

Rubén Darío y la pintura

Principio ekfrástico y sinestesia

Álvaro Salvador
Universidad de Granada



LA TEORÍA DE LA ÉKFRASIS

Recientemente, la crítica estadounidense ha puesto otra vez de moda el concepto de “ékfrasis clásica” o “imperativo ekfrástico”. Efectivamente, los trabajos de Heffernan, Jurkevich, Mack Smith, Steiner, Wagner y Krieger, han desencadenado un verdadero frenesí teórico, enfocado no solamente en las relaciones clásicas entre la pintura y la literatura, que ya tuvo algunos muy buenos cultivadores en el hispanismo español de la primera mitad del siglo XX, sino de una manera más general en la relación más frecuente y fructífera de la literatura y las artes visuales, muy especialmente en la fotografía y el cine. Como muy bien ha señalado Carmen Fernández Klohe, fue Murray Krieger el que revisó de una manera más eficaz el viejo concepto de *ut pictura poiesis*.¹ Efectivamente este, en primer lugar, advirtió que la teoría platónica de las artes se sostenía en el valor que ella misma le concedía a la palabra “imagen”, ya que las artes verbales se consideraban como capaces de crear imágenes con palabras, dándole a estas últimas un claro carácter metafórico, mientras que su aplicación en las artes visuales tendría un sentido literal.² Para Krieger, el impulso básico de las artes representacionales es el de forzar los límites miméticos del medio. Por lo tanto, la meta principal de la poesía sería representar en palabras la presencia espacial y estática de las artes visuales, ayudada por los recursos y la retórica formal, anulando el carácter temporal del lenguaje. A este fenómeno, Krieger lo llama el *principio ekfrástico*, entendiendo la ékfrasis como la “representación verbal de la experiencia visual” y a la acción que configura al lenguaje en diseños formales que son capaces de reducir el fluir temporal a un orden espacial y formal.³

Las consideraciones de Krieger son muy valiosas, no sólo por restituir el valor estético a la literatura, sino porque su análisis permite ampliar la capacidad imaginística más allá, incluso, de la literatura y de la pintura, esto es, a las demás artes visuales, fotografía, cine, televisión, vídeo, que además son por encima de la pintura (actividad artística en franco retroceso) las artes visuales propias de nuestro tiempo.

1 Fernández Klohe 2001, pp. 29–49.

2 Krieger 1992, p. 71.

3 Krieger 1967, p. 7.



En un sentido literal, podríamos definir el paisaje con Benigno del Río, como “un fragmento de la naturaleza transformado o enmarcado por un ser humano. Este “lo puede modificar con sus propias manos, desviando ríos, allanando colinas o labrando un jardín; pero también puede crear un paisaje con la mirada.”⁴ El paisaje es creación, no cabe duda, creación que a veces se fija en un lienzo, en un papel o en la película de un documental o una fotografía. Los seres humanos han transformado la naturaleza añadiendo elementos al paisaje, presas en los pantanos, muelles en los puertos, estructuras de piedra o de hierro encima de los ríos, torres de fábricas o de iglesias; pero también han creado escenarios de horror y de catástrofe, etc.

DARÍO Y LA SINESTESIA

Unos meses antes de la aparición de *Azul*, en 1888, se publica en *La Libertad Electoral* de Santiago de Chile un artículo titulado “Catulo Méndez (sic). Parnasianos y decadentes”, que podemos considerar, sin temor a equivocarnos, como la primera proclama modernista del joven Darío. Dice allí el poeta:

Green algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe... Janín llamaba “estilo en delirio” al estilo de Julio y Edmundo, y consideraba un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas... Ah, y esos desbordamientos de oro, esas frases caleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas, en períodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos, todo eso es esencialmente admirable... Juntar la grandeza o los *esplendores* de una idea con el cerco burilado de una combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio.⁵

Hacer rosas artificiales... Describir lo que con enorme agudeza Pedro Salinas llamó “paisajes de cultura” o “sueños de museo”: “Crea entonces Rubén Darío unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino ‘culturales’, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una ex-

4 Del Río 2009, p. 15.

5 Silva Castro 1934, p. 164. Hay una edición más asequible en Rubén Darío, *El modernismo*, ed. de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989, págs. 31 y 32. Mendez es una errata por Mendès. Alude Darío en este artículo al crítico francés Jules Janin, que había atacado por artificioso el estilo de Julio y Edmundo, esto es, de los hermanos Goncourt.



perencia artística ajena.”⁶ Varios son los escenarios que, según Salinas, construye con este procedimiento, pero sobre todo uno predomina sobre todos los demás: “el paisaje cultural del siglo XVIII francés”.

