

Cuando ya no hay palabras

(El «no sé qué» y otras fórmulas de lo inefable en el arte del Siglo de Oro)

JAVIER PORTÚS PÉREZ

«En lo general, linda figura, linda historia, lindo lienzo de pintura, blanco y negro, de colores lindo concepto, buen pensamiento, bien historiado, y bien entendido»¹. Así culmina Vicente Carducho una larga enumeración de términos relacionados tanto con los aspectos técnicos de la pintura como con conceptos valorativos, en un intento de codificar un vocabulario que permitiera controlar mediante el lenguaje la práctica y el juicio artísticos. El florentino no es en esto una excepción en el panorama de la tratadística española de esa época, pues libros como el de Martínez, Pacheco o, no digamos, Palomino² abundan en este tipo de enumeraciones terminológicas, la razón de cuya presencia ha de buscarse no sólo en la voluntad sistematizadora de esta clase de escritos sino también en el deseo de familiarizar al lector con un vocabulario crítico y profesional, y de demostrar que la pintura es una ciencia cuya naturaleza puede ser abarcada y comprendida a través del que se consideraba fundamental medio de conocimiento: el lenguaje³.

Un número importante de términos que aparecen en este tipo de repertorios no se refieren tanto a la práctica pictórica como a la experiencia

¹ VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*. Ed. F. CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, pág. 387

² El interés de PALOMINO por la terminología se advierte a lo largo de todo su *Museo pictórico*, y especialmente al término de su segundo volumen, donde incluye un largo «Índice de los términos privativos del arte de la pintura y sus definiciones» (págs. 389-411 de la edición de Buenos Aires, 1944). El siglo XVIII, con su afán clasificador, mantendrá vivo el interés por este tema, de lo que es prueba notable el *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*, de DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA (Segovia, 1788).

³ Estamos todavía ayunos de un estudio sistemático de la terminología pictórica de la Edad Moderna en España, similar al que existe respecto a otras disciplinas artísticas, como el de GARCÍA SALINERO sobre arquitectura. El intento más serio en este sentido es el de ZAHIRA VELIZ, *Artist's techniques in golden Age Spain: Six Treatises in Translation*. Cambridge, 1986.

artística y son de naturaleza fundamentalmente estética. Así ocurre con los adjetivos «bello», «lindo», «hermoso» o «feo», por citar unos pocos de entre muchos. El carácter eminentemente subjetivo que desde hace ya tiempo han adquirido estos términos en un contexto artístico para el hombre occidental podría llevarnos a preguntarnos con extrañeza por su continua presencia en unos tratados cuyos autores han perseguido ante todo la sistematización de un vocabulario con objeto de recalcar lo que tiene la actividad y la experiencia artísticas de sistema objetivo y codificado traducible a una estructura lógica como el lenguaje. Sin embargo tal pregunta sólo puede encontrar una respuesta adecuada si tenemos en cuenta que en esa época desde el punto de vista teórico el ámbito de la experiencia artística estaba reservado sobre todo al «juicio», que era de naturaleza objetiva, mientras que el «gusto», de carácter eminentemente subjetivo, sólo muy a duras penas fue haciéndose a lo largo del siglo xvii un pequeño hueco como factor a tener en cuenta a la hora de valorar una obra de arte ⁴. Por ello, hay que pensar que cuando Carducho o Pacheco nos hablan de la belleza de una pintura o una escultura no se están refiriendo a una impresión personal y subjetiva, sino a que la pieza en cuestión responde a una serie de características concretas. De hecho, la mayor parte de los tratados artísticos españoles de esa época nacieron con el objeto no sólo de prestigiar la actividad pictórica mostrando una genealogía y una historia abundante en honores, sino también de desglosar minuciosamente las características y las circunstancias concretas que concurren a convertir un cuadro o una estatua en una obra de arte. Así, en el fondo, y por poner un ejemplo, los *Discursos practicables...* de Jusepe Martínez no son otra cosa que un intento de armar al profesional y al aficionado con los elementos necesarios de juicio para enfrentarse a una obra de arte y decidir hasta qué punto se ajusta a lo caracteres que definen la belleza artística; la cual se mide en relación a una serie de circunstancias objetivas que el aragonés convierte en protagonistas de sus distintos capítulos, como son la observancia de las leyes de la simetría, la anatomía o la perspectiva; el acierto en la elección de las actitudes y los asuntos; la subordinación al concepto del decoro; o la consecución de lo que llama «unión».

Las relaciones entre actividad artística y literatura no sólo estribaban en la capacidad de ésta de explicar minuciosamente aquélla, sino que también se basaban en la persecución de unos fines comunes. La pintura, como la palabra, tenía una función eminentemente narrativa y retórica, y

⁴ Sobre el tema en general ha tratado R. KLEIN, «Giudizio y gusto en la teoría del arte del Cinquecento». *La forma y lo inteligible*. Madrid, 1982, págs. 313-323.

servía sobre todo para representar historias y situaciones, a través de las cuales se deseaba incidir en el ánimo del receptor. La conciencia de esta similitud dió lugar al tan extendido tópic del «ut pictura poesis»⁵, que formalmente recibió variadas interpretaciones, generalmente interesadas. Aunque la fórmula abogaba por la hermandad entre las artes de la palabra y las artes plásticas, y en alguna de sus interpretaciones se sostenía la superioridad de éstas sobre aquéllas, en el fondo supone el reconocimiento del carácter subordinado de la actividad artística, a la que se negaba su especificidad y se reducía su papel a la simple traducción de un contenido literario a un medio plástico.

