

## **IL CAPOLAVORO DELLA VISTOSA GALLERIA PITTO-POETICA DI DON LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR**

ALICE MIGOTTO

Investigadora independiente (Venecia, Italia)

Fecha de recepción: 01/03/2023

Fecha de aceptación: 29/08/2023

### *Riassunto*

Don Luis Carrillo y Sotomayor, nella sua *Décima* (stupendo quadro poetico), riesce a mostrare in versi il senso profondo delle locuzioni latine: *ut pictura poesis* e *concordi lumine maior* e, allo stesso tempo, elevare la bellezza umana della sua dama a magnificenza celestiale grazie a sfumature pittoriche singolari accompagnate dal gusto descrittivo neopetrarchesco. Perfetta rappresentazione del genere del ritratto "a lo divino" in poesia, questa decima è più di una tavolozza di colori: è un gioiello che unisce arte e letteratura.

### *Parole chiave*

Amore; Poesia; Pittura

## ***LA OBRA MAESTRA DE LA VISTOSA GALERÍA PICTO-POÉTICA DE DON LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR***

### *Resumen*

Don Luis Carrillo y Sotomayor, en su *Décima* (estupendo cuadro poético), consigue mostrar en verso el sentido profundo de los tópicos: *ut pictura poesis* y *concordi lumine maior* y, al mismo tiempo, ensalzar la belleza humana de su dama a hermosura celestial gracias a matices pictóricos únicos de gusto neopetrarquista. Perfecta representación del género de retrato "a lo divino" en poesía, esta *décima* es más que una paleta de colores: es una joya que aune arte y literatura.

### *Palabras clave*

Amor; Poesía; Pintura

## ***THE MASTERPIECE OF THE COLOURFUL PICTO-POETIC GALLERY OF DON LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR***

### *Abstract*

Don Luis Carrillo y Sotomayor, in his *Décima* (stupendous poetic painting), succeeds in showing in verse the profound sense of the Latin locutions *ut pictura poesis* and *concordi lumine maior* and, at the same time, elevating the human beauty of his lady to celestial magnificence thanks to singular pictorial nuances accompanied by neo-Petrarchan descriptive taste. A perfect representation of the genre of the portrait 'a lo divino' in poetry, this *decima* is more than a palette of colours: it is a jewel that unites art and literature.

### *Keywords*

Love; Poetry; Painting



*A don Luis Carrillo Sotomayor y a su Musa,  
que tan me han inspirado.*

*Immortalia ne speres monet annus et alium quae rapit hora diem*  
*“Non sperare nelle cose eterne,*  
*ti ammoniscono l'anno e l'ora che portano via il giorno luminoso“*  
Horacio, Odi, IV, 7, 7-8

*“Mas aunque más consume,*  
*tiene contra la edad nervios la pluma“ (v.36)*  
Carrillo y Sotomayor, Dedicatoria a doña Gabriela de Loaysa.

### Introduzione

La *Décima* di don Luis Carrillo y Sotomayor al pittore Pedro Raxis «para que copie el retrato de una deuda suya» (vale a dire di doña Gabriela de Loaisa) è un perfetto esempio di opera del genere del ritratto “a lo divino” in poesia.

Questa composizione è stata pubblicata per la prima volta in forma inedita nel libro di Emilio Orozco Díaz *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor* grazie a don Antonio Rodríguez Moñino che ha segnalato l'esistenza del manoscritto (il cui codice è B2438) nella Biblioteca della Hispanic Society of America e l'ha consegnata al ricercatore di Granada affinché la pubblicasse e ne scrivesse una prima analisi.

La composizione<sup>1</sup>, secondo Orozco, non era presente nell'antologia poetica edita nel 1611 da don Alonso Carrillo; un poema di estrema bellezza e poco studiato che si conserva in un manoscritto di sei pagine che fece probabilmente parte di una raccolta più ampia di poesie proveniente dalla collezione di libri e manoscritti rari del Marchese de Jerez de los Caballeros; collezione acquistata nel 1902 da Archer Milton Huntington, fondatore della società ispanica di New York.

La prima cosa da notare è che questa decima è un elogio della bellezza della dama, ma anche dell'arte della pittura, infatti, la composizione inizia con l'esaltazione dell'abilità del pittore nell'usare il pennello per dare vita a opere che sembrano reali e così credibili nella loro imitazione della realtà.

Il primo nome che compare è quello del pittore e doratore Pedro de Raxis (1555-1626), un eccellente pittore granadino (come lo definisce Carrillo nel titolo della *Décima*) di origini sarde che aveva un'importante bottega nella città di Granada e che era considerato uno dei

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare John O'Neill, membro della Hispanic Society, per avermi spiegato il perché la poesia citata da don Antonio Rodríguez Moñino si troverebbe nella biblioteca americana e per avermi suggerito l'ipotesi che la decima potesse far parte di una raccolta più ampia di poesie. La decima si troverebbe in un manoscritto di sei fogli, forse il frammento di uno più ampio, proveniente dalla biblioteca del marchese Jerez de los Caballeros e acquistata nel 1902 da Archer Huntington, fondatore della Hispanic Society. Tuttavia, è interessante notare che nel catalogo della Biblioteca di Manuel Pérez de Guzmán pubblicato nel 1901, è registrata la presenza di due libri delle opere di don Luis Carrillo y Sotomayor: il primo pubblicato nel 1611 da Juan de la Cuesta dove, come ha spiegato Orozco, non è presente il componimento a Raxis, e quello di Luis Sánchez pubblicato nel 1613 sulla base della prima edizione dove la decima non compare nemmeno. Il marchese aveva libri stampati e manoscritti (anche copie quando non riusciva nella loro acquisizione) provenienti da altre collezioni come quella di Robert Samuel Turner e quella di Sancho Rayón (O'Neill (p.334) che poteva vantare numerosi manoscritti poetici del XVI-XVII secolo. È possibile allora che la decima sia stata acquisita (in originale o in copia dal marchese) come singolo poema?

migliori artisti della città andalusa del suo tempo<sup>2</sup>. A questo artista, conosciuto anche con il soprannome di “padre de la estrofa” ovvero grande maestro di questa particolare tecnica che consisteva nel decorare immagini sacre in legno con lamine d’oro poi dipinte, forse veramente fu dato l’incarico di realizzare un ritratto della nipote di Martín Jofre de Loaisa e, probabilmente, fu dipinto pochi anni prima del matrimonio di doña Gabriela con don Juan Pedro Veneroso nel 1604 (Orozco, 1968).

Purtroppo, non esistono prove materiali di questo dipinto, ma grazie alla bellezza dei versi evocativi, efrastici e molto descrittivi della decima, si può tentarne una parziale ricostruzione, grazie alla voce lirica del poeta che accompagna il pittore e i lettori nella rappresentazione mentale della protagonista del poema; Carrillo mostra come abbia dipinto nella sua mente una perfetta e idealizzata figura dell’immagine che Ragis dovrebbe realizzare sulla tela. Non è quindi la descrizione di un’opera finita quella che viene poeticizzata ma, attraverso i suggerimenti che il poeta dà all’artista, l’idea mentale da cui partire per la rappresentazione figurativa in chiave angelica della sua musa ispiratrice. La cosa incredibile di questa décima è che il lettore, leggendo i versi, non solo dipinge nella sua immaginazione la figura che Ragis dovrà creare sulla tela (o sulla tavola) ma, e questo è l’aspetto più sorprendente della décima, partecipa all’atto stesso della creazione di un’opera d’arte.

Dal punto di vista della forma, la décima contiene ventitré strofe, ognuna formata da dieci versi ottosillabi con schema metrico: ABBAACCDDC. Questa espinela (o décima) si divide in due parti: la prima, dalla strofa I alla XX, nella quale il pittore viene esortato e consigliato nella realizzazione di un ritratto nella figura dell’Arcangelo Gabriele della più bella donna di Granada; e la seconda, dalla strofa XXI alla XXIII, nella quale non c’è solo un chiaro elogio della bellezza della donna, ma una vera e propria dichiarazione d’amore.

### La décima

Il poeta inizia la décima con uno dei migliori elogi che si possano fare ad un pittore, vale a dire lodando la sua abilità con il pennello nell’imitare la realtà in modo così verosimile da ingannare persino i sensi. Ragis non imita Apeles, figura che molti poeti del secolo hanno preso come modello di paragone per mostrare l’eccellenza dei pittori loro contemporanei, ma la Natura stessa grazie alla sua “su arte, industria y la viveza” (v. 4). Un tema, quello della pittura che sconfigge la Natura, che è stato ampiamente utilizzato nel Secolo d’Oro da poeti come Jáuregui, Lope de Vega, Góngora, Herrera e persino Quevedo che, nel suo poema «El pincel» (1611-1619) riesce a «recrear una realidad paralela» in cui la pittura osa, con la sua perfezione, competere con la natura (Cacho:2012).

