázquez a Italia hizo que su estilo madurará copiando los retratos reales de Rubens y Tiziano. Mientras Velázquez viajaba por Italia en busca de nuevos modelos y técnicas para sus obras en España nacía el primer hijo varón y heredero de Felipe IV, el

⁹⁴ *Ibid*

⁹⁵ *Ibid*

⁹⁶ *Ibid.* p. 73.

⁹⁷ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 35.

príncipe Don Baltasar Carlos.⁹⁸ El nacimiento de este supuso para Velázquez la realización de los primeros retratos de niños reales terminando con las Meninas.

En este caso se muestra a el niño Baltasar Carlos a caballo **[Ilustración 8]**, este retrato junto a otras cinco obras muy similares estuvo expuesta en la puerta entre los retratos ecuestres del rey y de la reina, y enfrente de los retratos de sus abuelos, Felipe II y Margarita.⁹⁹ En la obra el niño aparece con unos seis años de edad, representado como era frecuente en los retratos de su padre y abuelo, es decir, montando un caballo en corveta y con diferentes insignias militares como la bengala, la espalda o la banda. En este caso, Baltasar Carlos se representa en uno de los entornos de la corte frecuentados por el pintor: los montes del Pardo. Esto hace que Velázquez muestre su habilidad tanto en el paisaje como en el retrato real.¹⁰⁰

Desde el principio del poema, encontramos una estrecha relación con el título del libro escrito por Núñez, debido a que hace referencia a el pasaje, término que usa en el primer verso: “¿Indica posesión de algún paisaje / el que sirva de fondo a tu retrato?” A lo largo del poema se encuentra una estructura explicativa, en la que muestra un tema constante, reflejando una duda en el espectador acerca del poder infinito del monarca el cual acabará, si antes no se lo lleva la muerte, como indica en el último verso: “a no ser que la muerte antes lo haga”.¹⁰¹

Núñez aprovecha este poema para crear una conversación directa con el retratado, es decir, el príncipe Don Baltasar Carlos, cuando dice: “No, alteza: acaso eso crees tú bajo ese palio” (v. 2). Por un lado, el autor hace referencia a otros retratos que realizó Velázquez sobre el joven heredero al trono, los cuales si el espectador no conoce dejan cierto desconcierto en el poema: “o sobre tu montura imaginada (v. 3)”. Por otro lado, Núñez hace una especie de crítica al pintor, acusándole de engañar al príncipe, al pintar en la obra un paisaje que el joven heredero aún no posee, hace alusión a esto cuando dice: “Nadie posee/ lo que no sabe ver” (vv.7 y 8), “acaso crees tú”¹⁰²

Volviendo a la crítica que hace el autor sobre el pintor, a lo largo del poema vamos a encontrar nuevas alusiones a este engaño, Núñez quiere hacerle entender al espectador que es absurdo pensar que el joven príncipe se conforma con poseer unas simples montañas si puede tener todo lo que él desea: “Si das la espalda a todo un territorio de matices” (V. 9). Así, unos

⁹⁸ Harris, Enriqueta, *op. Cit.*, p. 90-91

⁹⁹ *Ibid*

¹⁰⁰ Museo del Prado. “El príncipe Baltasar Carlos a caballo”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-baltasar-carlos-a-caballo/5d224aa8-4d2c-47e0-b3b2-3ea37229cdeb>

¹⁰¹ Herrero Álvarez, Joaquín. *Op.cit.*, p. 560.

¹⁰² Vives Pérez, Vicente (2008). La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna española. *Revista de Literatura*, 50, pp. 597-621

versos más adelante hace referencia a que todo lo que está enseñando en la obra es lo que Velázquez ha considerado oportuno que debe poseer el príncipe: “Son del pintor” (v. 11).

Finalmente, el poema termina haciendo alusión a el paso del tiempo, ya que es conocedor la vida del príncipe, que murió a los 17 años de edad, por lo que los rasgos que Núñez indica en el verso 13 “tu candidez, tu gracia” no duraran por mucho tiempo. Esta idea la identifica al final del poema cuando dice “tu altivez borrará tu donosura, / a no ser que la muerte antes lo haga”

4.9. “CONCIERTO”

Sólo de un terciopelo tan ajado,
a punto de extinguirse con sus brillos,
puede salir tal luz, sutil reflejo
de la mañana reflejada en seda.