Esta era la teoría, que sancionaba un sistema estético clasicista para el que la pintura tenía fundamentalmente un valor narrativo, el dibujo constituía la razón y ser de la actividad pictórica —a costa de un color al que se asignaba un lugar subordinado—, y toda experiencia artística podía ser reducida a un lenguaje. Este sistema, sin embargo, sufrió numerosas quiebras tanto desde el punto de vista práctico como teórico a medida que avanzaba el siglo XVII; y estas fisuras fueron determinantes a la hora de conformar la personalidad de lo que llamamos estilo barroco. El tema ha sido objeto de numerosos estudios, que han incidido en lo que significa el desarrollo de una pintura colorista como síntoma de la aparición de nuevos criterios de juicio estético⁶; que han llamado la atención sobre el acusado sentido plástico, pictórico y teatral que fue adquiriendo la creación literaria española con el paso del siglo⁷; que han rastreado la progresiva importancia que adquirieron géneros pictóricos teóricamente poco apreciados; o que han buscado en los mismos tratados artísticos los síntomas de la quiebra del sistema estético clasicista y la aparición de elementos que traducían un nuevo estado de cosas⁸.

Incluso la teoría del dominio absoluto de la palabra para explicar cualquier experiencia artística sufrió en la práctica numerosas alteraciones; las cuales, aunque en apariencia eran circunstanciales y no parecían su-

⁵ El tema ha dado lugar a una copiosa bibliografía. Entre los trabajos que lo tratan de forma global véanse los pioneros estudios de Orozco; A. EGIDO, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en sus *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Zaragoza, 1990, págs. 164-196; o F. CALVO SERRALLER, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español», en *el Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid, 1991, págs. 187-203.

⁶ Sobre la polémica dibujo-color en España ha tratado con agudeza, entre otros, D.H. DARST, *Imitatio. Polémica sobre la imitación en el Siglo de Oro*. Madrid, 1985.

⁷ En este sentido, son fundamentales los trabajos de EMILIO OROZCO, como *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Madrid, 1969; o *Introducción al Barroco*. 2 vols., Granada, 1988.

⁸ Véase F. CALVO SERRALLER, «La teoría de la pintura en el Siglo de Oro». En *El siglo de oro de la pintura española*. Madrid, 1991, págs. 220-221.

poner una quiebra del sistema clasicista y logocéntrico, resultan muy interesantes para apreciar algunos de los límites de este sistema.

En las páginas que siguen vamos precisamente a mostrar algunas ocasiones en las que un escritor de nuestro Siglo de Oro se muestra incapaz de traducir completamente a palabras una experiencia estética personal, lo que suponía un reconocimiento implícito de la especificidad del lenguaje artístico y, quizás, de la subjetividad última de la experiencia artística. También vamos a mostrar otra cara de la misma moneda, como es la imposibilidad por parte del artista de traducir a su lenguaje pictórico una experiencia estética de carácter extra-artístico. En el fondo algunos de estos casos (que frecuentemente están teñidos de un cariz religioso) se relacionan tímidamente con teorías que se desarrollarán poderosamente en el siglo siguiente, como la de lo sublime.

Probablemente la más afortunada expresión que ha encontrado el idioma castellano para aludir a una experiencia estética inefable es el famoso «no sé qué», que significativamente está declarando la importancia que se concedía al lenguaje como motor fundamental de conocimiento y de investigación del entorno: si «no lo sé» no es porque no lo experimente o no lo sienta, sino porque soy incapaz de traducirlo a mi idioma.

Se trata de una expresión que en castellano puede rastrearse desde *La Celestina*, cuyo origen se encuentra probablemente en el *nescio quid* ciceroniano y que tiene paralelos igualmente afamados en otros idiomas romances, como el *Je ne sais quoi* francés o el *no so che* italiano⁹. En nuestra lengua aparece en una gran variedad de contextos, y de la mano de autores de muy diferentes calidades, lo que dió origen a un importante proceso de vulgarización. En el siglo xvi abunda en la mejor poesía, en la que adquiere un hermosísimo valor expresivo, de lo que nos quedan magníficos ejemplos en Juan de Valdés o Boscán, y sobre todo en San Juan de la Cruz, que lo utiliza en varias ocasiones para aludir a la inefabilidad última de la experiencia mística, y a quien debemos el que es no sólo el más bello ejemplo de poema en el que aparece esta expresión, sino también aquel en el que alcanza una mayor efectividad expresiva. Se trata, ya lo sabe probablemente el lector, de la estrofa séptima de su

⁹ El «no sé qué» ha interesado desde hace tiempo a los historiadores de la literatura o las ideas estéticas españolas. Entre los trabajos dedicados al tema, además de los comentarios de MENÉNDEZ PELAYO en su *Historia de las ideas estéticas en España*, destacan A. PORQUERAS, «El no sé qué en la literatura española», en su *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, 1972, págs. 11-59; y E. KÖHLER, «Der Padre Feijóo un das no sé qué». *Romanische Jahrbuch*, t. vii (1955-1956), págs. 272-290, que, aunque centrado en Feijóo, recoge numerosos precedentes.