«Tú, si en cuerpo pequeño,  
eres, pincel, competidor valiente  
de la naturaleza; hácete la arte dueño  
de cuanto vive y siente.  
Tuya es la gala, el precio y la belleza».

“El pincel” (vv. 1-5)

In Carrillo, la bravura dell’elogiato sembra così indiscutibile che, vedendo le sue composizioni, anche la capacità della mente vacilla e dubita di ciò che vede, come se Dio stesso, “el Pintor soberano” (v.9), intervenisse nell’arte di Ragis per dare ai suoi dipinti il respiro della vita. Il compito che il pittore deve svolgere questa volta potrebbe essere però ancora più arduo del creare un semplice ritratto, perché non solo deve rappresentare tutta la bellezza divina della donna, ma deve anche dipingerla come se fosse l’arcangelo Gabriele che annuncia il Messia. Fernando López (1995) scrive che “Gabriel, el arcángel conocido como

<sup>2</sup> Per ulteriori informazioni sulla vita e le opere di questo pittore e doratore, si consiglia la lettura dell’articolo di Lázaro Gila Medina (2003).

"la fuerza de Dios", aparece en el Antiguo y en el Nuevo Testamento en misión de nuncio o enviado. En su iconografía habitual aparece anunciando la venida de Cristo".

Ma è nella seconda strofa che il poeta rivela che ci troviamo davanti ad una poesia del genere di ritratto "a lo divino", chiedendo all'artista di dipingere una figura religiosa "con el aire y gallardía / de la más hermosa dama" (vv. 17-18) e che abbia lo stesso nome della donna ritratta, cosa molto frequente e caratteristica di questo tipo di composizioni pittoriche dell'epoca. Inoltre, Ragis non deve dipingere la donna come una santa, martire o vergine bensì come un angelo, figura divina che nei dipinti del Secolo dell'Oro veniva spesso raffigurata con il volto e i tratti di giovani donne; cosa che non sempre riscontrava il parere positivo dei trattatisti dell'epoca, che preferivano che le figure alate fossero più simili ai ragazzi.

In *Adiciones a algunas imágenes*, Pacheco (XI, 475) seguendo il decoro e l'equilibrio tipici dell'arte della Controriforma afferma:

"muchos pintores usan hacer en ellos [se refiere aquí a los ángeles] figuras y rostros de mujeres, no solo adornadas las cabezas con rizos y trenzas feminiles en los cabellos, sino también en pechos crecidos, cosa indigna de su perfección".

Ad ogni modo, bisogna tenere in considerazione che ancora non esisteva un codice normativo specifico per le rappresentazioni religiose nel periodo in cui ha vissuto Carrillo y Sotomayor, al contrario, c'era uno stile impregnato sia dall'influenza rinascimentale che dallo stile barocco che stava prendendo piede. La scelta del poeta di raffigurare la dama in chiave angelica segue un gusto e una moda frequenti, che trovano conferma in alcuni dipinti devozionali di Granada<sup>3</sup> e in altri poemi dell'epoca.

Dalla quarta strofa il poeta inizia a suggerire al pittore come realizzare l'immagine attraverso imperativi presenti in tutta la décima. Ad esempio, espressioni come "No traces ni hagas [...]" (v. 21), "Fórmale" (v. 41), "Deja" (v. 51), "Haz" (v. 101), che solitamente si trovano all'inizio delle strofe, sono proposte che Carrillo fa a Ragis e che permettono al lettore di ricreare con la fantasia un'immagine che si delinea gradualmente con il procedere dell'atto stesso della creazione plastica nel poema. Inoltre, questi imperativi sono il riflesso di una forma definita "consejo al pintor", precedentemente utilizzata da altri autori di poesia ritrattistica della tradizione antica e ripresa con varie declinazioni in Francia e in Italia (Gargano, 2012:64). Questo movimento, secondo Federica Pich, è "una lettura dell'immagine che precede l'immagine stessa e al contempo la trascende" (Pich, 2010: 256); in Spagna possiamo trovare un buon esempio del suo utilizzo nel sonetto di Herrera "S'intentas imitar mi luz hermosa", ma contrariamente a ciò che dice Carrillo con la sua décima, come spiega Orozco Díaz, il poeta di Siviglia non "precisa nada en concreto de actitud, movimiento o gesto de la amada" (Orozco, 1968: 169).

Nel poema di Carrillo l'immagine inizia ad essere creata e il pittore viene avvertito di prendere sempre la donna come modello e riferimento per la creazione di un'opera che non verrà mai perfettamente come l'originale. Forse, solo dopo un grande sforzo il genio artistico riuscirà a imitare "en parte/ su belleza celestial" (vv. 29-30): la bellezza di doña Gabriela.

La descrizione fisica è una costruzione estetica che parte dai consigli che don Luis Carrillo dà a Ragis, iniziando dai capelli, che il pittore deve fare color oro, rispettando le caratteristiche dello stereotipo della bellezza angelica secondo il codice descrittivo petrarchesco. È fondamentale chiarire che la maggior parte dei colori che il pittore utilizza appartengono al mondo della natura e il pennello cattura le sfumature degli elementi più luminosi e belli presenti nell'ambiente naturale mescolandoli nella sua tavolozza e creando

---

<sup>3</sup> Vedi Orozco (1968:142), quando spiega che, nella volta della chiesa parrocchiale di los Santos Justos y Pastor, ci sono figure alate dipinte con volto femminile.

nuove tonalità. In questo caso, il pittore deve rubare l'oro dai capelli di Apollo per ricreare i biondi capelli della donna.

Molti altri poeti aurei descrissero i capelli della dama cantata come lunghe ciocche dorate e scintillanti, lo stesso Fernando de Herrera nel suo sonetto scrive "[...]las hebras, esparcidas por el cuello, qual oro en hilos vuelto" (II, Canción I). Carrillo y Sotomayor riprende l'immagine seducente dei capelli, ma afferma "del oro las hebras deja" (v. 32) utilizzando in questo modo una tecnica concettuale alla quale ricorre altre volte nel testo e che, precisamente, consiste proprio nel rifiutare le suddette espressioni figurative per "ascender aún más en el encubrimiento hiperbólico" (Orozco, 1968:174), dando così ancora più importanza alla figura attraverso una negazione.

La destrizione dei biondi capelli della donna ritratta è seguita dal paragone con i raggi del sole, che rende, con maggior enfasi, l'idea di luminosità che proviene dalla donna "que rayos quiero que sean/ de luz [...]" (vv. 37-38). È importante sottolineare il fatto che mettere in relazione l'oro, il sole e l'idea di luminosità non era una novità nella poetica del Secolo d'Oro, perché le tre immagini sono strettamente correlate tra loro e si riferiscono tutte alla dottrina neoplatonica (Salinas, 2019). Perciò, usando le parole di Salinas: "Si la luz es sello y manifestación del amor, el oro, metal de luz por excelencia, será aquel elemento de la naturaleza, donde con más fuerza se manifieste, en forma de resplandor, la capacidad de atracción, la fuerza magnética de la belleza de la dama, de su alma luminosa" (Salinas, 2019:315).

Nella quinta strofa è presente un'altro ingegno cultista, il poeta gioca con due espressioni: il termine "rizado" (v. 41) e "hace riza" (hacer riza) che hanno rispettivamente origini etimologiche diverse (v. 42). Il primo vocabolo si riferisce alla tipologia di capello o acconciatura, e il secondo, al contrario, significa "destrozo o estrago que se hace en una cosa" (DLE), e proprio con questa parola Carrillo riesce abilmente a creare un'analogia semantica con la "red" (v. 43) del verso seguente, che è una perfetta metafora dei biondi ricci della donna, poiché la rete è un "qualunque oggetto, di qualsiasi materiale costituito da un intreccio di maglie" (Garzanti, 1994).

L'immagine della rete non è una novità nella poetica dell'epoca, ma in questa decima non acquista più il semplice significato di trappola amorosa: "la red en que fui preso y enlazado" (Salinas, 2019) ma (implementando un'altra tecnica concettuale) è il luogo del piacere degli amanti più rinomati della mitologia greca: Venere e Marte. In questi versi, attraverso il concetto della rete, la *descriptio* della bionda chioma dalla figura femminile si intreccia esplicitamente con l'immagine mitologica del leggendario Vulcano, che scoprendo gli amori della sua bella moglie bionda, la bella dea Venere, con Marte, catturò entrambi gli amanti nella sua rete.