En la silla la dama, sobre el mástil
dedos de afán: hermoso contrapunto
a la espineta dócil a unas manos
avezadas en todas las tristezas.

No escuchamos la música; podemos
hacerla de misterio; materiales
(rostro oculto, paisaje ya velado
por el humo de pábilos) nos sobran
para rehacer un dúo en el otoño
con la esperanza de la primavera:

fruta más que madura y su perfume
acompañada a la «viola da gamba»
por una agridulzura de cereza.¹⁰³

Concierto, [Ilustración 9] es una obra realizada por Gerard Terborch en 1675. Esta pintura puede estar estrechamente vinculada con el Barroco debido a que era frecuente en aquella etapa el amor de la música, siendo este representado por personajes como la mujer representada en esta obra con una viola.

Aníbal Núñez realiza un poema sobre esta obra en la que, como es frecuente en su poesía, se basa sobre el “yo poético”. La luz produce a la llegada de este “yo poético” sensaciones muy similares a la vivencia dentro de lo sagrado. En este caso la luz aparece en aquello que duele o está moribundo, es decir, en darle un toque de luz a los lugares cerrados, a las imágenes más frías creando así un ambiente más familiar.

¹⁰³ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 37.

Núñez defiende esta idea al principio de sus versos cuando habla de “Solo de un terciopelo tan atajado, / a punto de extinguirse con sus brillos, / puede salir tal luz”.(v.3)

El poeta hace una importante reflexión acerca de la música en la vida del ser humano, concretamente en el Barroco donde era frecuente ver en todas las obras de arte, cuando dice : “a la espineta dócil a unas manos avezadas en todas las tristezas.”(v.7) Hace referencia a como las tristezas pueden transmitirse dentro de la música.

Núñez hace un planteamiento dentro de su producción literaria “para poder comprender hay que imaginar primero”¹⁰⁴al igual que pasa con la música. En este poema, Aníbal Núñez imagina una conversación entre eruditos, cuando dice: “No escuchamos la música; podemos / hacerla de misterio; materiales / (rostro oculto, paisaje ya velado / por el humo de pábilos) nos sobran / para rehacer un dúo en el otoño / con la esperanza de la primavera:” (vv. 9-12)¹⁰⁵.

4.10. “VANITAS”.

De la superviviente miniatura
sobrevive la joya, no la dama.
Cera y flores se han ido en luz y aroma
donde libaron las abejas llamas.

Máscara o calavera, tiara o cetro:
oros, bastos, espadas, copas: sólo
lo circular persiste, las monedas...
volverán a nacer las horas como

terca esperanza de tener dos alas
para volar más rápido que el tiempo
arde en los ojos del espejo fatuo
y en las cuencas vacías sigue ardiendo.¹⁰⁶

Antonio Pereda (1611-1678) fue un pintor del Barroco español que destacaba por sus temas religiosos y sus obras sobre las naturalezas muertas, un tema en el que ya había destacado Crescenzi, aficionado a su obra. En sus cuadros, el pintor muestra la meditación trascendente en un lenguaje alegórico al gusto de la época.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Herrero Álvarez, Joaquín, *op. cit.*, p. 557

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*,p. 39.

¹⁰⁷ Museo del Prado. “Antonio Pereda”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pereda-y-salgado-antonio-de/b53e10b7-ade8-4311-8586-891442bdcc1c> (Consultada última vez 13/06/2022)

En esta obra [Ilustración 10], el autor representa a un hombre el cual parece dormir en una silla frente al escritorio, mientras un ángel alado le muestra una inscripción. El escritorio tiene un gran desorden con elementos típicos de la representación de las *vanitas* como la calavera, la mascar, la bola del mundo... todos ellos tienen una simbología diferente.