Cántico espiritual, que mereciera un comentario tan agudo de Dámaso Alonso:

Y todos cuantos vagan
de tí me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan;
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo ¹⁰.

En el siglo xvii puede rastrearse su presencia en un gran número de escritores, aunque el contexto genérico predominante sufre una destacada variación: ya no se trata fundamentalmente de poesía lírica o mística, en la que jugaba un importante papel expresivo, sino que aparece sobre todo en obras teatrales, poesía narrativa y burlesca, prosa novelesca y oratoria. La expresión se había convertido en una auténtica fórmula y se había vulgarizado, lo que la hizo frecuentemente aparecer desprovista de la gran efectividad que había tenido en el siglo anterior. De ello se hace eco Quevedo, quien en su *Premática de este año de 1600* incluye entre las expresiones censurables (en este caso por lo manidas) el «no sé qué» ¹¹; y Gracián, por su parte, huye continuamente de la tentación de emplear esta fórmula, que sustituye por palabras de significado equivalente, como *despejo* ¹².

Las alteraciones sufridas en los contextos genéricos en los que aparece la expresión, y su proceso de vulgarización, dieron lugar a una destacable ampliación de su significado. Mientras que en escritos anteriores a Cervantes aparece en obras de temática amorosa o mística y frecuentemente se utiliza para aludir a una experiencia intensa e inefable; en épocas posteriores su vulgarización trae consigo no sólo la ampliación de sus sentidos, sino también la banalización de su contenido, y acaba convirtiéndose en la mayor parte de los casos en una fórmula de caracterización estética vacía de significado específico y perfectamente equiparable a otros adjetivos.

De esto se dió perfectamente cuenta, ya en el siglo xvii, Feijoo, autor de un ensayito titulado precisamente «El no sé qué», que pertenece al *Teatro crítico universal* ¹³, y en el que, como ha señalado Valeriano Bozal,

¹⁰ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía completa y comentarios en prosa a los poemas mayores*. Ed. D. Alonso, Madrid, 1989, pág. 24. Los comentarios de Dámaso Alonso, en su *Poesía española*, 4.ª ed., Madrid, 1962, págs. 238-242.

¹¹ Porqueras, *op. cit.*, pág. 22.

¹² *Idem*, pág. 23.

¹³ B.G. Feijoo, *Theatro crítico universal*, t. V, Madrid, 1777, págs. 367-380. La edición original data de 1734. Ha sido estudiado —además de por KÖHLER en el artículo citado— por C. SAMONÁ, «Il concetti di «Gusto» e di «no se que» nel Padre Feijóo e la Poetica del Muratori». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, t. 141, n° 433 (1964), págs. 117-124.

el benedictino, haciendo gala de una mentalidad racionalista y clasicista, despoja a la fórmula de su capacidad para invocar lo inefable y la convierte en un simple recurso que utilizan aquellos que por desconocimiento de las reglas y la terminología son incapaces de describir adecuadamente una experiencia estética ¹⁴.

Los párrafos anteriores han descrito el contexto general en el que han de ser enmarcadas las alusiones al «no sé qué» en el Siglo de Oro. Sin embargo, el estudio de la aparición de esta expresión en escritos en los que se describen experiencias artísticas no puede hacerse sin tener en cuenta también la especificidad de la literatura artística. Un poeta o un novelista podía recurrir perfectamente al «no sé qué» por su carácter formulario y por su significado ambiguo, sin dar a esto una trascendencia mayor que la que se deriva de su propio sentido expresivo. Por el contrario, un escritor sobre arte —en una época en la que la pintura luchaba denodadamente por su reconocimiento intelectual— era una persona fundamentalmente comprometida con el tema, que había adquirido una responsabilidad y que debía medir su vocabulario. Por eso, la aparición del «no sé qué» y otras referencias a lo inefable de la experiencia estética que encontramos en escritos sobre arte tiene generalmente una intención que va más allá de la simple fórmula.

Un temprano utilizador de la expresión para describir una experiencia artística es Felipe de Guevara, quién en sus *Comentarios de la pintura* hace uso de ella en al menos dos ocasiones. En una la utiliza para describir lo que considera en el fondo la razón última, desde un punto de vista estético, de una pintura o escultura, aquello que puede convertirlas en una perfecta obra de arte:

No puede negarse que hay en estos géneros de pinturas, esculturas y edificios ciertas concurrencias de cosas ocultas, de las cuales no se puede dar razón, cuyos medios hacen que en unas obras no se desee más acabamiento del que las tales obras allí representan a los miradores; y en otras, aunque hechas con suma arte y razón, hacen que siempre deseéis en ellas algo, nunca acabando un aplazamiento falto, y corto de satisfacerse a sí mismo en un no sé qué, que ni se sabe decir, ni pedir ¹⁵.

En otra ocasión también utiliza la expresión, aunque en este caso más por su carácter de fórmula socorrida que ahorra el esfuerzo de buscar un

¹⁴ Para Feijoo el «no sé qué» en música, por ejemplo, en el fondo describe algo perfectamente objetivable, como «la justísima entonación» (Op. cit., pág. 374). Véase V. BOZAL, «Goya y el gusto ilustrado». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. I (1989), págs. 147-148; y también *Goya y el gusto moderno*. Madrid, 1994, págs. 14-15.