El concepto de *rosas artificiales* resume, quizá mejor que ningún otro, la idea central de la poética dariana. Tenemos, por una parte, el símbolo tradicional de la belleza y, por otra, la condición central en el proceso modernizador de finales del siglo XIX: la artificialidad. Esta rosa, por tanto, es una típica “rosa finisecular”, una rosa que puede ser artificial, un injerto, un producto de la manipulación humana, sin dejar de ser natural. Pero además, esta rosa es también “botón de pensamiento”, es decir, como el mismo Darío señala, silencio de las águilas, idea que se une al cerco burilado de la combinación de letras a través de los recursos de la sinestesia.

Sin duda, Darío ensaya su artificio en el laboratorio juvenil de *Azul...*, tal y como hemos estudiado en otro lugar, pero es indudable que la obra en la que las rosas artificiales se muestran en su mayor esplendor es en *Prosas profanas*, libro que marcaría una época en la trayectoria del autor y en el destino de la poesía hispanoamericana finisecular. Por otra parte, en numerosos trabajos dedicados a él toda una serie de estudiosos, desde Ángel Rama a Alberto Julián Pérez, han demostrado suficientemente la impertinencia del famoso “galicismo mental” dictaminado por don Juan Valera, y han definido con rigor y detenimiento exhaustivo el “espacio de arte” en el que se inscribe la ideología estética de Rubén Darío y el Modernismo. Citemos, no obstante, una vez más, un par de dictámenes autorizados por la perspicacia crítica de sus autores:

Darío utiliza el depósito cultural íntegro de Europa, incluyendo sus paseos por el Oriente, el cual sólo era accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos... Darío vive naturalmente la captación del objeto cultural y por ende artificial perteneciente al vasto universo, desde el plano concreto de la experiencia real del hombre americano: como un sueño personal dentro del cual maneja y puede componer con libertad los que a él llegan como objetos. Cumple la experiencia viva de elaborar poéticamente un conjunto de valores artísticos objetivados en productos.⁷

Y ahora, una más reciente de Alberto Julián Pérez:

La función que dan los modernistas a la intertextualidad en su estilo muestra cómo tratan de resolver el problema de la identidad cultural poética... Este “entrecruzamiento” cultural constituye una poética hispanoamericana legítima, que tiende a la creación de una norma poética fuerte, dada la manera en que fue llevada a la práctica: haciendo hincapié en el incremento de los medios técnicos en el dominio del verso, realizando el valor y la función del libro y la lectura y creando un arte específico del comentario intertextual que Darío implantó en el verso...⁸

6 Salinas 1975, pp. 114–115.

7 Rama 1997, p. XXVI.

8 Pérez 1992, p. 161.



Parece, pues, evidente y canónico el hecho de que la poética del Modernismo se estructura a partir de una base ideológica sólida, –base conformada por una serie de acontecimientos sociales y culturales que marcan toda una época en Hispanoamérica– y produce una serie de textos que no sólo pueden legitimarse por su pertenencia, más o menos epigónica, al acervo universal, sino además porque logran alinearse –de modo indirecto quizá, pero muy contundente– en esa larga marcha en busca de la identidad presente siempre en un ámbito cultural como el hispanoamericano, constantemente amenazado por diferentes modos de neocolonialismo. Ese “espacio de arte” en que se configura el Modernismo es, por tanto, un espacio dotado de una personalidad propia y de unos principios organizadores. Principios que, en el artículo dedicado a Catulo Mendès, Darío metaforiza como “rosas artificiales”.