Gli ultimi versi della quinta strofa iniziano a delineare gli ornamenti che la figura dovrebbe avere e che ricordano molto le ricchezze che abbelliscono anche le sante dipinte da Zurbarán (si pensi a: Santa Casilda, Santa Úrsula o Santa Isabel de Portugal). L'Arcangelo Gabriele su tela dovrebbe portare una ricca ghirlanda composta da gemme lucenti e le gemme dovrebbero includere rubini e smeraldi.

Lomazzo (1584) scriveva riguardo le pietre preziose con cui si devono adornare gli angeli "Anzi più per il colore e per la trasparenza e perfezione loro [...] giudico che non possa essere altra cosa più atta di loro per le virtù Angeliche" (Lib. VI, cap. 59).

La realizzazione del personaggio continua con la pittura della fronte che non può essere fatta con i semplici e scuri "colores del suelo" (v. 51) ma con il bianco del cielo. L'artista, per ritrarre una figura così elevata, non potendo utilizzare le consuete tonalità di colore e non potendo affidarsi alla comodità dei colori in tubetto, deve quindi cimentarsi in una vera e propria impresa con il suo coraggioso pennello per creare nuovi riempimenti dove la tonalità del cielo si mescola al bianco della Via Lattea, dando così vita a un pigmento che esprime perfettamente l'idea di serenità e candore dell'incarnato angelico di doña Gabriela.

Bisogna notare che la comparazione della fronte della donna al cielo sereno è un motivo petrarchesco ricorrente “più che l'ciel serena“(Rvf, 220, v. 8) e utilizzato (alle volte parodato) da molti altri poeti (Muñiz, 2014:178).

In seguito, nella strofa sette, si passa alla rappresentazione delle sopracciglia, che il pittore deve realizzare come fossero due bellissimi iris in “este cielo menor” (v. 63). Questa espressione può assumere due significati: se interpretata in modo genetico, richiamerebbe l'antico tema greco che vedeva l'uomo come un piccolo mondo e la donna come un piccolo cielo<sup>4</sup>; altrimenti, facendo una lettura più specifica e contestualizzata, il cielo minore è la metafora perfetta per riferirsi alla fronte della donna su cui vanno tracciate le due sopracciglia-fiore. Queste possono offrire pace e serenità ma, sorprendentemente, hanno anche la capacità di mutare e trasformarsi in archi che lanciano frecce.

Ciò che si evidenzia in questi versi è ancora una volta la capacità dell'autore di utilizzare metafore concettuali che ricreano visivamente l'immagine della parte della figura descritta, tanto più se, come in questo caso, si tratta di un aspetto importante come le sopracciglia, che sono indicatori determinanti nel riflettere l'interiorità del personaggio attraverso la mimica facciale e rendere così la figura viva e mutevole. È meglio dipingere la donna in tutta la sua bellezza per non offendere la sua figura e ciò che rappresenta, e per non trasformarla in una creatura vendicativa.

Gli aspetti descrittivi che si riferiscono alla vista sono fondamentali in questa composizione e seguono da vicino le idee petrarchesche di potenza e forza dello sguardo. Prima di disegnare gli occhi, il poeta, come un nuovo Virgilio, avverte il pittore che deve stare attento a non diventare cieco quando copia le “dos niñas verdes“(v. 3) della figura ovvero gli occhi della protagonista ritratta. L'impossibilità di fissare lo sguardo sulla donna ritratta è un tema presente sia in autori italiani che spagnoli<sup>5</sup>, sempre nel suo “Si intentas imitar mi luz hermosa“ Fernando de Herrera scriveva:

“[...] que si no te atraviesa el duro dardo  
de su vista dichoso y atrevido,  
dar podrás muestra alguna de esta suerte.“

(vv. 12-14)

Il pennello è l'elemento fondamentale di questa opera e accompagna il pittore nella sua impresa, la sua importanza si nota fin dall'inizio della décima, ma è solo al verso 53, quando l'aggettivo coraggioso viene accostato al termine pennello, e soprattutto nella strofa VIII dove viene personificato lo strumento dell'artista, che questi quasi prende vita grazie a quell'umano “alienta“(v. 71) presentando anche che viene presentata l'idea dello stretto rapporto che esiste tra il creatore e il suo strumento per la realizzazione di questa difficile, audace e rischiosa sfida artistica.

Per quanto riguarda lo sguardo della donna, seppur sulla tela, si presenta forte come un sole capace di accecare l'osservatore, però, come spiega Carrillo y Sotomayor (richiamando una visione molto neoplatonica) questo sguardo “admira, eleva, no daña”(v. 80). L'artista deve tuttavia ricorrere ad alcune strategie per rappresentare lo sguardo della donna, nel quale ricerca corrispondenza il poeta quando afferma “luz de mi esperanza propia”(v. 74) e “mas dichoso aquel que sabe/ que le ha cabido tal suerte”(v. 89-90), ovvero applicare tecniche pittoriche come l'ombreggiatura o il chiaroscuro.

---

<sup>4</sup> “La dama es un pequeño cielo y el hombre es un pequeño mundo” era un tema della filosofia greca ed è stato utilizzato da altri autori, in particolare da Calderón de la Barca in molte delle sue opere, come: *La vida es sueño*, *El hombre pobre todo es trazas*, *En esta vida todo es verdad y todo mentira...*

<sup>5</sup> Vedi Gargano (2012).

Nel libro *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laura Bolzoni presenta alcuni poemi di autori italiani del XVI secolo, che per risolvere il problema dello sguardo “periglioso” della donna ritratta, suggeriscono all’autore di applicare strategie di protezione come, per esempio, la rappresentazione della donna con gli occhi chiusi: una non-rappresentazione che è anche “alternativa alle precauzioni da prendere per fronteggiare i rischi della bellezza” (Bolzoni, 2008). Carrillo y Sotomayor, tuttavia, non è così estremo e, nonostante metta in evidenza il potere attrattivo della figura ritratta, chiede al pittore di raccogliere “su honesta vista” (v.81), facendo attenzione all’estremo decoro che caratterizza l’immagine, non solo di donna onesta ma anche tenendo conto della sua rappresentazione religiosa e devozionale.

Mano a mano che si costruisce il ritratto, il poeta approfitta di questa doppia figura di donna e di angelo per mescolare anche due ruoli differenti: quello della dama petrarchesca, che eleva per la sua bellezza esteriore e interiore, e l’immagine dell’arcangelo che ha la funzione di elevare il suo fedele devoto e avvicinarlo alla deità. Ricorderete le parole di San Juan de la Cruz quando, in riferimento, riferito ai dipinti devozionali, afferma “El uso de las imágenes para dos principales fines [...] para reverenciar a los santos en ellas, y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos” (Lib.3, CXXXV). Perciò, tanto il verso “Almas y vidas conquista” (v. 85), come quel “enseña, deleita y muere” (v. 1117), potrebbero far riferimento sia alla musa ispiratrice di Ragis, così come all’arcangelo Gabriele.

La descrizione e la creazione della figura proseguono con le guance che devono essere colorate con tonalità tendenti al rosa o al rosso, che il pittore può trovare solo nel sole, nelle nubi al tramonto o nelle verginali rose<sup>6</sup>, poiché la natura invidiosa non vuole offrirgli altri elementi da cui estrarre colori migliori. Le guance che devono essere rese ancora più belle dell’Aurora<sup>7</sup>, è un altro modo che Carrillo utilizza per mostrare non solo la difficoltà di paragonare la bellezza di questa figura alata a qualsiasi altro termine di paragone presente in Natura, ma per riuscire a riflettere perfettamente quella che Muñiz (2014:175) avrebbe definito “la hipóbole de la victoria de belleza femenina sobre sus comparantes metafóricas”. Vale la pena sottolineare che l’immagine dell’alba, già presente in Petrarca (“Quand’io veggio dal ciel scender l’Aurora/ con la fronte di rose et co’ crin d’oro” (Rvf, 291,1-2) e in precedenti immagini bibliche e greche (Muñiz, 2014: 155), compare spesso nella poetica di Carrillo per dare maggiore luminosità al soggetto del tema poetico.