¹⁵ FELIPE DE GEVARA: *Comentarios de la pintura*. Ed. ANTONIO PONZ, Madrid, 1788, pág. 242.

término adecuado, que por su posibilidad de alusión a una experiencia inefable. Se trata del interesantísimo párrafo en el que vincula el temperamento del artista con el carácter de sus producciones:

El caballo del [pintor] colérico se mostrará impetuoso, con furia, y dispuesto a presteza; y por el contrario el del flemático, dulce y blando, en el qual desearéis siempre una viveza y un no sé qué ¹⁶.

Para el tema de estas páginas evidentemente la cita más interesante es la primera, en la que el «no sé qué» aparece como un recurso consciente para aludir a una experiencia que no puede describirse con palabras. Hay obras, según Felipe de Guevara, que aunque realizadas «con suma arte y razón» se encuentran faltas de algo «que ni se sabe decir, ni pedir». Con ello el escritor esta desplazando en una fecha tan temprana como los aldeaños de 1560, la tarea de la valoración de una obra de arte desde los dominios del juicio (que es objetivo, y le competen el «arte» y la «razón») hasta los del gusto (que es subjetivo y no admite la sistematización del lenguaje).

El libro de Guevara es singular en el panorama de la tratadística española sobre arte por varias razones, entre ellas lo temprano de su redacción o la valoración positiva que se hace en él de obras y artistas alejadas del paradigma clasicista, como las antigüedades precolombinas o El Bosco, de cuyas pinturas fue el escritor un importante coleccionista ¹⁷. Pero también se aparta de muchos tratados posteriores por la condición de su autor, que no era (como lo fueron Carducho, Martínez, Pacheco o Palomino) pintor, y que tampoco estaba interesado profesionalmente en la defensa de la pintura (como lo estuvieron Gutiérrez de los Ríos o Butrón), sino que se trataba de un simple, aunque cualificadísimo, aficionado. Esto se trasluce continuamente en su obra, en la que no sólo abundan juicios y valoraciones prohibitivas para un escritor comprometido con la defensa de un ideal estético clasicista, sino que también incluye declaraciones expresas sobre la capacidad del aficionado para juzgar una obra de arte; algo que numerosos tratadistas antes y después se empeñarán en negar. En el fondo su escrito supone una defensa de la validez del gusto frente al juicio, lo que se advierte a lo largo de una obra escrita en gran parte pensando no tanto en el profesional como en el aficionado, y que nos avisa

¹⁶ *Idem*, págs. 94-95.

¹⁷ Todavía no existe el estudio extenso que los *Comentarios de la pintura* merecen por su riqueza documental, su singularidad doctrinal y la extraordinaria personalidad de su autor. Entre los estudios parciales figura A. GONZÁLEZ CARBO, «Felipe de Guevara. La teoría de la imitación en los *Comentarios de la pintura*». *D'Art*, t. XIII (1987), págs. 89-103.

implícitamente sobre la necesidad de inscribir el estudio de la confrontación entre «juicio» y «gusto» (que tanta importancia tendrá décadas más tarde) no sólo en el contexto de la abstracta teoría del arte, sino también en el más concreto del desarrollo de un público de pinturas que irá desarrollando un progresivo interés por juzgar por sí mismo ¹⁸.

Durante el siglo XVII se fue extendiendo entre ciertas clases urbanas españolas una destacable afición por la pintura de la que nos han quedado numerosos rastros documentales en inventarios de bienes y frecuentes pruebas explícitas e implícitas en la creación literaria. Esto hizo que el «aficionado» no sólo tuviera un mayor peso específico en la práctica artística, sino que también fuera viendo reconocida su importancia por los tratadistas. Sin embargo este último proceso fue bastante lento, como prueba el desprecio con que generalmente Pacheco o Carducho se refieren al escaso acierto de los profanos cuando juzgaban de pintura, para lo cual emplean socorridas anécdotas clásicas como la de Apeles y el zapatero. Esta actitud, que en parte se justifica por el deseo de los tratadistas pintores de insistir en la complejidad de las reglas que rigen la producción artística, no deja de ser un tanto curiosa, sobre todo si tenemos en cuenta que una proporción destacada de los lectores de esta clase de libros tenían que ser simples aficionados. El caso es que a medida que avanzaba el siglo se hacía cada vez más evidente la importancia de este tipo de consumidores, y de ello tenemos una prueba muy notable en los *Discursos practicables...*, cuyo autor, el aragonés Jusepe Martínez, declara en varias ocasiones que van dirigidos tanto a los profesionales como a aquellos aficionados que desean conocer las reglas que rigen la práctica pictórica para ser capaces de juzgar apropiadamente ¹⁹. Su obra es un buen ejemplo de tratado clasicista en el que, entre otras cosas, se trata de definir los elementos que hacen de una obra de arte algo bello. Sin embargo, es consciente de que existen pinturas o esculturas cuyo atractivo no puede explicarse en función de su adecuación al sistema paradigmático de normas, como les ocurre a las esculturas medievales:

Digo que he visto algunos sepulcros antiguos de trescientos años, que, aunque por manera seca y delgada, están hechas con tan grande devoción sus figuras que en ellas se muestra un no sé qué de bondad, que se conoce

¹⁸ Hemos tratado de estos temas en *Lope de Vega y las artes plásticas*. Madrid, 1992, especialmente págs. 39-59.