¿Cuáles serán, entonces, los fundamentos teóricos en los que Darío basa su metáfora? ¿A través de qué procedimientos técnicos logra ponerlos en práctica como “artefactos” poéticos? ¿Qué efecto literario o histórico legitimará más tarde la pertinencia de estas construcciones?

Creemos –y lo hemos desarrollado más ampliamente en otros lugares– que la base ideológica que late en la trastienda mental del Modernismo puede definirse con el concepto de *moral estética*. Recordemos:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos...

Vivir el arte como vida y la vida como arte supone una concepción armónica de la existencia que, además, demanda fundamentos filosóficos y estéticos. La concepción armónica de la existencia se fundamentará, por tanto, en distintos principios espiritualistas basados en la “analogía universal” que arrancan de la antigua tradición esotérica y se extienden hasta el voluntarismo nietzscheano o el naturismo de Bergson. Los principios estéticos se basan en un culturalismo exacerbado –del que la intertextualidad es sólo una parte: sería más exacto hablar al referirnos al Modernismo de una “interartisticidad” legitimada por la sinestesia– que relaciona los orígenes del espíritu humano con sus primeras manifestaciones estéticas, filosóficas o religiosas, y que busca, con ese afán constante de armonización, acercarse a aquellos momentos de la historia en que no existía una separación radical entre las distintas manifestaciones del “espíritu humano”. La armonía se detecta y se construye en el arte a través del procedimiento *sinestésico*, basado en la concepción esotérica de las “correspondencias” que Baudelaire popularizara entre los escritores finiseculares, así como en las construcciones teóricas de Charles Morice, Gautier y los hermanos Goncourt.

De los procedimientos sinestésicos destaca con personalidad propia el relativo a la correspondencia musical. La vocación musical arrastrará a Darío y al resto de los modernistas a un *virtuosismo* métrico y rítmico, presidido por el principio de “fonocentrismo”, tal y como demostró Noé Jitrik, y que aporta a este discurso poético uno de sus rasgos más característicos, más logrado incluso que el de la mayoría de los estilos coetáneos que se elaboran en Europa. Pero también es importante y muy rico el procedimiento sinestésico con la pintura, entendiendo este procedimiento



Jean-Antoine Watteau: La lección de música, 1716

como un “principio ekfrástico”, tal como lo hemos definido al comienzo de esta exposición.

Como en tantos otros aspectos, el momento en el que Darío escribe es también un momento de transición entre el concepto tradicional de *ut pictura poesis*, muy limitado para los pintores por las teorías de Lessing en su *Laocoonte*, –quien defendió la mayor contención, el mayor equilibrio clásico de la pintura y la escultura frente a la mayor expresividad de lo literario–, y la nueva concepción sinestésica de las artes consideradas como un discurso totalizante. Dos reacciones son las que se producen contra este formalismo de Lessing. De una parte, la búsqueda de la totalidad que la pintura iniciará a través del simbolismo y de las formas puras, la poesía o la música principalmente, tal y cómo lo teorizan Odilon Redon o Gustave Moreau, hasta alcanzar la estética impresionista y finalmente las formas vanguardistas, lo que se denominó como una “pintura musical” y de otra, el camino que inician los poetas desde la concepción esotérica de las correspondencias hasta las teorías de Charles Morice, Banville, Gautier, los hermanos Goncourt, etc. y que desembocan en una especie de camino inverso en el que cada vez más los poetas se interesan por y se inspiran en la pintura, en lo que ellos mismos denominarán “las trasposiciones de arte”.



DARÍO Y LA PINTURA

Prosas Profanas se abre con el poema titulado “Era un aire suave”. El poema, elaborado como una sucesión de serventesios dodecasílabos con rima ABAB –el cuarteto es la estrofa más utilizada por Darío–, supone una de las muestras en donde mejor se recogen los principios organizativos de la estética dariana y los medios técnicos en ella utilizados:

Era un aire suave, de pausados giros;
 el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
 e iban frases vagas y tenues suspiros
 entre los sollozos de los violoncellos.