Las *vanitas* era un tema frecuente en el barroco desde una perspectiva culturalista. Es un tema complejo en el que las *vanitas* enseñan a mirar la representación de la vida humana, como una obra de teatro o como un lienzo, para descubrir el punto de vista óptimo que descubre su condición engañosa. Por otro lado, las *vanitas* enseñan el pasado y el presente. En definitiva, las *vanitas* se pueden entender como un puzzle cuyas piezas provienen de diferentes temáticas como: la idea de la brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, el menosprecio del mundo, la vida como una peregrinación, el desprecio de las riquezas, etc.¹⁰⁸

Junto a la Kenofilia, la poética posmoderna expresa una rentabilización del tópico “muerte”, unida a un espacio negativo del signo poético. Esto suele ir ligado a la representación de una naturaleza artificial de lo simbólico que se expresa tanto en los libros como en las artes plásticas. Ambas artes se han vinculado, hasta el punto de unir la palabra “vacía” con la experiencia de finitud y ausencia del sujeto. Esto se ve desde la antigüedad, donde Horacio, consideraba la poesía como un monumento “*aere perennius*”, dando lugar a las *vanitas* clásicas que reflejan la toma de conciencia ante una escritura que solo proporciona signos de muerte.¹⁰⁹

Encontramos diferentes signos: por un lado, la temática religiosa muestra la muerte como un elemento necesario para liberar el alma del mundo, por otro lado, la temática pagana muestra a un personaje macabro. Es Quevedo uno de los primeros poetas que querrá reunir en su poesía todas las variaciones acerca de este tópico.¹¹⁰

Por otra parte, Aníbal Núñez empieza a mostrar el tópico de la muerte, la soledad y las ruinas en libros como *Definición de Savia*, *Alzado de la ruina* y *Cuarzo*, su poesía va madurando poco a poco hasta el punto, que une el pasado con el presente, a diferencia de Quevedo que junta ambos en un mismo punto y espacio.¹¹¹

En este caso, Núñez convierte la obra de Pereda en una rueda circular, ya que entiende que la piedra, las flores... sacadas de la naturaleza y convertidas en un artificio para el hombre deben volver a su estado primero; no obstante, habla de la decadencia que han tenido estos

¹⁰⁸ Vives- Ferrándiz Sánchez, Luis. (2011). *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid. p. 21-22

¹⁰⁹ Vives Pérez, Vicente. *La palabra Inexpugnable. La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna*. [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante], p. 198

¹¹⁰ *Ibid.* p 199

¹¹¹ Badía Fumaz, Rocío. (2003). Aníbal Núñez. Una relectura del tópico barroco de la ruina en el siglo veinte. *Revista acta literaria*, (47), p.138

objetos de la naturaleza cuando dice: “Cera y flores se han ido en luz y aroma donde libaron las abejas llamas” y “lo circular persiste, las monedas... volverán a nacer” (vv. 3-4)¹¹².

4.11. “LE FENDEUR DE BOIS.”

Ese olor a resina, ese contorno
de leña palpitante –que si deja
pasar algo es la luz– bien te protege
de la rueda dentada en la que pones toda tu ciega fe.

(De aquella cinta tricolor de Progreso, como ahorcado,
penderá la ilusión de que tus nietos
no huelan a corteza).

Si supieras
que no, que ya ni huelen –que si huelen
a alguna cosa es a falso prado
debajo de los hombros–..., que del bosque
donde humea tu cabaña ya no queda
–es una carretera– sino prisa
para olvidar del todo a los abuelos...,
buscarías una rama que pudiera contigo
o pondrías fuego a toda
–excepto a– la madera de tu féretro.¹¹³

Millet fue una gran figura del arte decimonónico francés. Su pintura se basaba en mostrar la vida de las clases sociales más bajas, así como el trabajo en el campo o cultivos. Sus obras se basan en mostrar la belleza en la expresión, ya que existe un gran realismo, mostrando la doble cara del trabajo en el campo, un trabajo que proporciona el cansancio del hombre y la satisfacción de ser trabajado. Millet, que estaba muy vinculado en el mundo de la agricultura, representa el trabajo tanto la parte mala como hemos mencionado anteriormente, como la buena, ya que era un enamorado de su trabajo y de las vistas y atardeceres que este le producían.¹¹⁴