¹⁹ Véase la introducción de Julián Gállego a su edición de Madrid, 1950; F.J. LEÓN TELLO, *La estética en el reino de Aragón en el siglo XVII: el tratado de Jusepe Martínez*. Valencia, 1972; o F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981, págs. 481 y ss.

que deseaban hacerlo con todo acierto, y no son dignos de menos estimación por haber carecido de los ejemplares que hoy tenemos ²⁰.

La cita interesa por varios motivos. En primer lugar, porque parece admitirse la existencia de una especie de «voluntad artística» (con permiso de Riegl) que esta más allá de las reglas concretas y puede por sí misma justificar la validez de una obra de arte. También es interesante porque en ella se desvinculan dos conceptos que alguna vez durante los siglos xvii y xviii estuvieron asociados: el «no sé qué» y la manera. Así ocurre en Fray Hortensio Félix Paravicino, tan amigo siempre de pintores y pinturas, que en sus *Oraciones evangélicas* se refiere a la posibilidad de distinguir un original de su copia por «un cierto no sé qué perpetuo y escondido, que llaman en rigor manera de pintar» ²¹; o en el citado Benito Jerónimo Feijoo:

En las producciones de todas las artes hay este mismo no sé qué. Los pintores lo han reconocido en la suya debaxo del nombre de manera (...) Una gracia oculta, indefinible, que no está sujeta a regla alguna, y sólo depende del particular genio del artífice ²².

El concepto de «manera» se desarrolló en la literatura sobre arte a partir fundamentalmente de Vasari, aunque con el tiempo fue adquiriendo significados no del todo coincidentes ²³. En algunos contextos es equiparable a «estilo» y supone una característica colectiva, aunque a veces se acerca a «gracia», y más frecuentemente se interpreta no sólo como un atributo personal, sino precisamente como el elemento más irreductiblemente individual de un artista, aquel que sirve para diferenciarlo de cualquier colega, y en el que queda plasmado su temperamento.

Mientras que Martínez da a la palabra «manera» un significado no estrictamente individual, Paravicino actúa de una forma completamente opuesta, hasta el punto de asegurar que es aquello capaz de hacer posible la distinción entre un original y una copia ²⁴. Con ello, necesariamente establecen una relación distinta entre éste concepto y el «no sé qué». Sin embargo comparten en sus citas la idea de que éste es una característica sustancial —no adjetiva— de la obra de arte, y que en ella radica un grado

²⁰ J. MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. V. Carderera, Madrid, 1866, pág. 163.

²¹ *Oraciones evangélicas*. Madrid, 1640, fol. 55. Citamos por J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid, 1972, págs. 180-181.

²² Feijoo, *Teatro crítico...*, pág. 369.

²³ Véase, entre otros, A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, 1979, págs. 156 y ss.

²⁴ Otro ejemplo de la simulación entre el «no sé qué» y la manera personal nos lo proporciona Cabrera cuando escribe: «Preciábase Apeles de dar a sus obras un no sé qué, una gracia y donaire en que ninguno le igualaba». Citamos por KÖHLER, *Op. cit.*, pág. 278.

de belleza diferente (aunque no siempre independiente) del que ofrece la simple sujeción a las reglas.

Aunque el «no sé qué» es la fórmula con mayor tradición en nuestra literatura para aludir a una experiencia estética inefable, no es la única. Existe una importante cantidad de ocasiones en que los escritores sobre arte aluden implícita o explícitamente al tema, que toma formas muy variadas. Aunque el análisis de todas estas formas constituiría una importante vía de acceso para conocimiento de los límites de la estética clasicista y para el estudio del juicio y el gusto artísticos de la época, en las páginas que siguen nos vamos a limitar a estudiar unos pocos ejemplos significativos que puedan permitirnos valorar algunas de las muchas dimensiones de lo indecible y contribuyan a sugerir algunas de las bases del pormenorizado estudio que está esperando el tema mas general de los comportamientos ante la experiencia estética en el Siglo de Oro.

Ya lo dijo Lope de Vega en un conocido pareado: «Honra al pintor, si su grandeza ignoras, / siquiera porque pinta lo que adoras»²⁵. La pintura, en una época teocéntrica como la Edad Moderna, alcanzaba su justificación última por su condición de instrumento que facilitaba el culto y la comunicación entre el fiel y la divinidad; y de ello nos quedan pruebas no sólo en escritos dedicados expresamente al asunto, como los de Molano o Paleotti, sino en todos los tratados artísticos impresos en países católicos en los siglos XVI y XVII. Por ello resulta muy significativo que sea en relación con pinturas o esculturas religiosas donde mejor se puede estudiar las características de lo inefable; lo que nos sirve para entender hasta que punto el asunto que interesa a este artículo no es algo anecdótico, sino que incide en un aspecto fundamental de la concepción artística de la época.

