

LA PINTURA EN LAS OBRAS DE RUBÉN DARÍO Y CARLOS MARTÍNEZ RIVAS

Nicasio Urbina

University of Cincinnati

Resumen: En este artículo se estudia la forma en que la pintura se expresa a través de la obra de Rubén Darío y de Carlos Martínez Rivas. Se explora tanto sus referencias a la pintura y sus críticas de arte, así como la forma en que la pintura estructura sus obras, bien sea en forma de écfrasis o influencia sobre las descripciones que hacen de personajes o escenas. Darío escribió ampliamente sobre pintura tanto en sus crónicas como en sus diarios de viajes, y Martínez Rivas fue un gran conocedor de la pintura, aunque su obra sea menos abundante y sistemática. Desde “En busca de cuadros” de *Azul...* Darío demuestra la gran afinidad que encuentra entre pintura y literatura. En *Prosas profanas* la pintura está en el centro de la estética modernista, y en *Cantos de vida y esperanza* hay varios homenajes a pintores famosos. En la poesía de Martínez Rivas demostraré que la pintura define la génesis y la estructura de varios de sus grandes poemas. Dos de los grandes poetas nicaragüenses incorporan la pintura en su poética demostrando la unidad de las diferentes ramas del arte.

Palabras Clave: Poesía, Pintura, Rubén Darío, Carlos Martínez Rivas, écfrasis

En este artículo estudiaré la forma en que la pintura se expresa a través de la obra de Rubén Darío y de Carlos Martínez Rivas, explorando tanto sus referencias a la pintura y sus críticas de arte, así como la forma en que la pintura estructura sus obras, bien sea en forma de écfrasis o influencia sobre las descripciones que hacen de personajes o escenas. Darío y Martínez Rivas fueron poetas sumamente cultos, fueron amantes de la pintura y de la música. En su poesía se encuentran muchas écfrasis y numerosas alusiones a los pintores clásicos y contemporáneos, así como referencias a la música, a la escultura y a la escena cultural.

Desde la antigüedad pintura y poesía han estado íntimamente ligadas. Aristóteles en la *Poética* aborda el tema en el capítulo 25:

El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser (39).

Es decir que el pintor y el poeta debe atender a un principio de mimesis en la elaboración de su trabajo, o ejercer una labor prescriptiva sobre los objetos representados. Simónides de Ceos decía, “la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla”. Baste recordar la famosa frase de Horacio, *Ut pictura poesis*, “así como como en pintura, en poesía” para entender la larga relación entre las dos artes. La discusión sobre la superioridad de la poesía por encima de la pintura o viceversa es demasiado larga y compleja, y no puedo abarcarla en la extensión de este artículo. Recordemos que tanto pintura como poesía aspiran a representar diferentes dimensiones del mundo, representaciones tanto materiales como espirituales, y que siempre tienen una intención estética, en la mayor parte de los casos aspirando a la belleza, pero no podemos descartar la fealdad y lo grotesco. Color y sonido vienen de la naturaleza. La música y la poesía están hermanadas en la armoniosa distribución de los sonidos y los silencios. La pintura representa algo, y aunque el arte posmoderno intenta no representar, siempre quiere expresar algo. Gotthold Ephraim Lessing estudió magistralmente los límites de la pintura y la poesía en su famosa obra *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) –*Laocoom. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1887) –, donde señaló el efecto parecido que la pintura y la poesía ejercen en el lector o el espectador, y la sensación que sentimos como efecto estético de la belleza; pero demostró las diferencias grandes que las separan, como el carácter espacial de la pintura versus el principio temporal de la poesía. Esta es la obra que abre el largo debate en el siglo XVIII. Aunque las dos artes representan cosas ausentes como si estuvieran presentes, la pintura usa signos naturales mientras que la poesía usa signos semióticos arbitrarios. Dice Octavio Paz en su libro *El signo y el garabato*:

Ver un cuadro es oírlo: comprender lo que dice. La pintura, que es música, también y sobre todo es lenguaje... pintor es aquel que traduce las palabras en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores. El artista es el traductor universal (31).

Rubén Darío era un poeta que gustaba muchísimo de la pintura, de la música y de la buena comida. Generalmente se menciona demasiado su gusto por la buena bebida, tema que quizás se ha exagerado un poco. En estas páginas voy a demostrar la profunda pasión que tenía Darío por la pintura y las numerosas ocasiones en que la utilizó en su poesía. Darío escribió extensamente sobre pintura en sus crónicas, en sus diarios de viajes, y en su epistolario. Cada vez que podía visitaba museos, galerías, pinacotecas y exposiciones. Darío pudo disfrutar de los fotograbados que la casa Goupil & Cie. publicaba en Francia a partir de 1850; y cuando la casa Griffin & Campbell publicó, a principios del

siglo XX *El tesoro de las bellas artes*, Darío escribió con gran entusiasmo sobre la posibilidad de que los lectores latinoamericanos, tuvieran acceso a magníficas reproducciones de los grandes pintores europeos. Evelyn Uhran de Irving le dedicó un estudio con el título *Rubén Darío y el Tesoro de las Bellas Artes Modernas*, comentando los artículos y ofreciendo información sobre los fotograbados. Darío también demostró gran interés por la fotografía. En su crónica “Evocaciones artísticas” comenta sobre lo maravilloso que era asistir a conferencias “ilustradas con excelentes proyecciones [...] Las fotografías representaban personajes contemporáneos de la amable Fabiola y las figuras eran tan naturales y las escenas tan vivas, como si el objetivo hubiese sido inventado en los primeros siglos del cristianismo” (OC 1: 646).