En esta obra [**Ilustración 11**] Millet reproduce el trabajo de un leñador que está cortado unos troncos, representa un gran realismo. Aníbal Núñez se introduce en la biografía del pintor y en su amor por el trabajo que realizaba, introduciéndolo en sus versos “ bien te protege de la rueda dentada en la que pones toda tu ciega fe” (v. 4). Núñez vuelve a muestra la importancia de la naturaleza a través de una reflexión meta-artística que incita la incorporación del arte

¹¹² *Ibid* .p.145

¹¹³ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 41.

¹¹⁴ Sensier, A. (2011). *Jean-François Millet: vida y obra.*. Ediciones Encuentro,p, 40-41

convencional, es en esta obra, donde Núñez aprovecha para mostrar el devenir histórico de diferentes planos que están enfrentados entre sí. En este caso la imagen representa un progreso ante la naturaleza, así como la llegada del olvido “Si supieras que no, que ya ni huelen –que si huelen a alguna cosa es a falso prado debajo de los hombros–.” (vv. 11-13).¹¹⁵

El centro de este poema se trata del progreso, a partir de este se va a añadir el olvido del pasado, una tarea que ayuda a el cambio de lo real por su simulacro, es decir, cuando dice “ que del bosque donde humea tu cabaña ya no queda –es una carretera–“ (v. 14). En este verso, lo que el poeta quiere hacer ver es que hay un vínculo cortado entre las generaciones tanto humanas como especialmente de la naturaleza y el hombre. Finalmente, con este poema lo que trata es dar un mensaje ideológico que hace entender al lector, el paso del tiempo y el cambio de las cosas.¹¹⁶

4.12. “ LA MUCHACHA CIEGA”

Te has sentado de espaldas a un arco iris doble
que no ves pero sientes: tus mejillas
aún húmedas de lluvia se encienden

–ha venido el sol tan de repente, con tan buenas
palabras, que el rubor...–. En tu harapiento
regazo se entreabre tu anciano acordeón
con un suspiro.

Oyes pastar, revuelo de plumajes azules.
La campana del santuario gótico
está a punto de tocar a oración.
Tu frágil guía olfatea en tu mantilla:
huele a hermana mayor, a estambre húmedo,
a todos los caminos.

Por fijarme en una mariposa roja y negra,
que se posó en tu hombro sin que tú lo notaras
–así llega la muerte a los arcángeles–,
no he visto que tu mano derecha acariciaba una corola blanca.
¿Cómo has sabido que era blanca?¹¹⁷

Millet era un pintor que basaba sus obras en un gran realismo y con características prerrafaelitas. Se representa a una mujer ciega de clase baja, lo podemos identificar mediante sus ropajes rotos. Es una obra **[Ilustración 12]** en la que el pintor acentúa la discapacidad de la

¹¹⁵ Vives Pérez, V., *op. cit.* p. 480

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*.p. 43.

joven insertando un instrumento musical que toca suavemente, haciéndole ver al espectador la importancia del desarrollo de los otros sentidos.

El poeta hace un símil con el pintor, dándole una gran importancia al resto de los sentidos que conserva la joven de forma diferente ya que el pintor lo hace mediante el acordeón y Núñez mediante sus versos. “Te has sentado de espaldas a un arco iris doble que no ves pero sientes: tus mejillas aún húmedas de lluvia se encienden –ha venido el sol tan de repente, con tan buenas palabras, que el rubor...–“ (vv. 1-5) En esta obra, Núñez hace referencia de los pequeños detalles, como es el caso de una mariposa roja y negra que se encuentra sobre el vestido de la joven ciega, haciendo de esta una expresión enigmática, evitando así el análisis de la obra de arte. “Por fijarme en una mariposa roja y negra que se posó en tu hombro sin que tú lo notaras —así llega la muerte a los arcángeles—, no he visto que tu mano derecha acariciaba una corola blanca. ¿Cómo has sabido que era blanca?” (vv. 15-21)¹¹⁸.