No hay teorías sin contradicciones; y la de arte clasicista tenía unas cuantas, algunas de las cuales facilitaron precisamente el paso hacia una estética prerromántica. Entre las más llamativas —al menos a los ojos actuales— figura el hecho de que un sistema normativo que pretendía poder explicar mediante el lenguaje la casuística de la creación y percepción artísticas, consideraba que el fin primordial de las obras de arte tenía que ver con el estímulo, mediante la belleza, del sentimiento religioso. A pesar de su importante lastre escolástico, el catolicismo de la Edad Moderna

²⁵ Lo escribe por primera vez en *La hermosura de Angélica*, y lo repite en el «Dicho y deposición» incluido en el *Memorial informativo por los pintores... sobre la exemption del arte de la pintura* (CALVO SERRALLER, *La teoría ...*, pág. 342). Posteriormente apareció en un retrato de Felipe IV pintando, que dió a conocer JULIÁN GALLEGO hace unos años.

promovió una religiosidad basada, entre otras cosas, en los sentidos, el sentimiento y el misterio; este último tanto en lo que tiene que ver con la existencia de un sistema dogmático al que no había acceso mediante una explicación racional, como en lo que respecta a la idea de que una parte importante de la experiencia religiosa personal es intraducible a un idioma²⁶. Por ello abundan las citas en las que se hace referencia a lo inefable en relación con la religión. Así, Alonso de Bonilla, titula uno de sus poemas precisamente «Nombre y atributo inefable de María», que incluye estos versos:

No es posible pintar pinzel humano
la copia de tu ciencias, y elegancia,
por ser infusas del consejo arcano
de la divina y paternal substancia²⁷.

Otra prueba más de esto nos la proporciona la abundancia de ocasiones en las que se utiliza el «no sé qué» en contextos religiosos²⁸.

Al lenguaje denotativo apenas se le concedía capacidad para transmitir en toda su pureza algunas experiencias religiosas, y se pensaba que existían dos idiomas con mayores posibilidades, pues ambos tenían una mayor componente connotativa y estaban frecuentemente más capacitados para adentrarse de forma eficaz en los dominios del sentimiento. Se trata de algunas formas de poesía y de la pintura o las artes plásticas en general. De hecho, frecuentemente se actuó en esa época como si fueran dos lenguajes próximos, y de ello tenemos una prueba en que la mayor parte de las veces en las que se describieron literariamente pinturas fue a través del verso. El ya citado Lope de Vega, incluso, en una ocasión renunció a describir unos altares y prefirió que el lector los juzgara a través de unos poemas, consciente probablemente de que con lo versos aunque se perdía en capacidad descriptiva, se ganaba en posibilidades connotativas²⁹.

A la pintura, según una idea que llegó a hacerse tópica y fue muy querida por los tratadistas sobre arte, se le concedían unas posibilidades expresivas mayores que a la literatura en determinados contextos. Así, se pensaba que era el instrumento por antonomasia para plasmar la belleza

²⁶ Sobre estos temas, es fundamental J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa*. Madrid, 1985. Un acercamiento general a ellos puede verse en J. PORTÚS, «Sono spagnolo per grazia de Dio». Caratteristiche e personaggi di una religione nazionale», en *Imagine della Spagna barocca*, Roma, 1991, pp. 33-40.

²⁷ *Peregrinos pensamientos*. Baeza, 1614, fol. 23 v.

²⁸ Porqueras, *Op. cit.*, págs. 17, 21, 22, etc.

²⁹ LOPE DE VEGA, *Relación de las fiestas ... de Madrid en la canonización de ... San Isidro*. Madrid, 1622, s.p.

ideal ³⁰, y para «mover» los sentimientos (o «afectos») de la gente. El tema enlaza, entre otros, con el tópico sobre la primacía del sentido de la vista. El caso es que son raros los tratadistas italianos o españoles que no refieren la mayor efectividad que tuvo una historia para afectar a los sentimientos de San Gregorio cuando la vió pintada que cuando la leyó. Entre los que hacen referencia a ella figura Carducho:

San Gregorio aviendo leído muchas vezes una cosa que después vió pintada, no lloró al leerla, y quando la vió pintada sí ³¹.

La relación ya apuntada entre lo inefable y algunas experiencias religiosas, y la creencia de que estas últimas en muchas ocasiones sólo podían ser adecuadamente expresadas por medio de los pinceles o el cincel, dió lugar a que en la literatura artística se insistiera implícitamente a veces en la incapacidad del lenguaje para transmitir una experiencia estética relacionada con una obra de arte religioso. Tres ejemplos nos servirán para adivinar qué parcelas del sentimiento estético y religioso se situaban más allá del alcance de las palabras.

Jusepe Martínez en su capítulo «De historiar con propiedad» (es decir, el que trata sobre uno de los aspectos más importantes que hacen de un pintor un artista) describe un cuadro de un tal «Ludovico Lubino» ³², en el que «se hallaron todas las perfecciones que deben concurrir para hacer singular a un lienzo». Representaba la «Virgen con el Niño rodeada de santas». Catalina aparecía grave y noble como corresponde a su estirpe real; «en el semblante de santa Inés se podían contar doce o trece años por su delicadeza, mirar amoroso y contemplación tierna y apacible», y en la «majestuosa divinidad que representaba la madre de Cristo Señor Nuestro, no es posible que se halle, aun en la más capaz ponderación, la alabanza que se merece» ³³. Aunque aparentemente en este caso el «no sé qué» se refiere a la incapacidad del escritor para encontrar un vehículo apropiado de alabanza, en realidad se trata más bien de su imposibilidad de transmitirnos una experiencia estética.