Passando alla descrizione del naso, è interessante notare che è un aspetto facciale che normalmente viene omesso nella descrizione del canone breve e che Carrillo, includendolo, mostra una vicinanza al canone boccacciano che (riprendendo i modelli medievali), utilizza parti del viso che non appaiono nel *Canzoniere* di Petrarca (Muñiz, 2014:153). Lo studio pittorico del naso della bella figura angelica, in Carrillo, occupa una strofa intera. Sarà bianco come la neve e dovrà indurre l’osservatore a guardarlo solamente una volta:

“Haz la nariz afilada  
de color de blanca nieve  
que el alma y los ojos lleve  
de sola una vez mirada.” (vv. 101-104)

Il termine “afilada” riferito al naso è stato utilizzato (anche se non è stato il primo) da Boccaccio nelle sue *Ninfas florentinas*, distinguendosi così con altre due espressioni frequenti e usate maggiormente al tempo: “recta” e “proporcionada”. In particolare, quest’ultimo appellativo era preferito perché veniva utilizzato per “las codificaciones doctas” e veniva “reforzado a menudo con la fórmula «ni poco ni mucho»” (Muñiz, 2014:160). In Carrillo y Sotomayor si trova spesso l’aggettivo “afilada” (v. 101), riferito al naso, come la

<sup>6</sup> Questo è un altro termine che serve a rafforzare il valore dell’onestà della figura.

<sup>7</sup> Basti pensare alle numerose composizioni di Carrillo in cui compare questa immagine: las dos redondillas «Sale la Aurora y hermosas», «Tened, ojos de mis ojos», soneto XVIII, Canción II, XV, Égloga I.

specificazione “chica no, si moderada” (v. 105) che contribuisce notevolmente a rafforzare l'idea di armonia che può nascere solo da una corretta proporzione.

Successivamente, attraverso una bellissima metafora poetica, descrive le narici: due finestre dalle quali esce un'aria che ricorda il profumo del Paradiso.

“[...] y dos ventanas en ella  
cada cual rasgada y bella  
por donde se tenga aviso  
del olor del paraíso.” (vv. 106-110)

Le labbra e i denti vengono dipinti nella strofa XII, che è, insieme alla strofa IV, dove più sono presenti immagini “cliché” della donna. Quelle che compongono l'arcata dentaria difatti sono “guijas lucientes” (v. 111) o perle orientali e i più fini coralli vengono impiegati per creare le labbra. Carrillo con questi versi presenta una visione indubbiamente stereotipata che non si allontana dal modello femminile del Rinascimento; un'immagine di donna che compare anche in composizioni di altri poeti del secolo come Góngora, Quevedo, Lope, Francisco de Figueroa e molti altri, ma è importante notare la decisione di scegliere la variante metaforica del gusto marino: perle e coralli, già utilizzati da De Jennaro “fine perle tra coralli” (CXIII 3-4) e da Bembo nel suo *Asolani* in contrapposizione ai più comuni rubini e perle come forma di comparazione (Muñiz, 2015).

Nella decima che stiamo analizzando anche la lingua sarà ritratta, dovrà fingersi essere all'interno della bocca e da essa non potranno eludersi le grazie che in sé possiede e che risiederanno nel suo esatto centro; e qui il poeta inserisce di nuovo un riferimento mitologico, le nove muse ispiratrici dell'arte, figlie di Zeus e Mnemosine, vale a dire: Calliope, Clio, Melpomene, Euterpe, Erato, Polimnia, Thalia, Urania, Terpsichore. Inoltre, la lingua ha tre funzioni: insegnare, divertire e commuovere “enseña, deleita y mueve” (v. 117). Un riferimento, quello della lingua, a cui potremmo ricollegare l'idea di poesia già espressa dal poeta di Cordova nel suo *Libro de erudición* ovvero la convinzione che la Poesia non sia solo una forma di diletto ma anche conoscenza e fonte di insegnamento<sup>8</sup>. A questo proposito, Angelina Costa (1987:45) scrive che Carrillo, dai versi 115-120:

“Resume uno de los ejes de la teoría de Horacio que había añadido a la consideración aristotélica de que fin de la poesía es el "deleite", el de la "utilidad". Traduce el docere y delectare, conceptos a los que agrega el de movere, cualidad propia de la oratoria, a la que alude metonimicamente en "lengua".“

Del resto, l'idea di collegare l'immagine della bocca (labbra e denti) con quella delle parole era già diffusa nella poetica del XVI secolo e trova ancora una volta uno dei suoi iniziatori in Petrarca quando, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, scrive "La bella bocca angelica, di perle/piena et di rose et di dolci parole" (Rvf, 200, 10-11). Secondo la ricercatrice María de las Nieves Muñiz (2015), questa immagine era una delle più imitate, perché “[...] permet d'additionner la beauté physique et la beauté morale en présentant la partie la plus sensuelle du visage comme la source des sublimes expressions de l'âme“.

Passando allo studio delle strofe XIII e XIV, esse descrivono rispettivamente il collo bianco e le bianche mani della figura ritratta. Il primo elemento è spesso citato nelle poesie di descrizione femminile per il fatto che il collo è contiguo ai capelli (Muñiz, 2014:154); nella decima che stiamo analizzando, Carrillo y Sotomayor lo compara a una forte torre e ad un'armeria. Il “divino cuello” (v. 124) dev' essere creato a partire dai colori e dalla materia

---

<sup>8</sup> Questa teoria è presente anche negli scrittori latini come Orazio che nella sua *Ars Poetica* afferma: «Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando pariterque monendo» (342-343).



fornita al pittore dall'avorio e dall'alabastro, elementi splendidi che danno l'idea del candore ma anche della durezza e della forza.

Il poeta continua poi ricorrendo all'utilizzo di un ampio repertorio di termini che si riferiscono al mondo della guerra: come torre, armeria, batteria, castello, barriera e galleria, che contribuiscono ad aggiungere diverse interpretazioni a questi versi.

Il primo significato che si potrebbe trarre da una prima lettura, se si mette in relazione la figura femminile descritta con la parola "castello" (v. 128), è quello di una donna sprezzante che rifiuta l'amore del suo amante. Questa ipotesi è rafforzata dall'idea di un collo-armeria e di "torre fuerte" (v. 126) inespugnabile, che è una metonimia per indicare la donna ma anche per evidenziare (pensando ai numerosi versi analizzati in cui il poeta desidera che il pittore mantenga nella figura il decoro che merita e che le è dovuto) una figura angelica lontana, a volte irraggiungibile. In realtà, il significato sembra essere più complesso e si deve tener conto del fatto che il poeta e l'artista compaiono in questa parte del testo attraverso il pronome "nos" (v. 127) e l'aggettivo "tu" (v. 128). Per spiegare meglio questi versi enigmatici, è necessario analizzare ognuna delle parole utilizzate da Carrillo, facendo uno scarto sul loro significato terminologico per fare luce sulla comprensione dei versi.

“Y, si el amor quiso hacello  
torre fuerte y su armería  
para darnos batería,  
hazle tu castillo fuerte,  
barrera contra la muerte  
y vistosa galería.” (vv. 125-130)

«Dar batería», per esempio, era una locuzione usata in passato appartenente alla terminologia militare e significava attaccare una piazza (fortificazione destinata alla difesa della popolazione) o un esercito, in altre parole, "combatir una plaza o un muro" (DLE) nel senso di demolire. Si noti che in Carrillo y Sotomayor questa espressione è nella forma passiva "darnos batería" (v. 127).

Nella strofa successiva si passa alla menzione del castello come forma di "barrera" e, in effetti, come è noto, questa era in origine la sua funzione: difendere dagli attacchi esterni, essendo il castello un luogo di protezione e di riparo dalla morte e dalla distruzione causate dai nemici. È utile aggiungere che il castello è già un termine che rimanda a tutto un mondo semantico particolarmente rilevante per il mondo occidentale, come spiega Isabel Hernando Morata (2016) nella sua analisi dell'opera *Las Moradas* (1577) di Santa Teresa de Ávila, in cui la santa associa il castello all'anima, affermando "es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal" (I, 1, 211-212). Un concetto, quello del castello come dimora dell'anima per proteggersi dai pericoli e dagli inganni dei vizi e delle tentazioni, che ricomparirà in autori come Calderón de la Barca nell'allegorico auto sacramentale *A la divina Filotea* (vv. 145-150 e 371-382).

Anche la parola "galería" (v. 130) è un termine ricco di significati, e nella decima di Carrillo ha una valenza che la collega al mondo della guerra e all'architettura militare, infatti si riferisce al percorso sotterraneo che veniva utilizzato per le comunicazioni in caso di attacchi o per la difesa.

Tutte queste definizioni permettono una spiegazione più ragionata dei versi finali della strofa XIII. Carrillo y Sotomayor sembra voler affermare che è lui stesso a doversi proteggere dagli attacchi d'amore causati dalla donna amata e non il contrario. Seguendo questo ragionamento, il collo della donna (la sua "torre fuerte", v. 126) potrebbe essere interpretato simbolicamente come una struttura militare: una torre d'attacco più che di difesa, o meglio, una torre d'assedio che, se sfonda le mura del castello dell'uomo (il suo cuore), gli porterà sofferenza e morte.