4.13. “ULISES Y CALIPSO.”

Una roca de pórvido en la playa
busca en el horizonte alguna vela
tejida por Penélope.

La lira es un trasto inservible,
un cepo inútil en manos de la diosa de caliza
que, siguiendo el ejemplo de la gruta,
comienza a bostezar: ha sido en vano
llenarle de corales.

Las caricias que aprendiste del mar,
reina de alciones,
no hacen mella en la roca que quisiera
poder volar a Itaca.¹¹⁹

Esta obra [**Ilustración 13**] fue realizada por Arnold Böcklin, uno de los artistas con más fama e influencia dentro del área germana durante el siglo XIX. La mayoría de sus obras están en la línea de lo real y lo imaginario, dándole una gran importancia a la cultura clásica como es la siguiente obra.¹²⁰

¹¹⁸ Herrero Álvarez, Joaquín, *op. cit.*, p. 558.

¹¹⁹ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*, p. 45.

¹²⁰ Museo del Thyssen. “Arnold Böcklin.”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/bocklin-arnold> (Última vez consultada 15/06/2022)

Se representa un tema frecuente desde la antigüedad, contado por Homero en el que se presenta a Calipso en lo alto de una roca con una capa como era común verlo en su iconografía.¹²¹ En sus manos porta un instrumento musical haciendo alusión a que se trataba de una bella musa que seducía por medio de su canto.

Núñez lleva este cuadro hacia el lector con el fin de que conozca las diferentes perspectivas de Ulises y Calipso, dándole una gran importancia a la parte divina, como era frecuente ver en muchos de los poetas antiguos. En esta ocasión, Núñez se basa en la metáfora para representar a Ulises como una piedra que mira el mar. Atribuyéndole a esta piedra características propias del personaje el cual busca una mirada de fuego que le proporcione algún sentimiento. “Una roca de pórvido en la playa busca en el horizonte alguna vela tejida por Penélope.”(vv. 1-3) En el caso de Calipso, la representa también como una pieza, pero esta vez de un color blanco en representación de la nitidez de su piel, realmente Núñez deja paso a la imaginación “en manos de la diosa de caliza que, siguiendo el ejemplo de la gruta, comienza a bostezar” (v. 8). Finalmente podemos vincular este cuadro a el “locus amoenus” ya que el pintor realiza una obra en la que ha quitado cualquier rastro de vegetación, dejando presencia a las rocas donde se apoyan los personajes y un cielo nublado, para prestar atención a las figuras protagonistas.

4.14. “LA BARCA”

Barca de luz de todos los colores
que tiene el agua esta mañana.
Lleva los remos una gasa;
se desliza un copo de algodón teñido en rosas.

El puente de metal se desvanece
en aromas del óxido de hierro.
Tensa el azul las velas;
nos perfuma el añil del chalet de la otra orilla.

.....

(Llueve y el agua gris no tiene alas
que hagan que salten chispas de los peces.
Un limpiaparabrisas anti-vaho
da lustre a la postal de aquel recuerdo).¹²²

¹²¹ Aguirre Castro, Mercedes. (2007) El poder seductor de la música en el viaje de Ulises. *Revista de Arqueología* (315). p. 37

¹²² Núñez, Aníbal. *Op.cit.*, p. 47

Renoir fue un importante pintor francés del siglo XIX. en 1862 ingresó en la Academia de Bellas Artes donde coincidió con Monet y Sisley, futuros impresionistas que lo acompañarían a lo largo de su vida. De Monet va a copiar su pincelada intermitente, pero tras probar todas las técnicas del impresionismo, considera que debe perfeccionar sus obras mediante una construcción más rigurosa, consiguiendo un nuevo cromatismo con una estructura más sólida.¹²³

En esta obra, **[Ilustración 14]** el pintor muestra una barca con dos doncellas encima del lago, usa una pincelada agitada y muy impresionista, haciendo un pasaje difuminado destacando los colores vivos y la presencia de la naturaleza.