La importancia de la pintura en la poesía de Darío se puede resumir en el comentario que hace en su crónica “Un peregrino del arte” dedicada al pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez, donde afirma: “Hay mucho de pintura en la poesía, y hay mucho de la poesía en la pintura; recordad que, en lineamiento, casi todos los pintores eran poetas y los que no hacían versos pintaban poemas” (OC 1: 661-2). Esta crónica demuestra claramente “la intelectual intimidad que puede nacer entre un pintor y un poeta” (OC 1: 661). En otra crónica titulada “Pintores de batallas” hace un incisivo análisis de los cuadros de Édouard Detaille y de Alphonse de Nueville. Y en “La fiesta de Velázquez” se queja apasionadamente de que no se le haya celebrado como se lo merecía.

José Carlos Rovira en su libro *Rubén Darío y la crítica de arte: paisajes y figuras*, hace un excelente recorrido por las incursiones de Darío en la crítica de arte. Yo hablaré tangencialmente de esto, pero me concentraré más en las referencias que hace Darío en su poesía y en algunas de sus crónicas. Rovira cita por extenso las páginas de Darío sobre exposiciones de arte y visitas a museos. Es un libro muy valioso y bellamente editado que recomiendo a todos los lectores que quieran profundizar en la crítica pictórica en Darío.

En su primer gran libro de poemas *Azul...* encontramos unas narraciones cortas, verdaderos poemas en prosa, titulados “En Chile. Álbum porteño” seguido de “Álbum santiagués” que son sin duda la muestra mejor realizada de la relación entre poesía y pintura. La primera narración es “En busca de cuadros” empieza así:

Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al Cerro Alegre... (106)¹

¿A qué tipo de cuadros se refiere? ¿Serán los cuadros prerrafaelistas que tanto influirán en él? ¿Serán los cuadros de Velázquez que tanto le fascinaban, serán los cuadros de Murillo o los de Goya? ¿Serán los cuadros impresionistas que circulaban en Europa y que quizás vio por primera vez en Chile? No sabemos exactamente, pero sí queda claro que ya desde estas tempranas narraciones, Darío tenía una visión pictórica de la poesía. También sabemos que estos “cuadros” están influidos por los de Catulle Mendès y sus “imagerie parisiene” del libro *Follies amoureuses*, publicado en 1877. Y a su vez podemos rastrear el origen de estas composiciones a Charles Baudelaire en *Le Salón* de 1846 y *Le Spleen de Paris* publicado en 1869. De acuerdo con Arturo Marasso estos poemas en prosa están influenciados por “Gautier y los Goncourt y quizás el poeta Blémont” (384).

1. Todas las citas de la poesía de Darío vienen de la edición de Julio Ortega, publicada por Galaxia Gutenberg.

Según Iván Schulman en su libro *Painting Modernism* (2014), en Hispanoamérica fue José Martí el primero en desarrollar una teoría de la relación entre pintura y escritura, “Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, que son como el rosado o el gris... Lo azul quiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y oscuros” (10). Es posible que Darío haya leído este ensayo en Valparaíso, pero también es posible que su concepción cromática de la literatura le haya llegado por su intuición y su genio, por la teoría de los colores de Goethe, o la poesía francesa de Baudelaire, Verlaine o Mendès. Lo cierto es que en estas breves narraciones poéticas Darío ya está manejando los textos como cuadros, y a los lectores como observadores de un cuadro.

La segunda narración se titula “Acuarela” que por su propia definición es una forma de la pintura, donde Darío describe un jardín con estanque y cisne y una bella quinceañera que se acerca cargada de rosas, azaleas y violetas sostenidas sobre su falda. La tercera narración se titula “Paisaje” donde asistimos a la llegada de un joven y musculoso campesino que enlaza a un toro. El número cuatro es “Aguafuerte”, un grabado que empieza así: “De una casa cercana salía un ruido metálico y acompasado. En un recinto estrecho, entre paredes llenas de hollín, negras, muy negras, trabajaban unos hombres en la forja” (109). Hemos pasado de los colores de la acuarela y el jardín, al tono cobrizo del aguafuerte y los metales. Según Lily Litvak, —una de las personas que mejor ha estudiado la relación entre poesía y pintura en el modernismo—, este aguafuerte está inspirado en Leandro da Ponto di Bassano, que posiblemente Rubén conoció a través del Catálogo descriptivo del Museo del Prado (Madrid, 1872) de don Pedro de Madrazo (“Una naturaleza muerta” 35). La quinta narración es “La Virgen de la paloma” donde Darío describe a una madre con su bebé en brazos mostrándole una paloma blanca. Aquí estamos ya en la pintura sagrada del barroco, estamos ante un cuadro de Murillo o de Zurbarán. La sexta y última narración del “Álbum porteño” se titula “Cabeza” y nos encontramos en el cuarto del poeta que intenta escribir un poema y nos dice:

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor... (111)

Aquí tenemos, claramente expuesta, la importancia y la presencia de la pintura en la poesía de Rubén Darío. Para él el arte era una sola cosa, era música y era pintura, era soñadora conjunción de ideas y era forma. Era sugerencia y era impronta. Cuando Darío escribe estas narraciones es un joven de escasos veinte años, que todavía no ha desarrollado su profundo conocimiento de la pintura europea. Hasta el momento, ha vivido siempre en una Nicaragua pueblerina donde no había un solo museo, sin embargo, él ya tiene las bases para escribir un mural como “En busca de cuadros”. Sabemos que durante sus tres años en Chile, Darío tuvo acceso a libros franceses y revistas de arte, especialmente a través de Pedro Balmoceda Toro, hijo del presidente Balmoceda, con quien hizo amistad y cuya casa y tertulias literarias frecuentaba. Ahí se familiarizó con la *Nouvelle Revue* y con la *Revue des Deux Mondes*, con la revista *L'Art*, *La Plume* y la *Revue Encyclopédique*. A través de las obras de arte que poseía Balmoceda, de su colección de pantallas chinas y de su magnífica biblioteca, Darío tuvo acceso a las más nuevas corrientes literarias, a la pintura renacentista, al prerrafaelismo inglés, al simbolismo, y a la pintura impresionista que estaba de moda en París. Eso ayuda a explicar estos bellos poemas en prosa sobre pintura.