Per rafforzare la mia tesi è importante notare che in numerosi componimenti e nelle lettere del poeta di Cordova, soprattutto nei sonetti, l'amore è una forza distruttiva che lega e non lascia andare, l'amore è un dio che genera sofferenza e a cui non c'è rimedio.

Prima di proseguire con lo studio della decima, però, è opportuno soffermarsi su un dettaglio importante. Nonostante l'utilizzo e la creazione di analogie con il mondo della guerra e dell'amore, il poeta -ancora una volta- non sembra prescindere dall'aspetto più artistico. Nei versi appena analizzati, infatti, è evidente un aspetto artistico-architettonico non solo nel rapido e momentaneo cambio del ruolo di Ragis da pittore a metaforico costruttore del castello interiore del poeta (dove l'espressione "tu castillo" (v.128) sembra essere più un riferimento indiretto al poeta che al pittore), ma anche grazie alla curiosa espressione "galería" (v.130). Questa parola ha, come già spiegato, un significato militare, ma ha numerose altre estensioni semantiche, tra cui la definizione della Real Academia, che definisce la galleria come "pieza o corredor largos y espaciosos, con muchas ventanas, o sostenidos por columnas o pilares" (DLE) e potrebbe anche riferirsi all'adarve, il camminamento usato nelle fortezze per la difesa. È molto probabile che l'ingegnoso poeta di Cordova intendesse dargli questo significato, comunque, nel suo studio sulle gallerie, la ricercatrice Lilia Maure spiega come, a partire dal XIV secolo, i castelli persero il loro ruolo difensivo e i camminamenti divennero, in molti casi, e grazie a ristrutturazioni, più simili a passerelle che andavano a far parte delle facciate esterne come nuovo motivo ornamentale (Maure, 2010:10).

Al giorno d'oggi il termine galleria si riferisce per lo più al significato di "lugar, normalmente con salas intercomunicadas, donde se exponen obras de arte" (DLE), allo stesso modo durante il Secolo d' Oro, dal XVI secolo in poi, "tanto la logia abierta como la galería cerrada fueron el lugar de coleccionismo y [...] exposición artística" (Maure, 2010:2). Penso quindi che non sarebbe così inverosimile pensare che il nostro poeta avrebbe usato l'espressione "vistosa galería" (v. 130) anche giocando con un senso artistico in diretta correlazione con il contesto dell'intera poesia e come forma di elogio del ritratto e del lavoro dell'artista. Al lettore libero spazio interpretativo.

Proseguendo con analisi della poesia, si vedrà che ciò che accomuna l' "hermoso y divino cuello" (v. 124) e le mani, è il bianco dell'incarnato che il pittore deve prendere direttamente dal mondo delle pietre preziose. Gli elementi dell'avorio e dell'alabastro vengono quindi utilizzati per dipingere il collo e quelli del cristallo, del marmo, dell'argento e della neve, mescolati al latte per colorare le mani, che vengono baciare dagli angeli come gesto di riverenza.

“[...] tales que los soberanos  
ángeles dellas se admiren  
y con respeto las miren  
y se las besen ufanos.“

È da notare che nei primi versi della strofa XIV è frequente la ripetizione dell'avverbio di paragone "más" che, molto presente in tutto il componimento (tanto da comparire 19 volte!), serve a esprimere l'inesprimibile e a mostrare la difficoltà del linguaggio nel descrivere tutta la divina bellezza della donna. Nemmeno aggettivi come bello o stupendo bastano a esaltare pienamente gli attributi fisici e morali della donna "y harás sus mejillas [...] / más hermosas y más bellas" (v. 100); nemmeno gli elementi offerti dalla "naturaleza avara" (v. 97) sembrano sufficienti per l'audace impresa dell'eroe-pittore che deve scegliere non solo la neve, ma "la nieve más helada" (v. 131) non il cristallo, ma "el cristal más fino y claro" (v. 132) o "la plata más cendrada" (v. 134) e così via.

Dai versi 141 a 150 viene descritto il movimento della figura, che viene presentata con la mano destra alzata verso il cielo<sup>9</sup> a dimostrazione "que viene de Dios todo el bien que tiene" (v. 143) e con la mano sinistra regge uno scettro d'oro, mostra del potere e del comando che il personaggio divino esercita sui potenti della terra e sullo stesso dio alato Cupido.

“quien puede y debe poner  
al mismo Cupido leyes,  
y a quien los grandes y reyes  
se precian de obedecer“ (vv. 147-150)

Passando allo studio delle strofe XVI e XVII, si nota subito che si tratta di parti testuali che mostrano l'interesse (oltre che una certa conoscenza) di Carrillo per i colori e le pietre. Il poeta chiede a Ragis di abbandonare le tonalità abituali per realizzare un abito elegante che possa, nel rispetto del decoro, coprire il corpo, "el mayor tesoro" (v. 165), del personaggio alato.

L'abbigliamento, contrariamente alla tonalità chiara utilizzata per la pelle, deve essere realizzato con colori variegati e tonalità forti che appartengono sia allo spettro dei colori freddi che a quello dei colori caldi. Lo stesso Lomazzo, nel *Trattato dell'Arte*, scrive che l'arcangelo Gabriele ha una "vestimenta di puro colore", cosa che sembra caratterizzare anche la figura angelica dell'opera di Carrillo, che deve indossare: rosso (colorado), viola, verde, giallo (gualda), turchese e oro, colori ancora una volta rubati alle pietre preziose. All'interno della composizione erano già stati individuati nomi specifici di gemme, a cui ora si aggiungono ametista, topazio, zaffiro e oro, per un totale di dieci tipi diversi di pietre incastonate nel poema.

È noto che durante tutto il Rinascimento ci fu un grande interesse per i minerali, tanto che furono pubblicati libri come *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas* (1598) di Gaspar de Morales, una passione diffusa anche tra i classici e presente nel Medioevo dove "la riqueza del color y el brillo de las gemas [...] eran signos de poder y motivo de deseo de maravilla" (Ojea Fernández, 2019).

Nel periodo barocco, questa tendenza alla gemmologia si ritrova soprattutto in quelle poesie in cui le pietre preziose venivano utilizzate come elementi di paragone per elogiare la bellezza della donna nei poemi. Un buon esempio di questo sono alcuni sonetti di Quevedo come «Esa color de rosa y azucena» dove la donna presenta "boca de rubís y perlas llena" (v. 4) e una "mano alabastina" (v. 5) o la composizione «A Amarili, que tenía unos pedazos de búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comérselos» (CCIV b), i sonetti di Góngora «No de fino diamante o rubí ardiente» e «Mientras por competir con tu cabello», che mostra i capelli "oro bruñido" (v. 2) della giovane dal collo "del luciente cristal" (v. 8) o il sonetto «De pura honestidad templo sagrado» (soneto LXXXVI), nel quale l'autore "da forma a la belleza sirviéndose de un atuendo literario inundado de color, luminosidad y armonía" (Ojea Fernández, 2019). Carrillo y Sotomayor, allo stesso modo, adorna il poema con colori e luci in linea con il gusto col gusto coloristico del suo tempo e, facendo leva sulle sfumature offerte dalle pietre rare, riesce a intagliare un gioiello poetico molto raffinato.

Nello studio "La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales", Tomasa Pastrana Santamarta (2014) descrive le gemme presenti nei libri di cavalleria ed è interessante notare come molte di quelle elencate e descritte compaiano anche nella decima di Carrillo, come il rubino, il cristallo, lo zaffiro e il turchese. ... questo non vuol dire che il poeta conoscesse o utilizzasse come riferimento trattati come quello di Morales o i libri di cavalleria, ma dimostra probabilmente la sua conoscenza di

<sup>9</sup> In questi versi c'è una rappresentazione iconografica della figura alata con il dito alzata frequente nella scena dell'Annunciazione; tuttavia è interessante notare che il gesto non viene spiegato nel poema come una forma di glorificazione di Dio, ma piuttosto in chiave autoreferenziale per dimostrare che lui, l'Arcangelo (cioè la stessa signora del ritratto) è una creazione divina.

alcuni tipi di pietre (comuni all'epoca) e l'interesse nell'aggiungerle al suo poema, creando una decima piena di colore e luminosità.

Terminata la raffigurazione pittorica che il soggetto della tela (o tavola) dovrebbe avere, il poeta prosegue con la sua lode nella strofa XVIII attraverso una serie di sinonimi accompagnati da aggettivi quali: pellegrino, divino, sovrano per poi riuscire ad avvicinare l'immagine divina da quel lontano trono celeste alla realtà più soggettiva e personale dell'inventore o meglio dell'ideatore (in italiano "chi idea o ha ideato" Garzanti) della figura grazie all'utilizzo dell'aggettivo "mi" (v. 176).