El poema, en lo concerniente a su temática, se configura como la descripción de una “fiesta galante” en la que destaca la personalidad frívola y delicadamente perversa de la marquesa Eulalia. La vocación femenina del estilo dariano –y en general de la escritura modernista– se explicita desde el inicio del libro. En este poema, el sujeto poético es simplemente un observador que nos relata una escena elaborada mediante el encadenamiento de distintos “cuadros” que describe como un “enunciador impersonal”, distanciado, que no confiesa sus emociones, ni cae en el patetismo, como un testigo neutro. La escena, como tantas otras en este libro, se centra en la representación de una mujer:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
 daba a un tiempo mismo para dos rivales
 el vizconde rubio de los desafíos
 y el abate joven de los madrigales.

Tiene azules ojos, es maligna y bella...

La figura femenina, en este caso y en otros muchos, se identifica con el ideal del arte y la belleza. Es una imagen de mujer distanciada de la experiencia histórica del lector contemporáneo al poema, una mujer exótica, que simboliza los valores del arte que el poeta intenta desplegar: un arte culturalista, delicado, musical, suavemente sensual, pictórico. Es decir, un arquetipo codificado por la tradición como tantos otros que pueblan la estética modernista, pero que lejos de cosificarse, gracias a su carácter simbólico central, acaba convirtiéndose en el sujeto de la enunciación del poema, en torno al cual se organizan todos sus elementos constitutivos. El arquetipo es el de Madame Pompadour. Veamos cómo se produce este desplazamiento.

Cerca, coronado con hojas de viña,
 reía en su máscara, Término barbudo,
 y como un efebo que fuese una niña,
 mostraba una Diana su mármol desnudo.

El arrastre culturalista del poema es evidente. Dejando a un lado las numerosas alusiones mitológicas, tamizadas por el filtro de la recreación francesa, dieciochesca,



François Boucher:
Diana después de la caza (detalle), 1745



hay que decir que tanto las *Fiestas Galantes* de Verlaine, glosadas por Charles Maurice en *La littérature de toute á l'heure*, como Gautier, los Goncourt, Mendès, Dubus, Hugo, Villiers de Lisle-Adam, etc., están muy presentes en el poema. La sinestesia pictórica se manifiesta en las imágenes tomadas de los cuadros de Watteau y Boucher fundamentalmente. Por ejemplo, la estrofa que comienza:

¿Fue cuando la bella su falda cogía
con dedos de ninfa, bailando el minué,
y de los compases el ritmo seguía
sobre el tacón rojo, lindo y breve el pie?

es una descripción detallada del cuadro de Watteau titulado “Baile bajo una columnata”, también llamado “Los placeres del baile”. Y el mismo procedimiento maneja en la estrofa siguiente, sólo que utilizando como modelo, en este caso, el cuadro de Boucher “Pastoral”:

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tirsis de Versailles,
las declaraciones de sus caballeros?



Jean-Antoine Watteau: Los placeres del baile, 1717

En cuanto a la sinestesia musical, Noé Jitrik en el trabajo anteriormente citado demuestra la existencia en este poema de una estructura profunda, fónica, que se esfuerza constantemente en la “tematización de un sonido”. Ese sonido, dado el número de frecuencias consonánticas y su agrupamiento con las vocales más frecuentes, resulta ser “la risa”. Si tenemos en cuenta que el *leit motiv* del poema se configura en torno al verso “ríe, ríe, ríe, la divina Eulalia” y a sus variantes “la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe” o “pero sé que Eulalia ríe todavía”, podremos advertir cómo debajo del alarde virtuosista de Darío late una idea, una idea que se corresponde no sólo con su representación gráfica, sino, lo que es más importante, con una percepción estrictamente sensorial, ya que, como señala muy acertadamente Jitrik, la risa es un “presonido”.⁹ El propio Darío lo adelantaba en el prólogo al afirmar: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces.”