Núñez, aborda esta obra con un poema en el que la expresión simbólica tiene una gran importancia llena de imágenes sorprendentes como vemos en ““(…) Lleva / los remos una gasa; se desliza/ un copo de algodón teñido de rosas” (vv. 2-4)”. En este poema se observa una clara influencia de la poesía de Rimbaud, un coetáneo igual que Renoir. En mitad del poema, el escritor utiliza una elipsis expresada a través de puntos suspensivos (“.....”, entre la segunda y tercera y última estrofa, introduciendo así una anécdota por medio de la expresión parentética, con una unión incluida: “(Llueve y el agua gris no tiene alas/ que hagan que salten chispas de los peces./ Un limpiaparabrisas anti-vaho/ da lustre a la postal de aquel recuerdo)” (vv. 9-12). Tanto la anécdota como el paréntesis se usan de forma irónica, siendo el contrapunto de las dos estrofas anteriores, en las que se habla de una realidad encantadora, dando lugar a la ilusión del espectador y el lector. Por otro lado, en la última estrofa parentética, hay una clara realidad cotidiana, es decir, lo que parece un cuadro impresionista, es una simple postal cuyo marco es el limpiaparabrisas de un coche cualquiera. Irónicamente, Núñez introduce al lector a un espacio urbano lejos de la naturaleza imaginaria.¹²⁴

4.15. “AREAREA”

Es curva la inocencia; sinuosa
la maldad de mi ajado continente.
Sigue tañendo, tú, tu flauta dulce
de jugo vegetal; seguid ungiendo,
tierra ruborizada, hierba ingenua,
de bálsamo mis llagas. Vuestros dioses
os protejan de ver en estos ojos agua
de Francia turbia, tenebrosas palabras del diablo.

¹²³ Renoir, *intimidación*.(2016) Revista: Sesenta y más (334), p. 3-4

¹²⁴ Herrero Álvarez, Joaquín, *op. cit.*, p. 559

Dadme fruta, no quiero la limosna de la fama.

Seguid siendo sonrisa, A mí, dejadme
pintar: es mi venganza contra aquellas
pedras que nos tiraron en Bretaña.

Soy un lobo, la luz de vuestras islas
no es para mi pelaje.
No tardando mucho, reventaré.

Mi último cuadro será una aldea nevada.¹²⁵

Gauguin, pintor impresionista evoluciona hacia el sintetismo y el simbolismo, es una de las figuras más importantes de la historia del arte en el siglo XIX.¹²⁶ En este caso se representa una escena del paraíso [**Ilustración 15**], es decir, un lugar donde los humanos y la naturaleza conviven en plena armonía. En la parte central del cuadro aparecen dos mujeres de piel oscura, una de ellas toca la flauta mientras la otra la escucha atentamente mientras mira al espectador.

En este poema, Aníbal Núñez vuelve a vincular el “yo poético” con el mismo pintor francés, ya que en sus versos habla como si fuera el propio pintor quien estuviera describiendo sus obras. / Sigue tañendo, tú, tu flauta dulce de jugo vegetal/ /vuestrós dioses os protegen en ver esos ojos agua de Francia turbia, tenebrosas palabras del diablo/ (vv. 1-5)¹²⁷. Principalmente lo que Núñez hace en este poema es mostrar al lector lo que el pintor quería mostrar desde la perspectiva pictórica: / “Seguid siendo sonrisa, a mí, dejadme pintar”/ (v. 11)

CONCLUSIONES

En nuestro análisis parcial de *Figura en un paisaje* hemos visto una manifestación de la estrecha relación que existe entre la pintura y poesía. Cada una de estas artes por separado, así como el diálogo entre ellas, tienen en su núcleo un afán por conmover al receptor. Los poemas de Aníbal Núñez desarrollan una écfrasis de cada cuadro que enriquece la obra pictórica. El análisis literario de los quince poemas de “En pintura” muestra una poesía cuya elaboración verbal es distinta a la que se veía años anteriores. Se observa una medida clásica en el verso y una construcción poética mucho más reposada, aunque en cierta forma sigue recordando a los recursos barrocos utilizados en sus libros anteriores, que permiten manifestar nuevos

¹²⁵ Núñez, Aníbal. *Op.cit.*, p. 49.