A continuación, encontramos el “Álbum Santiagués” que empieza con “Acuarela”, pero esta acuarela es plenamente una écfrasis, es decir una descripción completa y fiel de un cuadro urbano, descrito en sus diferentes planos, con lujo de detalles, empezando por la negrura de los coches, los caballos orgullosos, los cocheros taciturnos, las mujeres rubias de ojos soñadores. Luego se enfoca en la portezuela de un coche de donde se asoma una mano que se dijera de niño, pero que resulta ser una mujer muy bella, “con su color de marfil amapolado, su cuello real y la corona de su cabellera, está la Venus de Milo, no manca, sino con dos brazos, gruesos como los muslos de un querubín de Murillo, y vestida a la última moda de París” (112). Darío, que aún no ha pisado el viejo continente, ya está manejando un discurso europeo, culto y refinado, describiendo una escena de Santiago de Chile, la urbe más grande que ha visitado hasta el momento, pero demostrando su enorme capacidad para la écfrasis poética y su habilidad pictórica.

Sin embargo, este es solamente el comienzo, a continuación tendremos “Un retrato de Watteau”. El pintor francés Jean-Antoine Watteau será uno de sus principales referentes y fuente de inspiración a lo largo de su vida. Las escenas de amor, las descripciones de Pierrot, de Gilles, los bailes cortesanos, las princesas y las escenas pastorales, a menudo nos recordarán los cuadros de Watteau. Darío empieza diciendo: “Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la cabellera espléndida” (112). El poeta nos sitúa como se sitúa un visitante frente a un cuadro en un museo, y con lujo de detalles, nos describe la pintura y guía nuestra vista a los detalles. “Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante” (113).² Este “Álbum santiagués” también está compuesto por seis cuadros. Tenemos una “naturaleza muerta”, un dibujo “Al carbón”, otro “Paisaje”, y termina con “El ideal” donde se le aparece “una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar...” (116) pero esa belleza es inalcanzable y el poeta se define a sí mismo como “...yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos”. Bastarían estas páginas de *Azul...* para demostrar la fundamental importancia de la pintura en la obra de Rubén Darío, y aquí mi trabajo estaría hecho. Pero hay muchísimo más.

La primera crónica sobre arte que Darío escribe es de 1895 en *La Prensa* de Buenos Aires, consta de siete entregas, se titula “El Salón”, y comenta la tercera exposición del Ateneo de Buenos Aires. Ahí demuestra no solo su vasto conocimiento del arte clásico, sino también el estado del arte en Hispanoamérica, las colecciones privadas y las pinacotecas que existen. Es sin duda sorprendente cómo Darío está tan bien informado de lo que se puede ver en Perú, Colombia, Venezuela, las Antillas, y Centroamérica; ya no digamos Chile donde vivió casi tres años. “El salón de este año supera con mucho a los dos anteriores. Es un esfuerzo que demuestra savia y vitalidad. Observemos de paso que en su producción –por número y calidad– los pintores se han colocado a una inmensa altura sobre los hombres de letras” (Caresani 64). En esta etapa de su vida participa activamente en las actividades del Ateneo en Buenos Aires y es Secretario de Sección de Bellas Artes.

Lily Litvak en su artículo “Prerrafaelismo y modernismo: Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Ramón del Valle Inclán” publicado en la revista *Siglo Diecinueve*, estudia la influencia del prerrafaelismo en la literatura y la pintura del modernismo, con especial enfoque en Rubén Darío y nos dice que:

...esta influencia se manifiesta en una estética basada en la reevaluación de la pintura italiana anterior a Rafael y en la pintura de la Hermandad prerrafaelista, considerando sus premisas estéticas, su postura antiacadémica y su lucha a favor de un arte nuevo. Esa influencia se manifiesta en el

2. Para una discusión más detallada de este poema en prosa los remito al artículo de Lily Litvak, “La dama ante el espejo, Darío y Watteau” donde hace un análisis pormenorizado de los elementos pictóricos y poéticos del poema.

modernismo de varias maneras, entre ellas la adopción de los temas de la pintura primitiva italiana, la interpretación simbólica de temas como el jardín y una variada flora, así como la adopción de ciertas figuras femeninas: la joven inocente, la mujer angélica, que, a ejemplo de la Beatriz de Dante, puede conducir al Paraíso, y un tipo de mujer sexualizada (145).

Darío escribió en sus crónicas y demostró su pasión por pintores prerrafaelistas como William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Ford Madox Brown y Burne Jones. Todos ellos inspirados en Sandro Botticelli por quien Darío tenía verdadera fascinación. A fra Domenico Cavalca lo menciona en su poema "El reino interior" cuando dice: "Una selva suntuosa / En el azul celeste su rudo perfil calca. / Un camino. La tierra es de color de rosa, cual la que pinta fra Doménico Cavalca / en sus 'Vidas de santos'" (216).