Ese “presonido” acabará evolucionando hasta configurarse como “sonido” en los poemas siguientes, tal y como demuestra igualmente Jitrik, en una gradación que se desarrolla desde el “son”, la flauta y la lira, hasta la orquesta. Pero lo que nos interesa señalar aquí, en este primer poema del libro, es precisamente que se trate de un “presonido”, un presonido “eufónico” que brota de la voz de la marquesa *Eulalia*. ¿Cuál es,

9 Jitrik 1978, pp. 41-76.



entonces, la idea que alimenta la música de este poema? Sin duda, la misma que alienta la construcción del poema en su totalidad. Se trata de una “introducción melódica”, una presentación al lector de los principios musicales que van a regir la construcción del libro. Aunque... no sólo musicales; el poema es también, como hemos visto, una introducción pictórica y, en definitiva una “introducción temática” a los textos que seguirán, la presentación de ese mundo culturalista y aristocrático por el que transitarán los restantes poemas, la exposición del símbolo femenino, dual y contradictorio, que el poeta utilizará como emblema de su estética, la afirmación del carácter “ahistórico”, es decir, eterno, del arte y la poesía que Darío se propone desplegar ante los sentidos del lector:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

En definitiva, este poema que abre *Prosas profanas*, a pesar de su aparente superficialidad, frivolidad o falta de profundidad temática, es una suerte de prólogo poético, una especial e implícita “arte poética” que intenta poner en antecedentes al verdadero lector que Darío anhela, “aquél que sí sabe” y puede entender lo que el poeta quiere “decirle”. Es en resumen, la primera muestra de cómo se desvela el misterio de las rosas artificiales.

El procedimiento se continúa de un modo muy desarrollado en el poema siguiente “Divagación”, un poema muy ronsardiano, como señaló Arturo Marasso, en el que la Arcadia ideal se amplía incorporando más intensamente el espacio mítico por excelencia de la tradición occidental, la Grecia antigua y su mitología¹⁰:

¿Vienes? me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieran los delirios de las lirás
en las Grecias, las Romas y las Francias.

Aunque Darío se encarga de aclarar muy pronto que se trata de una Grecia releída desde Francia, desde la Francia radiante de las fiestas galantes a la Francia actual, aquella que en su poesía y su arte intenta reproducir los momentos gloriosos de la tradición. Así, tras el muslo de marfil de Diana o la aparición de Venus con Cupido el dios del Amor presidiendo la escena:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia....
Demuestran más encantos y perfidias
coronadas de flores y desnudas
las diosas de Clodión que las de Fidias...

Y todo este aquelarre culturalista, presidido por la felicidad que produce el amor, el amor en griego, en francés, en alemán, en chino, en japonés, en hindú (“Amor, en fin,

¹⁰ Marasso 1973, pp. 36–52.



que todo diga y cante, amor que encante y deje sorprendida/ a la serpiente de ojos de diamante/ que está enroscada al árbol de la vida...) se justifica académicamente en el poema, se separa de lo banal, de lo superficial de esos devaneos galantes en un par de estrofas, que tienen su correlato en imágenes pictóricas suficientemente conocidas en la época. Aunque también lo serio de las figuras que intervienen en lo galante refuerza el carácter vitalista de estos poemas, la exaltación del placer y la belleza por encima de cualquier otra consideración:

(Los abates refieren aventuras
a las rubias marquesas. Soñolientos
filósofos defienden las ternuras
del amor, con sutiles argumentos...)

Y más adelante:

Un coro de poetas y pintores
cuenta historias picantes...

Tanto en otros poemas de este libro, como en los libros siguientes, Darío recurre una y otra vez a esta escenografía en la que se mezclan los valores culturales y estéticos de la grandiosa tradición grecolatina con el esplendor de la corte versallesca francesa, de sus años más radiantes y felices. Podríamos citar muchos poemas: “Palimpsesto”, “El coloquio de los Centauros”, “Syrinx”, “Bouquet”, “El Faisán”, “Leda”, etc., pero vamos a detenernos en un poema en el que Darío elabora otro poema claramente ekfrástico a partir de un tema recurrente entre pintores y poetas de la época “El viaje a Citerea”. Ya Verlaine en sus *Fiestas Galantes* había incluido un pequeño poema titulado “Citeres”. La isla de Citera existe realmente en el Peloponeso. Su nombre está asociado a Venus Afrodita porque la tradición legendaria contaba que allí arribó Venus después de surgir de las aguas, y la isla fue consagrada a su culto. En la época Rococó se construye el mito de la isla de Citera o Citerea como el lugar de los placeres y la felicidad en donde la bendición de Venus es constante y las fiestas galantes siempre presentes. Jean Antoine Watteau contribuye a ese mito con dos cuadros dedicados al tema “Peregrinación a la isla de Citerea” (1717) y “Embarque a Citerea” (1718). En su poema “Marina”, Darío cita a Verlaine y a Watteau, sin embargo su texto parece estar también inspirado en el poema que Charles Baudelaire incluye en *Las flores del mal*, con el título de “Un viaje a Citerea” en el que aplica un tono mucho más sombrío al tema, haciendo presidir la escena de la arribada a la isla por la imagen de un ahorcado con el que finalmente se identifica la voz poética. Aunque no tan dramático, algo semejante quieren expresar los últimos versos del poema de Darío, llenos de desilusión y amargura: “Y en la playa quedaba desolada y perdida/ una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.”