El mismo autor vuelve a utilizar un recurso parecido al describir una «Virgen con el Niño y la Magdalena», de Correggio:

³⁰ El tema pasó al lenguaje corriente, con expresiones como «que ni pintado». PACHECO (*Arte de la pintura*. Ed. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1956, t. I, pág. 358), por ejemplo, dice: «Tiénese por proverbio común, quando una cosa es de extremada belleza, decir que pintado no podía ser mejor; en que se muestra bien que con la pintura se puede y se debe manifestar la belleza de todas las cosas».

³¹ CARDUCHO, *Op. cit.*, pág. 357.

³² Quién sea este pintor no aparece en las ediciones de Carderera o Gállego.

³³ JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pág. 38.

Que en un cuadro que anda entallado de él, está una Madre de Dios con su hijo, fingiendo está la Magdalena algo inclinada al Hijo de Dios, con tanto regalo, que se muestra el gozo que tiene de tal favor; la Madre Santísima está en forma tan gozosa de lo que recibe su amada Magdalena, que no se puede significar ³⁴.

En *La fundación del monasterio de El Escorial*, el Padre Sigüenza, a pesar de que es uno de los más tempranos y agudos escritores sobre arte españoles, se refiere con frecuencia a sus limitaciones en el uso de un lenguaje crítico suficientemente ponderativo; lo que en el fondo probablemente no se trata tanto de una confesión de sus incapacidades como de una conciencia de los límites del lenguaje. En algún caso es más explícito, como al describir el «Descendimiento» de la sacristía del monasterio:

No se podía sinificar el dolor, tristeza y vivo sentimiento de madre que amaba más de lo que podemos expresar con la lengua y aun con el pensamiento ³⁵.

A diferencia de las citas que hemos utilizado para describir el «no sé qué», en las que se alude a lo que hoy consideraríamos experiencias específicamente «visuales», las que acabamos de ver se refieren sobre todo a la naturaleza narrativa de la pintura, y son muy útiles para definir dónde se hallaba a veces lo inefable. En ninguna de ellas se relaciona con un experiencia «plástica» tal como la podríamos definir hoy en día; es decir, que afecte fundamentalmente a las puras relaciones entre formas y colores. Las experiencias estéticas que nos transmiten Martínez y Sigüenza son inefables no tanto porque sea imposible traducir a palabras el lenguaje pictórico, cuanto porque no es posible expresar con el lenguaje escrito los sentimientos que se traducen de una acción pintada. «No se puede significar» el gozo de la Virgen del cuadro de Correggio o la intensidad del sentimiento de María en el «Descendimiento» de El Escorial. Todo ello constituye una prueba más de la creencia en que la pintura poseía a veces mayores capacidades expresivas que la poesía; y nos recuerda la necesidad de no perder nunca de vista el marco normativo clasicista (que equiparaba estética y representación) a la hora de estudiar los fenómenos relacionados con la percepción artística en el Siglo de Oro. Por otra parte, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en estas citas las palabras faltan para describir precisamente un conmovedor sentimiento religioso, que era el ámbito donde en aquella época se localizaban experiencias parecidas a las que en el siglo siguiente serían caracterizadas como «sublimes».

³⁴ Idem, pág. 82.

³⁵ FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963, pág. 386.

Otra vía para acercarnos a la experiencia de lo inefable en el Siglo de Oro la constituye el análisis del vocabulario relacionado con experiencias estéticas. Aunque existe algún estudio parcial ³⁶, todavía no hay ningún trabajo general sobre este tema, que sería de gran interés para el estudio del juicio y el gusto en la época. El caso es que a medida que avanza el siglo xvii se advierte una ampliación del vocabulario utilizado para describir este tipo de experiencias. Y algunos de los adjetivos y verbos usados tienen una relación innegable con lo inefable, en el sentido de que aluden a hechos o situaciones que suponen una aproximación no discursiva o racional al hecho artístico. Pablo de Céspedes, por ejemplo, al describir una pintura de Rafael que representa a San Lucas retratando a la Virgen, asegura que es cosa «que eccede a la imaginación» ³⁷; y ya avanzado el siglo siguiente abundan comentarios de este tipo, aunque cambia frecuentemente el vocabulario. Zabaleta, por ejemplo, en su *El día de fiesta por la tarde*, tras comentar la riqueza en piezas de plata y tapicería de una casa, dice: «Si lo extraño, si lo hermoso, si lo rico no embobara, matara el gusto de comprenderlo» ³⁸; y unas décadas más tarde Ambrosio de Pomperosa, al describir la decoración de unas dependencias de la Compañía de Jesús para celebrar unas fiestas, comenta: «En los que logravan la suerte de la entrada saciavan la curiosidad la vista, pasava la vista a admiración, y la admiración a miedo de explicarlo» ³⁹. Citas similares podrían multiplicarse indefinidamente, y todas ellas nos mostrarían cómo fue cada vez más frecuente el uso de términos como «embobar», «admirar», «miedo», etc., para describir experiencias estéticas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que fue sobre todo en las obras de creación literaria y en las descripciones de fiestas donde más abunda este tipo de vocabulario, mientras que los tratadistas de arte fueron siempre mucho más comedidos en su uso. Relacionado con esto se encuentra el tema de la conciencia de la existencia de diferentes tipos de públicos, del que hemos tratado en otros lugares ⁴⁰. Se pensaba que la mayor parte de la población desconocía las reglas del juicio y tenía un comportamiento

³⁶ G. A. DAVIES, «Pintura»: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth Century Court-Genre». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. xxxviii (1975), págs. 288-313.