En el "Diario de Italia" vemos que el 12 de septiembre de 1900 Darío visita la Pinacoteca de Turín donde se emociona ante un cuadro de Macrino d'Alba, la pintura de Defendente Ferrari lo cautiva, y de Gaudenzio Ferrari admira la "Madona, Santa Ana y el Niño". Del pintor Sodoma comenta la "Sacra Familia". De Bernardino Lanino elogia la "Santa Lucía". De Andrea Mantegna se inclina ante "Madonna con el Bambino e sei Santi"; menciona varios Tizianos, le llama la atención la "Madona" de Donatello en bajo relieve en mármol, y se alegra con la fiesta de colores de Constantín. El diario continúa alabando a los maestros holandeses y termina con Albani y Del Guercino, haciendo comparaciones con cuadros de El Prado, y complementando sus comentarios con citas literarias de D'Annunzio (OC 2: 509-516). Todo esto demuestra no sólo el conocimiento de Darío del arte prerrafaelista, sino sus predilecciones. A Rafael ya lo había puesto como modelo en su poema "El arte" donde habla del poder de Dios para crear el mundo, y de la habilidad del artista para recrear la belleza, ya sea por medio de la escultura, del verso "o a remojar un pincel / en ese cielo profundo / y crear en un lienzo un mundo / y llamarse Rafael" (636).

En *Prosas profanas* por supuesto la pintura, la escultura y el arte en general tienen un papel central, ya que se trata del libro más modernista de Darío. Recordemos que el poema "Recreaciones arqueológicas" está compuesto por dos largos poemas: "Friso" y "Palimpsesto". En "Friso", como su nombre lo sugiere, Darío está describiendo una escena, y en un momento del poema dice: "Aún me parece que mis ojos tornan / Al cuadro lleno de color y fuerza: / Dos robustos mancebos que los cabos / De cadenas metálicas empuñan" (212). Alberto Julián Pérez dice a este respecto. "Darío presenta los temas religiosos en cuadros y formas fijas. La mirada del poeta jamás pierde de su campo visual a las figuras, aun cuando estén dotadas de movimiento" (35). Si la mirada de Darío busca constantemente cuadros, su imaginación se nutre a menudo de pintura. En el poema titulado "Marina" cuyo tema es el embarcarse hacia Citeres y viajar, Darío se inspira en el cuadro de Watteau del mismo nombre, e imagina su barca en los siguientes términos: "Mi barca era la misma que condujo a Gautier / Y que Verlaine un día para Chipre fletó, / Y provenía de / El divino astillero del divino Watteau" (233). Desgraciadamente el viaje "a la tierra de rosas y de niñas" fue pura ilusión y el poema termina diciendo: "en la playa quedaba desolada y perdida" (234). Carlos Martínez Rivas escribió un artículo sobre la relación entre Watteau y Darío, publicado en el número 212-213 de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a Darío en su centenario. "Watteau y su siglo en Rubén Darío" se titula el artículo, y en él afirma, "...el poema es un admirable ejemplo en términos verbales de la atmósfera y el arte del pintor mencionado... Particularmente en su libro *Prosas profanas*, tan influido por el mundo formal de la escuela de Watteau y del espíritu del siglo XVIII en general..." (445). Según Carlos Martínez Rivas, los

pintores que más influyeron en Darío son Antoine Watteau, Gustave Moreau y el movimiento art nouveau, representado y dominado original y magistralmente, entre 1894 y 1898 por Aubrey Beardsley. Siguiendo siempre a Martínez Rivas, los poemas “Vesper” y “Visión” de *El canto errante* son Moreaus. Mientras que en el poema “Dream” Darío le dedica una estrofa al pintor inglés: “Aubrey Beardsley se desliza / como un silfo zahareño. / Con carbón, nieve y ceniza / da carne y alma al ensueño” (362).

En *El canto errante* encontramos el poema “Balada en loor de “Giles” de Watteau”, compuesto de cuatro décimas y una lira, dedicado a la señora doña Juana de Lugones, que empieza diciendo:

Señora, en ese Louvre en donde
el Arte celebra su fiesta
al son de una invisible orquesta,
más de un misterio azul se esconde
¿El supremo es el que responde
al nombre de la que pintó
en Florencia floral, quien dio
a Lisa fugada su encanto?
Pudiera ser; más, entre tanto,
saludo al Gilles de Watteau (1179-1180).

Todo el poema es un inteligente homenaje a la pintura, un acertijo, una demostración de la importancia del arte pictórico en el imaginario artístico de Rubén Darío.

En *Cantos de vida y esperanza* Darío incluye bajo el título “Trébol” tres sonetos que lleva por título “De don Luis de Argote y Góngora a don Diego de Silva Velázquez”, “De don Diego de Silva y Velázquez a don Luis de Argote y Góngora” y el tercero sin título empieza diciendo, “En tanto ‘pace estrellas’ el Pegaso divino”. En el primer soneto Góngora le rinde tributo a Velázquez y le afirma su posición en la historia de la pintura. Este diálogo imaginario nos permite valorar la opinión que de Velázquez tenía Darío:

Mientras el brillo de tu gloria augura
Ser en la eternidad sol sin poniente,
Fénix de viva luz, fénix ardiente,
Diamante parangón de la pintura,

De España está sobre la veste oscura
Tu nombre, como joya reluciente” (281).