A partir de los planteamientos de Luis Viardot, el pintor Odilon Redon intenta acercar la pintura a los principios de la música con su teoría de la “pintura musical”. En realidad, como ha señalado Sonsoles Hernández,¹¹ su aspiración a una pintura de este tipo

11 Hernández 2013, pp. 224-236.



Jean-Antoine Watteau: Embarque a Citerea, 1718

debe entenderse en relación a su interés por un arte distanciado de la representación, de la mimesis. La música, para Redon responde a un ideal de “arte sugestivo”, “arte de la vida interna”, distanciado de la representación naturalista. Algo parecido ocurre con la vocación literaria de Gustave Moreau, otro de los pintores queridos por Darío, quien recupera la tradición literaria en un sentido muy parecido al de los pintores prerrafaelitas. Moreau entra dentro de una corriente de arte filosófico o idealista en la que, a partir de una ambigüedad estética, se busca la intensificación y la depuración de las formas para acercarse a la idea de un arte puro. Los asuntos aparentemente realistas de Moreau, son tomados no de la realidad o de la historia, sino de la alta poesía, de la fantasía imaginativa, de la alegoría o los símbolos. En esta línea de depuración del arte de la poesía se encuentra el Impresionismo y, aunque no sea muy apreciado por Redon ni por Moreau, es sin duda la tendencia dominante en la pintura finisecular.

Darío no es ajeno a la sensibilidad característica de su época. Ya en *Azul...* en la sección “En Chile. En busca de cuadros”, podemos ver perfectamente materializado el principio ekfrástico: “la representación verbal de una experiencia visual”. El joven poeta incorregible, Ricardo, protagonista de esta sección, va buscando “cuadros e impresiones nuevas” y se encuentra con representaciones verbales de cuadros de Watteau, de Moreau, de los primitivos, pero también con las inspiradas en pintores más contemporáneos. La segunda “Acuarela”, que incluye Darío en esta sección, intenta recrear verbalmente no solamente la experiencia tan fin de siglo de los “paseos de carruajes”, en este caso los “paseos de carruajes santiaguinos”, sino también toda la iconografía pictórica inspirada en esta temática y producida por pintores como Renoir, Pissarro, Beraud, etc.:



He aquí el cuadro. En primer término está la negrura de los coches que esplende y quiebra los últimos reflejos solares; los caballos orgullosos con el brillo de sus arneses, con sus cuellos estirados e inmóviles de brutos heráldicos; los cocheros taciturnos, en su quietud de indiferentes, luciendo sobre las largas libreas los botones metálicos flamantes; y en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral; bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes.

En esa portezuela está un rostro apareciendo de modo que semeja el de un querubín; por aquélla ha salido una mano enguantada que se dijera de niño, y es morena tal que llama los corazones; más allá se alcanza a ver un pie de cenicienta con zapatito oscuro y media lila, y acullá, gentil con sus gestos de diosa, 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.