¹²⁶ Museo del Thyssen. “Paul Gauguin.”, ficha web. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/gauguin-paul> (Consultada por última vez el 15/06/2022)

¹²⁷ Vives Pérez, V., *op. cit.* p. 365.

enfrentamientos que escribe en el poema a modo de conflicto.¹²⁸ Asimismo, a través del análisis de los diferentes poemas, se observa la utilización de la ironía como un recurso que sirve para denunciar diferentes estructuras sociales como la destrucción de la naturaleza, algo que hace en “Le fendeur de Bois.” o la pérdida del ámbito rural como “Regreso de los cazadores”. En estas obras al igual en otras estudiadas anteriormente, Núñez pone voz para denunciar las agresiones que sufre la agricultura en nombre de la cultura.¹²⁹

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la Palabra. La construcción del concepto de éfrasis: de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*, 60
- Álvarez Herrero, Joaquín. (2005). *La lírica de Aníbal Núñez*. Madrid: Universidad Complutense [tesis doctoral]. <https://core.ac.uk/download/pdf/19710951.pdf>
- Andújar, Irene; Brasó, Jordi (2017). La lógica interna en Los Juegos de niños (1560) de Peter Brueghel. *Ricyde: Revista Internacional de Ciencias del Deporte*, 50.
- Aguirre Castro, Mercedes.(2007) El poder seductor de la música en el viaje de Ulises. *Revista de Arqueología* (315).
- Bo, Carlo. (1970). *La obra pictórica completa de Botticelli*. Noguer: Barcelona-Madrid.
- Brown, David Alan. Humfrey, Peter. Lucco, Mauro. (1997). *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*. Washington: National Gallery of Art,
- Ballarin, Alessandro. Guerrero Lovillo, José. (1968). *Tiziano*. Barcelona: Toray.
- Badía Fumaz, Rocío. (2003). Anibal Núñez. Una relectura del tópico barroco de la ruina en el siglo veinte. *Revista acta literaria*, 47.
- Constantinescu, Doina. (2011). El infinito simbólico de la metáfora poética. *Revista Disertaciones*, 2,
- Dermling, Barbara. (2005). *Sandro Botticelli 1444-45-1510*. Köln: Taschen.
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: Acantilado
- García- Herrera, Alicia. (2021). *Eso no estaba en mi libro de Mitología Griega*. Editorial Almuzara.

¹²⁸ *Ibid.* p. 608

¹²⁹ Vives Pérez, V., *op. cit.* p. 610

Harris, Enriqueta. (2003). *Velázquez. Tres cantos*. Madrid: Akal.

Museo del Prado. Web oficial.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/tiziano-vecellio-di-gregorio/d5a82a70-aa3f-4355-b733-97c04d9690ab> (Consultada última vez 13/06/2022).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-baltasar-carlos-a-caballo/5d224aa8-4d2c-47e0-b3b2-3ea37229cdcb> (Consultada última vez 13/06/2022).

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pereda-y-salgado-antonio-de/b53e10b7-ade8-4311-8586-891442bdcc1c> (Consultada última vez 13/06/2022).

Museo Thyssen. Web oficial.

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/altdorfer-albrecht> (Última vez consultada 02/06/2022).

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/bocklin-arnold> (Última vez consultada 15/06/2022).

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/gauguin-paul> (Consultada por última vez el 15/06/2022).

Núñez, Aníbal. (2012). *Figura en un paisaje y Gormaz a sangre y fuego*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Panofsky, Erwin. (2003). *Tiziano: problemas de iconografía*. Tres cantos Madrid: Akal.

Plaza Velasco, M. (2018). Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en “Exposición” de Olvido García Valdés. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (2).

Ponce Cárdenas, J. (2015) Sombras en un jardín romano: tres ecos de Velázquez en la poesía actual. Universidad complutense de Madrid. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24

Raquejo Grado, Tonia. (1993). *Sandro Botticelli*. Madrid: Universidad complutense de Madrid
Renoir, intimidación.(2016) Revista: Sesenta y más (334).