Es decir, Velázquez es un sol que nunca dejará de iluminar el día. Góngora, con su acostumbrada modestia le dice: “Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego” (281), palabras muy significativas porque, como sabemos, la poesía de Góngora cayó en injusto olvido hasta que fue rescatada por la Generación del 27. En el segundo soneto Velázquez le rinde tributo a Góngora llamándolo “Alma de oro, fina voz de oro” y elogiando su *Polifemo*. En el tercer soneto el yo lírico le habla a los dos artistas españoles valorando sus obras magníficas y llamándolas “castillos”, ofreciéndole rosas a Velázquez y claveles a Góngora. Vemos pues cómo Darío aquilata la pintura de Velázquez y por supuesto, la poesía de Góngora, demostrando la importancia que tenían para él ambas artes. José Manuel Martos se acercó a estos sonetos en su artículo llamándolo “Diálogo imposible” y comenta: “La vinculación que se establece entre pintura y poesía en “Trébol” es ciertamente original. ¿Es el poema de Rubén un caso de ékfrasis de un retrato, de elegía de un muerto o de evocación e invocación de un mundo? (172). Sin duda que los tres sonetos son ékfrasis que están inspirados en el cuadro que Velázquez pintó de Góngora en 1622, pero lo más importante es que Darío establece en estos sonetos las equivalencias entre pintura y poesía. No le interesa poner a uno por encima de otro, sino demostrar

cómo cada una de estas artes puede enaltecer a la cultura y a la humanidad; por eso dice en el último terceto del tercer soneto: “Gloriosa la península que abriga tal colonia” (282).

En *Cantos de vida y esperanza* también encontramos un largo poema a Goya, escrito en tercetos consonantes que empieza diciendo:

Poderoso visionario,
Raro ingenio temerario,
Por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,
Caprichosa, brusca, inquieta,
Debe amar todo poeta (300).

Vemos pues que Darío en este libro central de su producción poética le está dando un lugar preponderante a los pintores españoles. Pensando en *Cantos de vida y esperanza*, no puedo dejar de mencionar su extenso poema “Salutación a Leonardo” donde claramente le confiesa, “En mi ciudad que es tu cautiva, / Tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas / Que custodia una esfinge viva” (257).

Al pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez le dedicó una crónica, un poema fechado en La Habana en 1910, y otro poema titulado “A un pintor” incluido en *El canto errante*. En la crónica dice:

Este joven artista es un ejemplo de lo que la constancia y el tesón ayudan al natural talento [...] Cuántas veces hemos recorrido juntos el Louvre o el Luxemburgo, conversando de las hermosas obras de los maestros, de la belleza eterna (OC 1: 657).

En el poema titulado “A Ramos Martínez” escrito en cuartetas, Darío demuestra su gran admiración por el pintor, por su paleta, por su luz y su pincel. Cito dos estrofas de la quince que contiene el poema:

El chorro de agua desleía
toda la dulzura del sol,
y en la voz de mi alma venía
lo que me queda de español.

Era la luz tan blanca y pura
y era el sol tan flaco y tan fiel,
que me dio el alma del pincel
y el secreto de la pintura (1170).

En el poema titulado “A un pintor” encontramos el enorme entusiasmo de Darío por los colores:

Vamos a cazar, ¡oh Ramos!,
vamos por allí;
suenan cuernos y reclamamos
y ecos de jaurías; y

vamos a cazar colores,
vamos a cazar
entre troncos y entre flores,
arte singular” (371).

La pintura de Ramos Martínez refleja el color del pueblo mexicano, sus mujeres melancólicas, sus campesinos que luego copiaran los muralistas, su Malinche fuerte y enigmática, todos sus floreros y canastas de frutas están contenidos en el poema de Darío. “Pintor de melancolías, / amigo pintor, / la perla que tú deslías / tendrá mi dolor” (371).

En el poema que le dedica a Juan Montalvo, Darío recurre a la metáfora pictórica para describir la prosa del gran ecuatoriano:

Mojado tu pincel en los colores
de lo inmenso, al mirar lo que tú pintas,
estremecida el alma se contempla,
y sin velo que oculte la figura,
el ingenio aparece deslumbrante (522).

En el largo poema que le dedica a Emilio Ferrari, autor del poema "Pedro Abelardo", en estrofas numeradas, Darío recurre a la pintura dos veces. En la estrofa VI:

¿Dónde el pincel mojaste
en color luminoso,
para trazar el cuadro
de inmortales contornos? (535).

Y en la estrofa XX:

Ya pintas la amargura,
ya la dicha y el gozo,
ya la esperanza muerta,
ya el placer ilusorio;
para todo tú encuentras colorido,
pensamientos y luces: para todo (539).

En el soneto que le dedica a Máximo Soto Hall en 1890 en Guatemala, los dos cuartetos vienen directamente de la pintura:

Te he visto en algún cuadro florentino:
has sido tú escultor, pintor, poeta;
espíritu que canta o que interpreta;
bohémio humano, pensador divino.

Nos hemos encontrado en el camino,
y hoy te pinta mi pluma, harto indiscreta,
sin poner más color en su paleta
que el que a la gloria tuya ha dado el sino (1053).

Y finalmente, en la "Balada en honor a las musas de carne y hueso" leemos: "No protestéis con celo protestante, / contra el panal de rosas y claveles / en que Tiziano moja sus pinceles / y gusta el cielo de Beatrice el Dante" (389).

Darío conocía muy bien la pintura europea de su época, como lo deja ver en su crónica "La legación argentina en casa de Castelar" incluida en *España contemporánea*. Ahí conoció a José Moreno Carbonero, habla de Santiago Rusiñol, de Jules Chéret, de Alphonse Mucha, y de Eugène Grasset. Dice que en España hay buenos pintores y menciona a Federico Madrazos, a Baldomero Galofre, y a Mariano Fortuny entre otros. Darío tuvo amistad con muchos pintores a lo largo de su vida, uno de ellos fue Henri de Groux, el pintor belga autor del impresionante cuadro "Cristo de los ultrajes". Vivieron juntos por breve tiempo en la casa del Faubourg Montmartre número 29, y la figura del pintor evocaba en Darío sensación de espanto según cuenta en su *Autobiografía*