Il termine "idea" (v. 178) si riferisce a un concetto che richiede ulteriori spiegazioni. Come scritto sopra, Ragis deve creare un ritratto prendendo come primo modello la donna in carne e ossa e ricrearla nella sua mente prima di metterla sulla tela come figura devozionale.

“No traces ni hagas bosquejo  
de ésta admirable pintura  
sin mirarte en la hermosura  
de quien ella es luy y espejo“ (vv. 21-24)

Ciò dimostra, da un lato, una concezione barocca dell'arte come raffigurazione che deve essere verosimile alla realtà, teoria condivisa anche da alcuni poeti del XVI secolo come Fernando de Herrera che, nelle sue *Anotaciones*, trova nella pittura la chiave per presentare al senso della vista le "cosas corpores i especies visibles" (Herrera, 1580: 675) e, dall'altro, il pensiero manierista che mostra l'importanza della concezione mentale (l'idea o il concetto) dell'immagine prima della sua realizzazione plastica, concetto che si ritrova nelle teorie platoniche degli artisti del Cinquecento quando, proprio a quella nozione di idea, venne dato il significato di "operación mental que precede a la ejecución práctica de la obra, o sea al concepto intelectual" (Gargano, 2012).

Con il suo mezzo espressivo, il pittore si fa testimone e messaggero nel suo presente e nei secoli a venire della bellezza della donna; non sarà un'impresa facile, tuttavia se la sua abilità gli permetterà di realizzare una copia degna di essere eternizzata, Carrillo gli chiede con forza che allo stesso ritratto sia data la sua anima immortale di scrittore innamorato "que está menos donde anima/ que donde ama" (v. 188), una frase che richiama l'idea già espressa da San Juan de la Cruz nel suo *Cántico Espiritual* (canción VIII), ossia che l'anima risiede dove si trova la persona amata.

Nella strofa che chiude la prima parte della decima, il poeta sembra esprimere, con quel grido di dolore "¡ay!" (v. 191), un certo disincanto di fronte alla possibilità di dare vita e anima all'opera inanimata, perché né la sua inclinazione né il suo desiderio basterebbero a renderlo possibile. Il poeta spera allora nel "honroso atrevimiento" (v. 197) del pittore che, se non riuscirà a vincere questa sfida, almeno ci proverà. Con questo "loco devaneo" (v. 191) e questo spiraglio di speranza si conclude la prima parte dell'opera pitto-poetica.

### **Seconda parte della decima**

Se finora è stata sottolineata la divinità dell'arcangelo e quindi della donna ritratta, la sua bellezza estetica e morale e la sua immortalità come figura religiosa, eternizzata dall'arte, nella seconda parte della composizione, pur continuando l'esaltazione della bellezza divina della donna, compare anche la visione pessimistica del periodo barocco con la presenza del tema della brevità della vita e del trascorrere del tempo.

In "Al original del retrato" il poeta saluta Doña Gabriela de Loaisa con un acrostico e nella prima strofa (sarebbe la XXI dell'intero componimento) le dichiara tutto il suo amore, scrivendole che a lei, "gloria y belleza del suelo" (v. 205), dona "alma y vida y corazón" (v. 209). I doni (l'amore e la vita stessa) dovrebbero essere accettati dalla donna come un'offerta

e con un atteggiamento benevolo ("con rostro humano" (v. 206), motivo per cui Carrillo, tra parentesi, cita l'aneddoto di Serse che, si dice, ricevette dell'acqua da un villano.

La vicenda del re persiano a cui si fa riferimento nella decima è l'episodio del "Villano del Danubio" che, come spiega Américo Castro nelle note alla sua edizione<sup>10</sup> (1975), fu un'invenzione dello scrittore Antonio de Guevara in uno dei suoi libri più noti, *Marco Aurelio* e che verrà successivamente ripreso in altre opere come, ad esempio, nel prologo alla rappresentazione della commedia di Tirso de Molina *El vergonzoso en palacio* e nella dedica del poeta italiano Gian Battista Marino a Concino Concini, il maresciallo D'Ancre (1569-1617), nelle sue *Lettere del cavallier Gio. Battista Marino: gravi, argute, famigliari* (1673) dove, dopo aver elogiato il politico (e in parte l'arte della poesia, definendola "utile e dilettevole"), gli scrive di accettare i suoi scritti "come Serse gustò l'acqua, non guardando, che la presentava un villano".

Secondo Marino, chi riceve il dono dovrebbe avere più rispetto per la ricchezza d'animo del donatore (lo scrittore) che per la povertà del suo stile, privo di perfezione. Carrillo sembra procedere in modo parallelo quando chiede alla donna (che, come Serse, è identificata come figura regnante e in posizione di rilievo rispetto all'umile poeta) di ricevere i suoi beni più grandi, presentando una costruzione su due livelli: il primo è l'immagine della donna proprietaria che possiede il cuore e la stessa vita del suo amante (immagine che, in modo analogo, compare già nella dedica del *Remedio del Amor* quando il nostro poeta afferma "Que es mi dueño tu nombre" (v.40)) e il secondo è quello della devozione dell'uomo verso la figura religiosa dipinta sulla tela, che coincide con la prima.

In «Al original del retrato» si passa da una prospettiva pittorica che vede la protagonista come modella ad un ritratto che non è più dipinto da Ragis ma da Apollo stesso attraverso le sue parole "o en verso o en prosa" (v. 216). In questi versi risuona l'eco del tema della poesia come pittura parlante e al dio della mitologia classica viene affidato l'importante compito di descrivere (non più dipingere) la donna raffigurandola come una dea, non solo "más que bella y hermosa" (v. 220) ma, in climax ascendente "noble, afable" (v. 219). Questi aggettivi sono leggermente meno divinizzanti rispetto ai termini usati in precedenza, ma non lasciano dubbi sull'alto grado di importanza religiosa e di beatitudine della donna ritratta.

Negli ultimi dieci versi, la stessa destinataria e musa delle due arti della decima strofa si mostra sotto una luce diversa: si rivela una donna più terrena, addirittura vittima delle vicende della vita e dell'imperativo scorrere del tempo.

“[...]Antes que al tiempo el olvido  
 Suceda y al sol la helada:  
 Antes que a tu edad dorada  
 La de plata encubra y seque  
 Un accidente y te trueque,  
 De cielo que eres en nada.” (vv. 221-230)

Qui appare tutto lo stile barocco di Carrillo y Sotomayor che, affermando di voler dipingere "esta deidad" (v. 222) per eternizzare la bellezza della donna prima che il tempo faccia appassire il fiore della sua giovane età, insegna che ciò che può dare vita eterna e fama alla bellezza sono solo le creazioni del pennello e della penna.

Il tema del *carpe diem* è presente in quest'ultima strofa: un monito alla fugacità della vita che si riassume nella parola conclusiva e secca "nada" (v. 230). Questa ricrea una netta divisione tra lo spazio eterno del cielo, l'immensa e celestiale bellezza della donna e la nuda realtà terrena segnata dal tempo e dagli eventi che la fanno terminare il tutto in un "nada" che si rafforza se pensiamo, come sottolinea Orozco Díaz, alla pronuncia andalusa di questo

<sup>10</sup> In Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* e *El burlador de Sevilla* (1975).

pronomi dove è frequente la perdita della [d] finale e che segna la conclusione di un verso che "se va destruyendo en la articulación de sus sonidos" (1968:184).

In tutto il testo sono presenti numerose figure retoriche: personificazioni (quella del significato, del pennello, del sole, dell'amore), l'uso frequente dell'iperbole, metonimie, l'uso dell'asindeto, paradossi "aunque si ciega su fuego admira no daña" (v. 80) e contrazioni (aquel, della(e)...). Si nota una descrizione estetica della donna in figura di arcangelo che riprende immagini *cliché* dalle sfumature petrarchesca, e non mancano: enjambment, anafora (nelle strofe XVIII e XIX), polisindeto (ad esempio al verso 208 con la ripetizione della congiunzione /e/) e alcune similitudini.

Il poeta rivela il nome della donna ritratta attraverso le paranomasie dei versi 19 e 20 "que LOA Y Salva la fama/ anunciando a su Mesía" e gli acrostici delle iniziali dei versi delle ultime tre strofe che compongono un saluto alla donna amata: DOÑA GABRIELA DE LOAYSA SALUD.

Bisogna mettere in evidenza che Carrillo y Sotomayor utilizza parole, sinonimi o avverbi che si ripetono numerose volte (è già stata segnalata la ripetizione di /más/), come, in particolare, gli aggettivi che si riferiscono alla bellezza e allo splendore, che compaiono nel testo fino a 17 volte in termini come: hermosa/e, hermosura, hermocean, bello/i, belleza, beldad.