Más allá está el oleaje de los que van y vienen; parejas de enamorados, hermanos y hermanas, grupos de caballeritos irreprochables; todo en la confusión de los rostros ‘ de las miradas, de los colorines, de los vestidos, de las capotas; resaltando a veces en el fondo negro y aceitoso de los elegantes sombreros de copa una cara blanca de mujer un sombrero de paja adornado de colibríes, de cintas ¿ de plumas, o el inflado globo rojo, de goma, que pendiente de un hilo lleva un niño risueño, de medias azules, zapatos charolados y holgado cuello a la marinera.¹²

En fin, podíamos hablar de cómo este camino a la sugestión se intensifica en Darío con los poemas que dedicó en 1899 al famoso cuadro de Böcklin, “La isla de los muertos”, con el título de “Visiones de Boecklin”, publicados en el *Album Ibero Americano* de Madrid, pero esto lo han estudiado suficientemente mis colegas Alfonso García Morales y Antonio Jiménez Millán. En definitiva, podemos concluir que, presidida por el principio de sinestesia, uno de los principios fundamentales de la ideología estética del fin de siglo europeo, la vocación ekfrástica de Rubén Darío es indudable y sus trasposiciones de arte muy logradas en la mayoría de los casos. Quizá partan de una imitación de los procedimientos de Verlaine, de Gautier y del resto de maestros franceses, pero alcanzan una personalidad y una maestría difícilmente alcanzables por ninguno de sus contemporáneos hispánicos y representan una aportación inestimable, como la totalidad de su obra, a la renovación de la poesía y las letras hispánicas.

12 Darío 1992, pp. 131 y 132.

BIBLIOGRAFÍA

- Darío, Rubén, *Azul... y Cantos de vida y Esperanza*. Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Del Río Molina, Benigno. "Paisajes de destrucción". En *La invención del paisaje: un ensayo sobre la condición humana*. Barcelona : Devenir, 2009, 23–45.
- Fernández Klohe, Carmen. *El imperativo ekfrástico en la prosa de Ramón Gómez de la Serna*. Nueva York : Monografías de ALDEEUJ, 2001.
- García Morales, Alfonso. "Las isla de la muerte y el mar mitológico. Böcklin en el modernismo literario hispánico". En *Literatura e Imagen*, ed. de Carmen Camero et al. Sevilla : Universidad de Sevilla, 1986, pp. 55–80.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. *Sinestias. Arte, literatura y música en el fin de siglo*. Madrid : Abada, 2013.
- Jiménez Millán, Antonio. "Rubén Darío y Vicente Huidobro: del Modernismo a la Vanguardia histórica". En *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Literatura y arte*. Málaga : Universidad de Málaga, 2008, pp. 69–99.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México : El Colegio de México, 1978.
- Krieger, Murray. "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Lackoon Revisited". *The Poet as Critic*. Ed. Frederick P. W. McDowell. Evanston : Northwestern University Press, 1967, pp. 3–26.
- Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío*. Madrid : Orígenes, 1992.
- Rama, Ángel. "Introducción" a *Poesía de Rubén Darío*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX–LII.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona : Seix Barral, 1975.
- Silva Castro, Raúl. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago de Chile : Prensas de la Universidad de Santiago de Chile, 1934.
- Viardot, Luis. "Ut pictura musica". En *Gazette de Beaux Arts*, enero-marzo 1859, pp. 19–29.

RUBÉN DARÍO AND PAINTING: EKPHRASTIC PRINCIPLE AND SYNESTHESIA

The article examines the relationships between literature and painting in the works of Rubén Darío. The issue is seen in the context of modernist synesthesia, which was strongly present in the literary ideology of the modernist discourse, and it is analyzed with the help of the theories of ekphrasis of Murray Krieger. In Darío's canonical works painting plays an important role, both in the form of literary references, and the so called "transpositions of art", in its intent to create a total art.

PALABRAS CLAVE:

modernismo hispánico — Rubén Darío — literatura y pintura — ekphrasis — sinestesia
 Hispanic modernism — Rubén Darío — literature and painting — ekphrasis — synesthesia

Alvaro Salvador es catedrático de la Universidad de Granada (España). Especialista en la literatura modernista con ediciones de *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza* y *Prosas profanas* de Rubén Darío; *Poesía completa y prosa selecta* de Julián del Casal y el trabajo sobre las ciudades y el modernismo, *El impuro amor de las ciudades*, Premio Casa de las Américas de ensayo, 2002.