A Nervo y a mí nos pasaron cosas inauditas, sobre todo cuando llegó a hacernos compañía un pintor de excepción, famoso por sus excentricidades y por su desorbitado talento: he señalado al belga Henri de Groux. Algún día he de detallar tamaños sucedidos, pero no puedo menos que acordarme en este relato de los sustos que me diera el fantástico artista de larga cabellera y de ojos de tocado, afeitado rostro y aire lleno de

inquietudes, cuando en noches en que yo sufría tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios, se me aparecía de pronto, al lado de mi cama, envuelto en un rojo ropón dantesco, con capuchón y todo, que había dejado olvidado en el cuarto no sé cuál de las amigas de Gómez Carrillo. (OC 1: 148)

Darío también demostró mucho interés en la obra de Santiago Rusiñol, el pintor catalán, a quien conoció personalmente en 1899 en Barcelona. Más adelante tuvo oportunidad de ver sus cuadros en el libro *Jardins d'Espanya*, publicado en 1903 por la editorial Can Thomas. A este propósito escribe:

Poesía de los «jardines de España», poesía de los arrayanes y de los cipreses; poesía de los solitarios y viejos y melancólicos rincones llenos de la nobleza desvanecida de antiguas edades; poesía de los almendros en flor en el campo verde cerca del mar azul, en las luminosas Baleares; patio de los naranjos, con las notas de oro, en el oscuro ramaje; blancas barcas; melancolía del valle en la ternura de la tarde, y la maravilla solar anotada en pautas delicadas. Baste decir que en las telas de este poeta, hay el mismo charme profundo y aristocrático que en sus prosas poémicas. (Citado en Rovira 120).

En la “Epístola a la señora de Lugones”, Darío lo menciona diciendo: “En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol / cosas de flor de luz y de seda de sol” (382). Y en 1912 le dedica un “Brindis a Rusiñol” que dice: “Gloria al buen catalán que hizo a la luz sumisa / –jardinero de ideas, jardinero de sol–, / ¡y al pincel, y a la pluma, y a la barba y la risa / con que nos hace alegre la vida Rusiñol!” (1190).

Otra intersección ente poesía y pintura la encontramos en el tema de la playa en la pintura y en la poesía. Alberto Acereda en su artículo “Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla” y afirma que:

un sector de la representación pictórica finisecular, especialmente la pintura de Joaquín Sorolla, se alinea con la idea burguesa de percibir el espacio marino, y en él la playa, como *locus amoenus* y marco de diversión (modernidad de raíz socioeconómica); los poetas modernistas, y en concreto la poética de Darío, emplean el paisaje marino como espacio para la reflexión y meditación metafísica de carácter existencial (120).

Vemos pues que la importancia de la pintura no es superficial en Darío, está en la base de su creación artística. La pintura no es decoración en esencia, es estructura, es inspiración. Como dice Ivan A Schulman en *Painting Modernism*,

In short, ekphrasis was not a hollow stylistic venture but was tied to the modernist's intense religious doubts, the generational angst and tedium that created a need to reorder and redefine the world, and in so doing, relocate the place of modern writers in the new socioeconomic structure of the early years of modernity. Darío, in writing about the genesis of “En Chile” characterized its miniatures as “chromatic sketches that have no antecedent in traditional Hispanic prose” (12).

En su gran poema final “Pax”, con la Primera guerra mundial sembrando el mundo de espanto, Darío va predicando la paz, va gritando a los cuatro vientos y denunciando a Palas, diosa de la guerra, y nos dice:

Amontonad las bibliotecas,
poblad las pinacotecas,
con los prodigios del pincel
y del buril y del cincel.
Haced la evocación de Homero, Vinci, Dante,
para que vean el
espectáculo cruel
desde el principio hasta el fin:
la quijada del rumiante
en la mano de Caín
sobre la frente de Abel (1247).

Si la poesía de Darío es música y es pintura, la poesía de otro gran poeta nicaragüense utiliza la pintura como método estructural de su poema. Carlos Martínez Rivas es el “poeta maldito” de su generación, generación que comparte nada menos que con Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez. Quizás por esa condición de poeta maldito es que dejó una obra limitada y nunca quiso publicar nuevos libros. Para colmo de males, la edición de sus *Obras completas* recogidas por su amigo y editor Pablo Centeno-Gómez, tuvo un final trágico cuando los herederos no se pusieron de acuerdo en los derechos de autor, y la dictadura Ortega Murillo mandó a tirar todos los ejemplares en el lago Xolotlán. Martínez Rivas era un hombre muy culto, buen lector y conocedor de música y de pintura, pero las referencias a la pintura en su obra son menos numerosas y frecuentes. En Martínez Rivas, como veremos, el poema está estructurado por el cuadro, y el poeta nos da una versión, a veces muy diferente del mismo. Por eso sostengo que Carlos Martínez Rivas es otro poeta nicaragüense para quien la pintura es un elemento importante y central en su poética; pero como casi todo en Martínez Rivas, este amor por la pintura se ve problematizado por su relación conflictiva con el mundo.

En uno de los grandes poemas de su libro *La insurrección solitaria*, titulado “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos”, el poeta confiesa que le hubiera gustado ser pintor:

Por eso pienso que
quizás –como a mí a veces– te hubiera gustado más pintar.

Los pintores al menos tienen cosas. Pinceles
que limpian todos los días y que guardan en jarros
de loza y barro que ellos compran. (117)

Esto, que pareciera ser una inocentada, hay que comprenderlo dentro del concepto general que Martínez Rivas tiene del arte.