Inoltre, poiché l'intera opera è un perfetto esempio di elogio della pittura, non possono mancare parole legate a questo ambito artistico: pittura, dipingere, copiare, ritrarre e ritratto. Molti altri termini si riferiscono agli strumenti del mestiere dell'artista: bronzo, tavola, lastra e pennello, e attraverso l'uso di parole come: tracciare, abbozzare, incarnare... il poeta dimostra di essere aggiornato sul "diccionario" dell'uso dei termini dell'arte pittorica del suo tempo<sup>11</sup>.

Durante l'analisi è già stato scritto molto sui colori utilizzati nella decima, ma è utile soffermarsi ancora una volta sull'importanza delle tonalità chiare. Il bianco ha una connotazione molto positiva in quanto è segno di semplicità, purezza e altezza (Lomazzo, 1584), conferisce luminosità al poema e rafforza la divinizzazione della figura religiosa. Anche grazie alla ripetizione di parole come celeste e cielo (compaiono più di sette volte!), si crea nella mente di chi legge la poesia un'immagine del soggetto dipinto che, con i suoi tratti di delicatezza e beatitudine, si avvicina molto alle figure di altri dipinti di Ragis, come la *Inmaculada del Sacro Monte*<sup>12</sup> o il delicato volto della *Virgen en Aparición de la Virgen a San Jacinto*.

Va aggiunto che con il tentativo del poeta di suggerire al pittore di catturare sulla tela molte tonalità luminose, Carrillo y Sotomayor mostra un gusto estetico dell'arte, attraverso i versi, quasi impressionista.

La bellezza che l' "Arcángel peregrino" (v. 172) in veste di donna doveva avere nella tela cantata da Carrillo y Sotomayor si può immaginare solo leggendo l'opera poetica del giovane poeta soldato, tuttavia, alcune caratteristiche fisiche come: i capelli biondi e ricci che svolazzano "por el cuello y por la espalda" (v. 45), le guance rosee, le labbra di "finísimos corales" (v. 113), il collo d'alabastro e slanciato, ed elementi di ornamento come lo scettro d'oro e le pietre preziose dorate ricompariranno nei capolavori del genere "a lo divino" in pittura come, ad esempio, nelle numerose sante dipinte da Zurbarán<sup>13</sup>, uno dei migliori rappresentanti di questo genere, che ha ispirato e continua ad ispirare opere figurative e plastiche di artisti del XX e XXI secolo.

---

<sup>11</sup> Vedi analisi di Orozco (1968: 155-159).

<sup>12</sup> Orozco (1968) si chiede se il ritratto di doña Gabriela potesse avere caratteristiche simili.

<sup>13</sup> In epoca contemporanea, un buon esempio di moda modernizzata "a lo divino" che riprende le sante e gli angeli dei dipinti di Zurbarán è la mostra che si è svolta nel Convento di Santa Clara a Siviglia nel 2013, grazie al progetto dell'Istituto di Cultura e Arti (ICAS) e al gruppo BBVA, in cui alcuni stilisti si sono ispirati alle pose e agli abiti delle sante di Zurbarán, attualizzandoli in modo molto creativo e ingegnoso.

## Conclusione

Questa decima è un perfetto esempio di poesia visiva, forse una delle composizioni più ecfrastiche dell'autore di Cordova, oltre ad essere un perfetto esempio di poesia che appartiene al genere dei ritratti poetici definiti "a lo divino". Questi ritratti rivelano da un lato la *vanitas* (Orozco, 1968: 179) di quel periodo e dall'altro l'ammonimento e la riflessione su un *tempus fugit* e un *carpe diem* di sfumature barocche. La dama che Ragis si accinge a ritrarre deve essere raffigurata come un Arcangelo seguendo la rappresentazione iconica dell'analogo genere pittorico ma, al tempo stesso, con i canoni descrittivi più caratteristici della tradizione petrarchesca. Inoltre, in alcune parti del poema, Carrillo mostra la volontà di far rispettare certe forme di decoro in pittura, convertendolo da consigliere di Ragis, a quasi un supervisore iconografico e un attento osservatore delle norme tridentine per quanto riguarda la raffigurazione dei dipinti religiosi. Ma è soprattutto nella seconda parte della decima «Al original del retrato» che il poeta andaluso mostra il pensiero filosofico barocco che, insieme ad altre composizioni "a lo divino", rivela la doppia sfaccettatura ingannevole del dipinto.

Questa eredità che il poeta ha lasciato alla sua Musa e che fortunatamente è giunta fino a noi è più di una poesia è più di una tavolozza di colori: è una nobilitazione dell'arte come evento concettuale e un elogio alla capacità pratica dell'artista (sia esso poeta o pittore) di dare vita alla bellezza.

## Appendice

DÉCIMA DE DON LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR A PEDRO DE RAGIS, PINTOR EXCELENTE DE GRANADA, ANIMÁNDOLE A QUE COPIE EL RETRATO DE UNA SEÑORA DEUDA SUYA EN FIGURA DEL ARCÁNGEL SAN GABRIEL.\*Questo verso è presente nella «Décima» di Carrillo y Sotomayor, ma non è stato trascritto nella versione moderna di Emilio Orozco Díaz (1968).

1  
Pues que imita tu destreza,  
¡oh Ragis!, no al diestro Apeles,  
en la solercia, en pinceles,  
en arte, industria y viveza,  
sino a la Naturaleza,  
tanto que el sentido duda  
si tiene lengua, o es muda,  
la pintura de tu mano,  
o si el Pintor soberano  
a darle alma y ser te ayuda.

2  
Hoy favorecido dél,  
tabla o lámina prepara  
para la empresa más rara  
que emprendió humano pincel;  
pinta al Arcángel Gabriel,  
gloria de su Hierarquía,  
con el aire y gallardía  
de la más hermosa dama  
que LOA Y Salva la fama  
anunciando a su Mesía.

3  
No traces ni hagas bosquejo  
de ésta admirable pintura,  
sin mirarte en la hermosura  
de quien della es luz y espejo;  
Que aunque sigas mi consejo\*  
no saldrá el retrato tal  
que iguale al original;  
anima y esfuerza el arte,  
podrá ser que imite en parte  
su belleza celestial.

4  
Para retratar su pelo,  
del oro las hebras deja  
y húrtales su madeja  
al rubio señor de Delo;  
los rayos digo que al suelo  
más ilustran y hermocean,  
que rayos quiero que sean  
de luz, si de fuego son,  
porque el alma y corazón  
con más fuego y luz le vean.

5  
Fórmale rizado en parte,  
que hace riza y ha de ser,  
red no, casa de placer  
del amor Venus y Marte;  
lo demás vuele sin arte  
por el cuello y por la espalda;  
del rubí, de la esmeralda  
y brillante pedreña,  
que el sol con sus hebras cría,  
le ciñe rica guirnalda.

6  
Deja colores del suelo  
para dibujar su frente  
y tome el pincel valiente  
lo más sereno del cielo;  
tu cuidado y tu desvelo  
de la vía láctea, breve  
parte tome, si se atreve,  
y saldrá desta mixtura  
serenidad y blancura  
de cielo claro y de nieve.

7  
Cambia al ébano el color  
y con él en vez de tinta,  
dos iris hermosas pinta  
en este cielo menor,  
prendas que nos da el amor  
de paz y serenidad;  
mas si encubre su beldad  
nube de ceño, o se estiran,  
arcos son, y flechas tiran  
de justa inhumanidad.

8  
Alienta el pincel y copia  
si tú el aliento no pierdes,  
dos soles, dos niñas verdes,  
luz de mi esperanza propia;  
de rayos perfila copia  
en una y otra pestaña,  
pero de sombra los baña  
si no quieres quedar ciego;  
aunque, si ciega, su fuego  
admira, eleva, no daña.

9  
Recoge su honesta vista  
con grave modestia, y guarte  
no mires más que a una parte,  
que no habrá quien le resista,  
Almas y vidas conquista  
de lo más grave y más fuerte,  
que es fuerte como la muerte  
su mirar dulce y suave;  
mas dichoso aquel que sabe  
que le ha cabido tal suerte.



10

Forma dos nubes hermosas  
embastidas destos soles  
o dos bellos arreboles  
o dos virginales rosas;  
(pues que no nos da otra cosa  
de otra belleza más rara  
la naturaleza avara);  
y harás sus mejillas dellas,  
más hermosas y más bellas  
que las del Aurora clara.

11

Haz la nariz afilada  
de color de blanca nieve  
que el alma y los ojos lleve  
de sola una vez mirada;  
chica no, sí moderada,  
y dos ventanas en ella  
cada cual rasgada y bella  
por donde se tenga aviso  
del olor del paraíso  
que espira debajo della.