³⁷ *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*. En J. RUBIO, PABLO DE CÉSPEDES y su círculo. Granada, 1993, pág. 439.

³⁸ En E. CORREA CALDERÓN (ed.), *Costumbristas españoles*. Madrid, t. I, 1964, pág. 258a.

³⁹ *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*. En J. SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, 1952.

⁴⁰ «Público, públicos e imágenes en el Madrid de 1622». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. iv (1991); y LOPE DE VEGA y las artes plásticas, págs. 48-52.

ante las obras de arte más sentimental que racional; y que a su lado existía una minoría que era capaz de juzgar objetivamente. Estas diferencias de comportamiento estaban en el origen, según los tratadistas, de supuestas «aberraciones» como el progresivo aprecio por parte de la mayor parte de la población de la pintura colorista. Pero a pesar de ello, existen ocasiones en las que se habla de una concordancia entre el gusto de la mayoría y el recto juicio. El padre Sigüenza, al hablar de una copia de la *Cena* de Leonardo, comenta:

No sé yo ponderar otros secretos ni primores que aquí ven los que saben del arte: a cuantos le ven, si tienen algún sentido en esto, los pone en admiración, que lo bien hecho y conforme al arte, imitador de la naturaleza, a todos contenta, aunque no todos alcancen el porqué ⁴¹.

Otro tratadista de arte, el citado Jusepe Martínez, dice de las obras de Miguel Angel: «son de todos admiradas y de pocos entendidas, por la mucha profundidad que tienen» ⁴². Son muy interesantes estas citas, pues en ellas se da a entender una vez más que la experiencia estética es específica y puede alcanzarse el disfrute de ciertas obras de arte (en estos casos significativamente de Leonardo y Miguel Angel) sin el conocimiento de las leyes que las rigen. En este sentido, es posible relativizar el tema de lo inefable y no circunscribirlo sólo al análisis de aquello que los dueños del juicio (en nuestro caso, los tratadistas) consideraban que estaba más allá de las palabras; sino estudiarlo también teniendo en cuenta que en una época tan discriminadora en cuestión de acceso al juicio se admitía que muchas obras de arte eran susceptibles de ser disfrutadas incluso por aquellos que desconocían las reglas que las regían y eran, por lo tanto, incapaces de expresar adecuadamente con palabras su sentido o significado.

El tema de este artículo posee numerosísimas ramificaciones en las que aquí no vamos a entrar, aunque sí nos gustaría señalar brevemente unas cuantas que pueden ser útiles para quién desee proseguir en el estudio de estos asuntos. Así, por ejemplo, el rastreo de la gran fortuna que tuvo en el Siglo de Oro la conocidísima historia clásica del velo de Timantes desvela cuáles son algunos de los que se consideraban no sólo límites de la expresión artística sino también recursos del pintor para ensanchar semejantes fronteras; y la abundancia de alusiones literarias a la fórmula «faciebat» para firmar nos conduce al tema de lo necesariamente inacabado de la obra de arte, lo que a su vez nos lleva al asunto

⁴¹ SIGÜENZA, *Op. cit.*, pág. 268.

⁴² *Op. cit.*, pág. 87

de la infinitud del arte, y, por consiguiente, al de su carácter inefable (por lo inabarcable). Y es que, como decía Lope de Vega, «es de la pintura el arte / tal, que una mínima parte / no alcanza el mayor pintor»⁴³.

Hay muchos ejemplos de artistas que se sienten incapaces de expresar adecuadamente una idea o una belleza que consideran sublimes. Algunos son literarios, como el Juan Roca de *El pintor de su deshonra* o numerosos pintores protagonistas de poesías dedicadas a retratos⁴⁴; otros son históricos, como el Miguel Angel viejo; y la mayoría se relacionan con hechos religiosos, como Leonardo dejando inacabado el rostro de Cristo en la *Cena*, Becerra no acertando a ejecutar adecuadamente la imagen de Nuestra Señora de la Soledad⁴⁵, o tantos otros artistas que necesitaron de la intervención divina para plasmar en el lienzo o madera la efigie de Cristo o la Virgen⁴⁶.

⁴³ En su comedia *El saber puede dañar*. En *Comedias escogidas de LOPE DE VEGA*. Madrid, 1950, pág. 130b (B.A.E., t. XLI)

⁴⁴ Sobre JUAN ROCA hemos tratado en «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. V (1992), págs. 200-203. Sobre el tópico en la poesía dedicada a retratos véase E.L. BERGMANN, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge (Mass.), págs. 102 y ss.

⁴⁵ A. ARES, *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad*. Madrid, 1640, I, III.

⁴⁶ Los relatos hagiográficos y las historias de santuarios están repletos de alusiones al tema. Un ejemplo entre docenas: La franciscana Mariana de Jesús (no confundir con la beata homónima madrileña) hizo hacer un cuadro que representaba a Cristo con la Cruz a cuestas, pero el pintor no acertaba a dar con la imagen que se le venía a la monja a la mente al pensar en este paso, por lo que tuvo que recurrir al auxilio del mismísimo Cristo para que milagrosamente la pintura quedara a su gusto. LUIS DE MESA, *Vida, favores, y mercedes que nuestro señor hizo a la venerable hermana Mariana de Jesús, de la Tercera Orden de San Francisco, natural de la villa de Escalona*. Toledo, 1661, s.p.