En otro de sus grandes poemas, “Memoria para el año viento inconstante” se declara en contra de la “obra maestra”, “Sí. Ya sé. / Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra. / Pero no la tendréis. De mí no la tendréis” (128). Esto remite a una posición del autor frente a la institución artística y la sociedad en general, en la que no voy a entrar ahora, pero me sirve de premisa para demostrar la importancia de la pintura. Martínez Rivas usa Obra Maestra en mayúscula, o Música en mayúscula, refiriéndose a la cultura como una institución social, como una obligación que hay que cumplir para ser culto, o como el destino de poeta genial que lo creyeron desde adolescente. Al visitar el Museo de Bellas Artes el poeta menciona tres cuadros:

...haber cumplido con la tercera y última de las variantes
de la Battaglia.

Irse sin dejar nada pendiente con la figura
que toca el pífono y el tambor en el “Cristo de los Ultrajes” de
Grünewald.

En paz con el exigente Maestro de la 'Leyenda de Santa Ursula. (129)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

En su "Diario parisino", en la entrada del 16 de junio de 1951, cuando estaba trabajando en este poema dice: "Iré a la exposición de Corot. Es muy importante para mí. No es ninguna veleidad cultural el ir. Hay una luz de amanecer... Todo lo que necesito para..." Y luego el 23 de junio, agrega: "Le añadí unos 50 versos a...[Memoria]" (564). Si la exposición de Camille Corot fue una inspiración importante para Martínez Rivas y su poema, el hablante lírico ha cumplido con estudiar bien el cuadro "La battaglia di san Romano" del pintor florentino Paolo Ucello, que se encuentra en la Galleria degli Uffizi. No ha dejado nada pendiente con el retablo de Matthias Grünewald, y en paz con Vittore Carpaccio y su serie de grandes cuadros, actualmente conservada en la Galería de la Academia, en Venecia. ¿De qué Obra Maestra nos está hablando Martínez Rivas? Nos está hablando del mundo impoluto y perfecto del arte, opuesto al mundo prosaico y vulgar de los seres humanos, el "mundillo del amanecer", del peligroso mundo de las pasiones humanas. Él no puede darnos una Obra Maestra, el suyo es un poema de la imperfección, "chabacantemente destruido", amenazante. La vida es sucia y caótica, no es un concierto de Johann Sebastian Bach, sino más parecido al "endiablado / son de la Múcura que está en el suelo" (128).

Otro poema importante de este libro tiene nombre de cuadro, "Retrato de dama con joven donante", el cual empieza con el verso: "La juventud no tiene donde reclinar la cabeza". Como en el poema anterior, un espacio prominente del poema es un museo, en este caso "...la Pinacoteca de Munich, bajo el gran hongo, a la afable / sombra de los Viejos Maestros", Botticelli, Rembrandt, Brueghel el Viejo, Elsheimer, Rubens, Durero, Velázquez. El poema es complejo, largo y enigmático pero baste recordar el lugar donde acontece la poesía. El siguiente poema del libro lleva por título "San Cristóbal", pero el título original era "Alegoría de San Cristóbal", inspirado en el cuadro de Gerard David del mismo nombre, cuadro que admiró en el Museo de Berlín. El siguiente poema de forma análoga se llamaba "Alegoría de las vírgenes prudentes" y estaba dedicado a Deva y Elena Garro, esta última, esposa de Octavio Paz que en ese tiempo vivían en París, y a quienes Martínez Rivas visitaba a menudo. En la segunda edición de *La insurrección solitaria*, le quitó "Alegoría" y suprimió también la dedicatoria. Las "vírgenes prudentes" son por supuesto la vírgenes que, en la *Biblia*, Mateo 25:1-13, trajeron lámparas y aceite, mientras que las otras, insensatas, trajeron lámparas pero no trajeron aceite. Este es un poema muy sensual y aunque no alude a ninguna pintura conocida, elabora un claroscuro que recuerda a la pintura renacentista.

La tercera parte de *La insurrección solitaria* se titula "El monstruo y su dibujante". El primer poema se titula "El pintor español" y es un diálogo genial: "—Yo pintaré un hombre con una linterna. / —Hazlo. Pero ¿qué le pondrás / alrededor para que se vea? / —Pues, noche —dijo ya iracundo" (161). De nuevo vemos ya no solo la importancia, sino la indivisible unidad entre pintura y poesía en la obra de Carlos Martínez Rivas. Los siguientes dos poemas llevan por subtítulo "Capricho" que inevitablemente nos remite a "Los caprichos" de Goya. Estos poemas ofrecen dos situaciones que pueden asociarse con las obras aludidas por Goya y Lucientes. En ambos casos asistimos como en el poema anterior a un diálogo que podría ser entre un hombre y la muerte. En "¡Qué retraso!" habla la muerte; en el segundo "Capricho" titulado "No sólo la sonrisa veían", parece hablar el hombre. En "Areté" que como sabemos significa "excelencia" en griego, el poema juega con la rima en iza y en el centro del poema está Paul Klee, el pintor suizo que revolucionó el arte con sus dibujos y colores. Hemos vistos lo más importantes ejemplos de la función de la pintura en la obra de Martínez Rivas, donde el humor crítico -casi sarcástico- asoma a menudo tras los epítetos y los diálogos. Sus poemas son cuadros que con palabras

intentan pintar una versión vanguardista de la obra a la que aluden.