12

Gujas de plata lucientes  
toma, o perlas orientales,  
y finísimos corales  
para hacer labios y dientes.  
Las gracias no estén ausentes  
de lengua, que, si se mueve;  
enseña, deleita y mueve;  
antes las finge estar dentro  
de su boca como en centro  
suyo y de las musas nueve.

13

Marfil terso, blanco y bello  
y alabastro preparado  
materia de al descollado,  
hermoso y divino cuello;  
y, si el amor quiso hacello  
torre fuerte y su armería  
para darnos batería,  
hazle tu castillo fuerte,  
barrera contra la muerte,  
y vistosa galería.

14

De la nieve más helada,  
del cristal más fino y claro,  
del mármol mejor del Paro,  
de la plata más cendrada,  
toma parte, y desatada  
con leche, encarna sus manos  
tales que los soberanos  
ángeles dellas se admiren  
y con respeto las miren  
y se las besen ufanos.

15

La derecha el dedo alzado  
tenga, mostrando que viene  
de Dios todo el bien que tiene  
y que es del cielo legado;  
la izquierda ostente preciado  
ceptro de oro que es su ser,  
quien puede y debe poner  
al mesmo Cupido leyes,  
y a quien los grandes y reyes  
se precian de obedecer.

16

Los matices ordinarios  
guarda para otra ocasión  
y gasta aquí los que son  
indicio de afectos varios;  
toma como extraordinarios  
al rubí su colorado,  
a la ametista el morado  
y su verde a la esmeralda,  
toma al topacio su gualda  
y al zafiro el turquesado.

17

Destos matices y el oro  
de Arabia más bien obrado,  
su ropaje harás bordado  
para encubrir con decoro  
del gusto el mayor tesoro,  
el nácar de más fineza,  
la suavidad y belleza  
de un paraíso terreno  
en quien cuanto hizo bueno  
cifró la naturaleza.

18

Poco he dicho, mucho allano  
este Arcángel peregrino,  
este sujeto divino,  
este trono soberano;  
deste Serafín humano,  
mi Arcángel conviene;  
haz ¡oh Ragis! porque llene  
tu pincel mi corta idea  
y el siglo futuro vea  
lo que el nuestro goza y tiene.

19

Y si te saliere tal,  
en bronce o tabla más tierna  
que merezca ser eterna  
copia de este original,  
dale mi alma inmortal  
para que anime el retrato,  
que alma humilde de hombre grato,  
que está menos donde anima  
que donde ama, más se estima  
que alma noble en cuerpo ingrato.

20

Mas ¡ay! loco devaneo,  
que pida yo un imposible,  
porque lo hace posible  
mi afición y mi deseo,  
difícil es, bien lo veo;  
mas el brío y ardimiento  
de tu honroso atrevimiento,  
¿ a qué aspira que no alcanza?  
y, cuando no, mi esperanza  
premio es bastante a tu intento.

### ***AL ORIGINAL DEL RETRATO***

Divino Arcángel que al Cielo  
Obscurece su hermosura,  
Nublados desta pintura  
A tu altar sirvan de velo;  
Gloria y belleza del suelo  
Admite con rostro humano  
(Bien cual Jerjes del villano  
Recibió el agua) este don  
Y alma y vida y corazón  
En fee que están en tu mano.

Las gracias de tu alma pura  
A Apollo manda el amor  
Describe con su primor  
En verso de más dulzura;  
Lo cierto es que en su escriptura  
O en verso sea o en prosa  
Abrás de ser bella diosa,  
Y si Apollo verdad canta  
Serás noble afable y sancta  
Aun más que bella y hermosa.

Mi intento señora ha sido  
En pintar esta deidad,  
Sacar a luz la beldad  
Increible que has tenido;  
Antes que al tiempo el olvido  
Suceda y al sol la helada:  
Antes que a tu edad dorada  
La de plata encubra y seque  
Un accidente y te trueque,  
De cielo que eres en nada.

## Bibliografía

- Bassegoda, Bonaventura (1988): "Observaciones sobre el Arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía", *Cuadernos de Arte e Iconografía, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya"*, 93, Madrid, pp.26-28.
- Bassegoda, Bonaventura (ed.) (1990), F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra.
- Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Ed. Laterza, 2008.
- Cacho Casal, Rodrigo, (2012): «Quevedo y la filología de autor edición de la silva el pincel» *Criticón*, 114, pp. 179-212.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de, "Libro de erudición poética". Ed. Costa Angelina, Sevilla, *Alfar*, 1987.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de, *Libro de erudición poética de don Luis Carrillo y Sotomayor*, ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, TIP. S.Aguirre, 1946.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de, *Poesías Completas*, Ed. Dámaso Alonso, Madrid: ICNO, 1936.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de, Sonetti Fa parte di *Poesie*, a cura di Randelli Romano, Messina, Firenze, Ed: D'Anna, Stampa, 1971.
- Costa, Angelina (1983): "El libro de la erudición poética de Luis Carrillo y Sotomayor, ¿Un manifiesto revolucionario?", *Alfinge: Revista de Filología*, nº 1, pp. 59-66.
- Costa, Angelina (1987): "Las décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor (un ejemplo temprano de la aparición de la formula horaciana de ut pictura poesis)", *UAM Ediciones*, Edad de Oro, vol.6.
- Gargano, Antonio (2012): "«L'ombra ignuda entro 'l pensier figura» La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI", *Criticón*, 114, pp. 33-69.
- Gargano, Antonio (2017): "In vita e in morte de don Pedro de Toledo: imágenes de la realeza, entre poesía y escultura", en RUBIO, A., Marcial, SÁEZ, Adrián J., La estirpe de Pigmalión: Poesía y escultura en el Siglo de Oro, *Sial Ediciones*, 2017.
- Gila Medina, Lázaro (2003): "Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalalino - granadino Pedro Raxis", *AEA*, LXVVI, 304, pp. 389-406.
- Guevara, Felipe de., *Comentarios de la pintura*, Discurso preliminar y notas de don Antonio Ponz.
- Herrera, Fernando de (1580): *Obras de Garcilaso de la Vega*, Sevilla.
- Hernando, M., Isabel (2016): "El símbolo del laberinto en Las moradas del castillo interior, de Santa Teresa de Jesús", *Hipogrifo*, 4.2, pp. 31-41.
- Jáuregui, Juan de, *Discurso poético, advierte al lector al desorden y engaño de algunos escritos*, Ed. Melchora Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Jáuregui, Juan de, *Poesía*, Ed. Matas Caballero, Madrid, Catedra, 1993.
- Lomazzo, G. Paolo (1844): *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, Roma, Severio del Monte.
- López Fernández, José (1995): "Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte* 8, 1995, 157-173.
- Maure, Lilia, «La Galería: De la logia a la pinacoteca», Cuaderno de notas, nº13, 2010, pp. 1-28.
- Muñiz, M., María de las Nieves (2015): "La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche", *Italique*, 18. <http://journals.openedition.org/italique/418>.
- Muñiz, M., María de las Nieves (2014): "La descriptio puellae: tradición y reescritura". En *El texto infinito tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. por Cesc Esteve, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp.151-189.

- Ojea Fernández, María Elena (2019): “La forma de la belleza en un soneto de Luis de Góngora“, LEMIR 23, pp. 263-278.
- Emilio Orozco Díaz, (1967): *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor: comentarios e investigaciones en torno a un poema inédito*, Granada: Universidad de Granada.
- Orozco Díaz, Emilio (1988): *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, Granada, 1988.
- Orozco Díaz, Emilio (1979): *Manierismo y Barroco*, Anaya, Salamanca.
- Orozco Díaz, Emilio (1989): *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*, Universidad de Granada, Granada.
- Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Ed. Bassegoda Bonaventura, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pastrana Santamarta, Tomasa (2014): “La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballería a la luz del lapidario de Gaspar de Morales“, *Serenísima Palabra, Actas del X Congreso de AISO*, Venezia, pp. 779-789.
- Pich, Federica (2007): “Il ritratto letterario nel cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia“.
- Pich, Federica (2010): *I poeti davanti al ritratto: Da Petrarca a Marino*, Ed. Maria Pacini Fazzi.
- Romero Cabrera, Lucía (2019): “Estudio de canción "Divino y claro cielo" de Luis Carrillo y Sotomayor“. Universidad de Córdoba, Huerte de San Juan, Filología y Didáctica de la Lengua, 19.
- Salinas T., Ginés (2019): “Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica“, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 39, Universidad de Granada, pp. 307-328.
- DLE, *Diccionario de la Academia Española*, en red.
- Dizionario Garzanti di italiano*, Redazioni Garzanti, 1994.