Sarduy Pérez, Grace. Sarduy Pérez, Aichel. Mirabal Marrero, Oremis. Violencia contra la mujer, una mirada a través del arte. *Cultura y Medicina*, 14.,
<https://www.medigraphic.com/pdfs/medicadelcentro/mec-2020/mec2020o.pdf>

Sensier, A. (2011). *Jean-François Millet: vida y obra*. Ediciones Encuentro,p, 40-41

Vandenbenbroeck, Paul. (2007). *Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquin Patinir*. Universidad de Valladolid.

Vilá, Rodes (2018). *Pieter Brueger el Viejo: El vino de la fiesta de san Martín*. Vola: Madrid.

Vives Pérez, Vicente (2008). La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna española. *Revista de Literatura*, 70 (140), pp. 597-610.

Vives Pérez, Vicente (2009). *La luz en las palabras. Antología poética*. Madrid: Cátedra.

Vives- Ferrándiz Sánchez, Luis (2011). *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid.

Vives Pérez, Vicente. *La palabra Inexpugnable. La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna*. [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante].

ANÉXO GRÁFICO

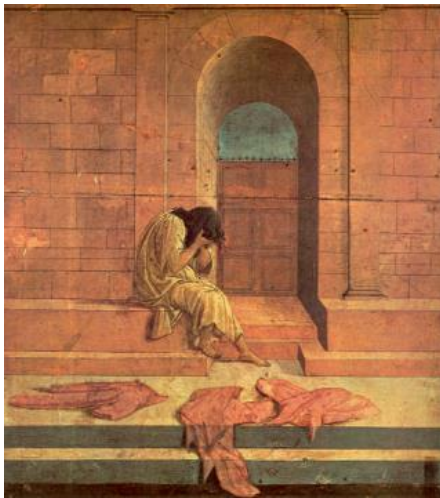


Ilustración 1. *La derelitta*, Boticelli. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 2. *Sogno di una fanciulla*, Lorenzo Lotto. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 3. *Melancholía I*, Durero. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 4. *Batalla de Alejandro en Issos*, Altdorfer. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 5. *Venus con el amor y la música* y *Venus recreándose en la música*, Tiziano [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 6. *Los cazadores en la nieve*, Breughel El Viejo. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.

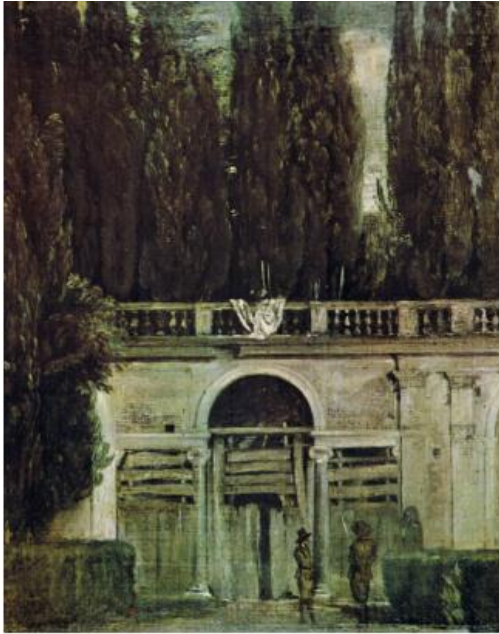


Ilustración 7. *Vista del Jardín de la Villa Medici*, Velázquez. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez



Ilustración 8. *El príncipe Don Baltasar Carlos*, Velázquez. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 9. *Concierto*, Gerard Terborch. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 10. *Vanitas*, A. Pereda. [Fotografía]. En *Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 11. *Le fendeur de Bois*, Millet. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 12. *La muchacha ciega*, Millais. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 13. *Ulises y Calipso*, Boecklin. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 14. *La barca*, de Renoir. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.



Ilustración 15. *Arearea*, Gauguin. [Fotografía]. *En Figura en un Paisaje* de Aníbal Núñez.