Espero que esta caminata por la pintura en las obras de Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas nos haya demostrado la importancia que la pintura tiene en sus respectivas obras. No es sorprendente que uno de los grandes poetas de la lengua española haya también sido un músico y un gran conocedor de la pintura; y que uno de los poetas nicaragüenses más importantes haya echado mano de la pintura en tantas de sus obras. Aunque hay grandes diferencias entre pintura y poesía, las dos artes, como decía Spence “anduvieron siempre de la mano”. La poesía a menudo ha inspirado a los pintores, y muchos pintores han creado sus obras a partir de un poema. La relación no es directa y lineal, sino como han señalado Jesús Díaz Bucero y María Dolores Sánchez Pérez, en la écfrasis

el escritor no trata de traducir a palabras una obra visual, nos comunica su propio sentimiento ante la misma. Convierte su experiencia estética en creativa y lanza una nueva forma de ver. Al hacerlo pone en marcha todo el juego metafórico de las relaciones entre artes y nos muestra cómo le ha cautivado una obra plástica, en qué dirección lo ha atrapado. (191)

Según Arturo Marasso en Darío y su creación poética, el lirio que aparece en “El poeta pregunta por Stella” viene de la “Anunciación” de Botticelli o acaso de Rossetti (17). En “Divagaciones” el color rojo del vino que conduce a un paje rojo puede haber sido sugerido por cuadro e ilustraciones de libros (53). En “Sonatina” cuando Darío dice “En caballo con alas, hacia acá se encamina, / En el cinto la espada y en la mano el azor, / El feliz caballero que te adora sin verte” viene de la pintura medieval y de las miniaturas de los manuscritos (59). Marasso también afirma que “Darío no hubiera podido escribir “Recreaciones arqueológicas” ni “Coloquio de los Centauros” si no hubiese tenido a la vista *La Mythologie dan l’art ancien et moderne* de René Ménard, elegantemente impresa en 1878” (135). Esto tiene sentido ya que no hay duda de que “Friso” y “Palimpsesto” son verdaderas écfrasis. Según Marasso, Darío se inspiró en Ménard para escribir “Alma mía” (172). Y en “Era un aire suave...” podemos ver la influencia de la pintura en las referencias a la hada Harmonía, la marquesa Eulalia, en Término barbudo, en las flechas de Eros, en la rueca de Onfalia... Podemos ver la influencia de la escultura en “Mostraba una Diana su mármol desnudo” y en el Mercurio de Juan de Bolonia. Alberto Julián Pérez dice que “En un aire suave”, “El sujeto lírico que asume la posición de poeta-pintor privilegia la visión por encima de la voz: la palabra acompaña la visión” (141).

En “El reino interior” Darío es explícito al decirnos “La tierra es de color de rosa, / Cual la que pinta fra Doménico Cavalca / En sus Vidas de santos” (216). Y luego, hablando de las siete blancas doncellas, nos dice:

Se mira que posan el pie breve
Sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una
Manera que lo excelso pregona de su origen.
Como al compás de un verso su suave paso rigen.
Tal el divino Sandro dejara en sus figuras. (217)

En “Las ánforas de Epicuro” el soneto “La espiga” reproduce la escena de observar un cuadro. “Mira el signo sutil que los dedos del viento / hacen al agitar el tallo...”. Y un verso más abajo “Con el áureo pincel de la flor de la harina / Trazan sobre la tela azul del firmamento” (229).

Los ejemplos de la importancia de la pintura en la poesía de Rubén Darío son numerosos y podría prodigarme más en ellos. Creo que ha quedado claro que Darío tenía un conocimiento profundo de la pintura

y que la utilizaba constantemente en su creación poética. Lo mismo se puede decir de Carlos Martínez Rivas, quien, aunque dejó una obra más breve y desigual, fue un gran poeta con profundo conocimiento del arte. Todavía hay mucha investigación pendiente en cuanto a la relación entre pintura y las obras de Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas, espero que estas páginas hayan demostrado la inseparable colaboración que sostienen.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

OBRAS CITADAS

Acereda, Alberto. "Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla". *Revista de literatura*, LXV, 129 (2003) 119-142.

Aristóteles. *El arte poética*. Traducción de José Goya y Muniain. Espasa-Calpe, 1964.

Caresani, Rodrigo J. *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 vols. Afrodisio Aguado, 1950.

---. *Poesía*. Edición de Julio Ortega. Galaxia Gutenberg, 2007.

Díaz Bucero, Jesús y María Dolores Pérez Sánchez. "Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes". *Escritura e imagen*, 10 (2014) 181-198.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoom. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Roberts Brother, 1887.

Litvak, Lily. "Una "naturaleza muerta". Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio". *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura. 1849-1936*. Rodopi, 1998. p. 33-49.

---. "La dama ante el espejo, Darío y Watteau". *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura. 1849-1936*. Rodopi, 1998. p. 51-65.

"Prerrafaelismo y modernismo: Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Ramón del Valle Inclán". *Siglo Diecinueve: Literatura hispánica*, 29 (2023) 143-171.

Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Edición aumentada. Biblioteca nueva, 1941.

Martínez Rivas, Carlos. *Poesía reunida*. Compilación, reordenamiento, introducción y notas de Pablo Centeno-Gómez. Managua: Editorial Anamá, 2007.

---. "Watteau y su siglo en Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre 1967) 445-452.

Martos, José Manuel. "Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de "Trébol" *Hispanic Review*, 66.2 (Spring 1998) 171-180.

OBRAS CITADAS

Parrondo García, Arturo. "Páginas de sombra y espanto: Rubén Darío y el pintor Henri de Groux". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) 131-143.

Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, 1973.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Ediciones Corregidos, 2011.

Rovira, José Carlos. "Rubén Darío y Santiago Rusiñol: otro ejemplo de la pintura como escritura". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) 117-130.

--- *Rubén Darío y la crítica de arte: paisajes y figuras*. Centro Editores, 2020.

Uhran de Irving, Evelyn. *Rubén Darío y el Tesoro de las Bellas Artes*. Cedar Graphics, 1990.

White, Steven. "Martínez Rivas y Baudelaire: Dos pintores de la vida moderna". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 469-470 (1989) 81-92.